

Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte

Candy Barberena



Historia de la devoción religiosa en Panamá

Candy Barberena
a través de su arte



© 2022

Universo Barroco Iberoamericano

25ª volumen

Autora

Candy Barberena

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara Mª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado

Elisa Quiles Aranda

Fotografías y dibujos

© de la autora, salvo que se indique otra procedencia

© de los textos e imágenes: la autora

© de la edición:

E.R.A.Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

Con el apoyo económico de Grupo de
Investigación "Quadratura" HUM. 647 (PAIDI)"



UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE
SEVILLA



ISBN: 978-84-09-46957-4

2022, Sevilla, España



Índice

<i>Prólogo</i>	7
José Miguel Muñoz Jiménez	
<i>La riqueza del arte religioso virreinal panameño redescubierto</i>	13
Fermina Santana	
 Aproximación al mercado de arte en Panamá la Vieja y en la refundación de la Ciudad de Panamá la Nueva	15
 El barroco español popular en la iglesia de San Atanasio, La Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Nata). Escuela taller de Los Santos (1721 - 1728)	75
 El barroco indigenizado con influencia novogranadina en la iglesia San Francisco de Asís (Ducado de Veragua). Escuela taller de San Francisco de la Montaña (1773 - 1775)	243
 Conclusiones	329
 Referencias bibliográficas	335

Comité Asesor UBI

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Un estudio muy necesario

José Miguel Muñoz Jiménez

Universidad Francisco Marroquín, Guatemala

Este libro de la Dra. Candy Barberena no se limita únicamente al estudio del retablo barroco en Panamá, sino que es una aproximación, y en muchos casos descubrimiento, de todas las formas de la devoción religiosa, a través de sus templos, altares e imágenes. De hecho, su Tesis Doctoral se tituló *Arte virreinal y de tradición virreinal en Panamá*.

Para empezar, debo aplaudir calurosamente la iniciativa de la colección Enredars, de la Universidad Pablo de Olavide, y en especial de su director el doctor Fernando Quiles, por poner con esta publicación al alcance del lector europeo, la riqueza peculiar del arte panameño.

Cuando pensamos en el retablo barroco hispanoamericano, se nos viene a la mente el esplendor de los altares novohispanos —en especial el bosque de madera dorada del altar mayor de la catedral de Ciudad de México—, o el paroxismo de los retablos poblanos y oaxaqueños, sin olvidarnos de los esplendentes ejemplares de Quito, Bogotá, Cuzco o Lima. Si el pensador es hombre culto, podrá rememorar el exotismo singular de los altares antiguëños, o de los sencillos templos rurales en los entornos del Chichicastenango o el Quetzaltenango chapines. Allí, la falta de calidad se suple por medio de la cantidad, tanto de retablos como de imágenes —por lo general todas de vestir—, en aquellos deliciosos pueblos guatemaltecos.

Pero casi nadie, por no decir ninguno, nos podrá señalar el interés del Barroco panameño. Y ello porque, hasta estos años del siglo XXI, nadie se había ocupado de recorrer con ojos críticos, objetivos ambiciosos y una incansable labor de campo, como la desarrollada por Candy Barberena, el territorio largo del istmo panameño.

Más de uno nos dirá, en discutible razón, que esa invisibilidad responde a una realidad de la producción artística panameña: el no ser demasiado apreciable. Ello en parte es cierto, pero ocurre en ese estrecho puente entre las dos grandes Américas, lo que en otras regiones apartadas de los centros principales: que factores de situación y condiciones naturales provocan una característica ausencia de población. En especial un clima endemoniado tanto en la ribera del Caribe y el Golfo de los Mosquitos, como en la del Pacífico, con el Golfo de Chiriquí al oeste y el de Panamá al este –mar en que se encuentran las Islas de las Perlas–, que da lugar a que hoy todavía el área boscosa natural del trópico supere el 50% del territorio panameño, y a que el área despoblada, ahora y siempre, fuera prácticamente general. Son diez provincias y cinco comarcas (dos compartidas por los pueblos indígenas, los Bri Bri y los Naso). Bocas del Toro, Veraguas, Los Santos, y la Comarca Ngöbe Buglé no superan los 20 habitantes por kilómetro cuadrado; Emberá, Guna Yala y Darién no alcanzan los 3 h/km².

Todo esto permite entender cómo, un territorio no mucho menor que Andalucía y semejante en superficie a Castilla-La Mancha, apenas supera los cuatro millones de habitantes, de los cuales la mitad se encuentra en el área metropolitana de la capital. Salvo esa zona central, y la provincia de Chiriquí –con menos de medio millón de personas–, el resto de la superficie está y estuvo secularmente casi vacío.

A la vista de estos datos cabe preguntarse ¿entonces qué es, qué fue Panamá? La respuesta es fácil: un paso entre dos continentes, y aún más importante, un puente entre dos grandes océanos. Así intercontinentalidad e istmicidad definen a Panamá desde el principio. Desde los viajes del primer descubridor, por allí se buscó el paso hacia las verdaderas Indias. Allí, entre Portobelo (hoy sustituida por la ciudad de Colón) y la Ciudad de Panamá, se producía el más importante comercio, por el Camino Real, entre la Metrópoli y el Caribe en el área atlántica, y el Perú y Chile en el Pacífico suroriental. Tráfico no sólo de metales preciosos, sino de manufacturas y de obras de arte. Algo de esa fiebre mercantil tuvo que generar riqueza en el istmo. Y ésta es la que en forma de iglesias, altares e imágenes, nos va a mostrar la doctora Barberena en este preciado libro.

Quiero decir que debemos valorar de este trabajo su conjunto acumulativo, pues en su exhaustividad llega a anonadar la variedad de los elementos que estudia; de muy diversa calidad, es cierto, pues aquí se acoge desde la obra posiblemente sevillana, hasta la última imagen de *Olot* o de la *Casa Raffl* de París. Sin olvidar la talla de altares e imágenes populares, en verdad indigenizados.

La tarea inicial antes de acometer el tema era ardua: escasisima bibliografía, mínimo soporte documental en el propio Panamá, y con los ricos archivos alejados, en Sevilla y Bogotá. Además respecto al primero, hoy más accesible por su digitalización, se produjo el resultado que a tantos investigadores nos ha sucedido a menudo: que los documentos corresponden a obras ya desaparecidas, y que las obras existentes están en general indocumentadas.

Pero la completa labor de campo, con numerosos y difíciles viajes por las provincias del interior, ha cubierto con creces aquellas trabas primeras. El resultado ha sido espectacular, tanto por el interés grande de algunas piezas de valía sin duda universal (el conjunto de nueve retablos de San Francisco de la Montaña es la joya de la corona), como por la valoración acertada de todo tipo de obras, desde las importadas de la metrópoli hispana, y las adquiridas en los virreinos de Nueva Granada o del Perú, hasta las producidas en el mismo Panamá y en las pequeñas ciudades rurales del interior, sin duda que por los propios artesanos nativos, bajo la tutela de los frailes.

El estudio de la doctora Barberena insiste en que desde Carlos V, la Corona española asignó al Istmo de Panamá la misión de puente interoceánico. Panamá fue la ruta que permitía que circularan obras de arte que venían de España al Perú, y también a las que venían del Sur, en especial de Quito, y en parte de la Nueva Granada hacia España. Este mercado se ha mantenido desde la Conquista hasta hoy, y Panamá posiblemente sigue siendo el principal foco para un mercado de arte en el Istmo.

Así se aprecia que lo que predomina en Panamá, en las provincias de Coclé, Herrera, Los Santos, Veraguas y Chiriquí, es un Barroco indigenizado, más rural que urbano, pero dotado de toda la fuerza plástica de las formas mestizas, de la mezcla cultural. El contraste y la referencia para ese arte provincial, lo conforma entonces la provincia más urbanizada de la ciudad de Panamá.

El libro no recoge todos los capítulos de aquel estudio originario, pero sí los más importantes: en primer lugar el análisis pormenorizado de

los templos que hubo tanto en Panamá la Vieja como en la ciudad histórica de Panamá la Nueva, con la catedral y los conventos de Santo Domingo y de los Jesuitas como principales atractivos, sin olvidar los conventos de La Merced, San José de Agustinos, San Francisco, el muy singular Oratorio de San Felipe Neri, que acoge la mejor colección imaginable de figuras de arte sansulpiciano, y la iglesia del arrabal de Santa Ana.

En segundo lugar, se estudia el barroco español popular elaborado en la Escuela de Los Santos, a partir de la iglesia de San Atanasio en la Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá), donde se conforma entre 1721 y 1728 una escuela taller con puntuales ejemplos de fusión con los elementos locales, dada la componente étnica del público a quien iban dedicadas tantas imágenes, y de sus artífices. Sobresale el interés por la figura de los artesanos Berrás, quienes a lo largo de los siglos XIX y XX mantienen una manera y una técnica de proveer imágenes de devoción, que sólo cabe definir como intemporal, como congelada en el tiempo, dado su absoluto tradicionalismo. En estas provincias de Coclé, Herrera y Los Santos, se formaron las escuelas satélites de Natá y Penonomé, de Parita y la Villa de los Santos con Las Tablas. Aquí, sobresale en interés y color nacional el santuario inolvidable de Santa Librada, donde hasta los tenderetes de figuritas de la mártir, fabricadas en China, componen con sus colores industriales verdaderas obras de arte pop.

Por último, veremos el magnífico resultado del barroco indigenizado con influencia novogranadina, que se aprecia en la Escuela taller de San Francisco de la Montaña, donde entre 1773 y 1775 se logró el mejor conjunto de retablos, más un bellissimo púlpito, en la iglesia San Francisco de Asís (Ducado de Veragua). La autora demuestra que se debió a la acción reformadora del gobernador Félix Francisco Bejarano. Esa portentosa colección se completa con unas pocas obras más, localizadas por Barberena en Dolega, Alanje, Remedios (Chiriquí) y la península de Azuero.

En acertadas palabras de la propia autora, se trata de un arte con sabor local, donde podía primar más lo espectacular que lo culto. Obras que han de impresionar de forma sencilla, sin necesitar de una larga reflexión. Por tanto, es un arte intelectualmente mestizo, donde el origen étnico del artista importa menos que las características étnicas del mercado al que ha de abastecer. Un mercado que a las claras era mayoritariamente indígena y mestizo y criollo.

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 idiosincrasia, concluye la historiadora.

Al final de la lectura de este libro, uno queda abrumado por tal cantidad de imágenes de devoción, desconocidas, inesperadas, y descontextualizadas temporalmente, como si el tiempo devocional se hubiera fosilizado en el Panamá rural, pues el citado ejemplo de los Berrás, nos viene a confirmar el agudo análisis del mejor intérprete del valor de las imágenes. Así lo resume Candy Barberena:

Los Berrás, como muchos otros, eran artistas que trabajaban sus obras interpretando y representando imágenes para sus clientes. Es como ha referido Freedberg en su valoración del poder de las imágenes, en especial de las sagradas, subrayando cómo en su veneración o finalidad apenas influye la apariencia o la riqueza de los materiales, sino mejor su personalidad vital. No es importante la etnia del artista, es importante el mensaje que se transmite en la fe. Es la suma de una serie de elementos, todo ello puesto al servicio de su capacidad artística y del mercado al que sirven.

La riqueza del arte religioso virreinal panameño redescubierto

Fermina Santana

Universidad de Panamá

La obra Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte de la Dra. Candy Barberena es uno de los estudios más meticulosos y brillantes que se han realizado del arte virreinal en Panamá.

Su obra nos presenta el desarrollo del arte con influencia quiteña, como es el caso de las obras de la iglesia de san Atanasio en La Villa de Los Santos, obras que pertenece a las dos primeras décadas del siglo XVIII. Esta escuela de La Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá) trabaja obras artísticas que reposan en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán y Santa Librada en Las Tablas, en esta última se puede observar una gran influencia del Barroco español. La otra gran escuela de producción artística del barroco indigenizado (mestizo) en el interior del istmo es la de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veraguas), a la par de la presentación en la iglesia de San Francisco de Asís (Dolega, Chiriquí).

En el caso del arte en la Ciudad de Panamá, tanto en la antigua, como en la refundación, la investigadora nos acerca al mercado del arte religioso. El barroco indigenizado y el arte culto respiraron a la par en la nueva urbe ubicada en el hoy casco antiguo de la ciudad de Panamá.

La obra de la Dra. Barberena es de un valor inigualable en el estudio del arte religioso virreinal panameño que permite dar luz al desarrollo artístico durante los siglos XVII y XVIII. Cada capítulo descubre y redescubre nuevos caminos de la historiografía virreinal panameña de indudable interés en el

nivel de estudio universitario y de apoyo a los especialistas en las diversas áreas de la antropología, etnohistoria, sociología e interesados en la historia del arte. Se engrandecen los hallazgos y proporcionan prestigio a las conclusiones, indicando los avances metodológicos y lecturas iconológicas de las piezas y de los retablos, pinturas y esculturas de los principales templos virreinales del país y las del Museo de Arte Religioso Colonial (MARC),

Aproximación al mercado de arte en Panamá la Vieja y en la refundación de la Ciudad de Panamá la Nueva

Introducción

La riqueza de Panamá no consistió en el procurar convertirse en un centro urbano de intensa vida social y cultural, a diferencia de Perú y de México. Su riqueza se debió a su estratégica posición geográfica, definida desde que se realiza la conquista del Perú y determinando que la Corona española asignase al istmo de Panamá la misión de puente interoceánico. Esto podría explicar por qué durante los siglos XVI y XVII las sociedades istmeñas no poseyeran la condición de estables, con arraigo en la tierra panameña.

Partiendo de esta idea, e incluyendo a la ciudad de Panamá en ello, las ciudades rurales del Istmo no lograron ser sino ciudades de segundo o tercer orden y no pudieron equipararse a las otras ciudades virreinales en América. Hay 'gentes adineradas' y no se encuentra ningún habitante que no tenga de qué vivir; pero, en general, no se la puede contar ni entre las ciudades opulentas ni entre las pobres. La realidad que se vivía en la ciudad de Panamá, capital del Reino de Tierra Firme, se extendía a las poblaciones del interior del país. En 1589 con el cierre definitivo de las minas de oro del norte de Veraguas que afectó a los habitantes de Natá, Santa Fe, Concepción, Los Santos y Filipinas, se inició la dispersión en pequeños grupos familiares, fenómeno que continuó durante todo el siglo XVII. Para contrarrestar la denominada "relajación de las costumbres cristianas" y políticas, producto de esta dispersión, la Iglesia

emprende una intensa labor misionera y de concentración de la población en ‘pueblos de indios’.

La política de concentración buscó favorecer su acción catequizadora y, a la vez una mejor administración de la justicia, del fisco y de la defensa territorial. Sin embargo, los resultados fueron decepcionantes. Los asentamientos aumentaron, sin lograr el estatus de verdaderos centros urbanos. En 1794, en el Reino de Tierra Firme, se estima que en una extensión de más de 140 leguas se encontraban solo 56 pueblos (aun incluyendo las cinco reducciones del Colegio de Propaganda), entre los cuales, además de la ciudad capital de Panamá, estaban Portobelo, Natá, Santiago de Veraguas y Santiago de Alanje (Chiriquí).

Es en estos pueblos panameños del interior del país, poseedores del título de ciudad, donde son erigidas a partir del siglo XVI numerosas iglesias y conventos como evidentes testimonios de la tenaz labor emprendida por las autoridades religiosas. Aún hoy, se puede continuar definiéndolos como ‘pueblos’; y sus iglesias y sus retablos, sus objetos litúrgicos, sus mobiliarios son ‘testimonios de una sociedad rural’ sumida en sus tradiciones, ritos y formas religiosas, a pesar de no haber tenido los recursos materiales, ni humanos en niveles notables.

El afán de ornato y lujo se concentró, básicamente, en los retablos y algunos muebles litúrgicos, obras modestas en su mayoría tanto por lo reducido de sus dimensiones como por los escasos logros estéticos que expresan. En otro orden de cosas, no es tarea fácil catalogar el número de modalidades que poseen las estructuras de los retablos en Panamá, por lo que se indicaran las principales, procurando seguir la cronología de sus manifestaciones. Schenone¹ propuso, en los años setenta del siglo pasado, la concepción de cierta relación de algunos retablos con modalidades procedentes de regiones centroamericanas, y mencionó específicamente el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Librada y otros siete retablos, incluyendo el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de la Montaña. Los resultados de esta investigación, como se verán, presentan influencia novogranadina y no centroamericana.

Los resultados con relación al programa iconográfico de las iglesias permiten ver la semejanza arquitectónica y retablística que se presenta en la bóveda de cañón de madera, y en un doble edículo de cuatro soportes, que alberga al grupo de figuras en cuatro de los retablos de la iglesia de San Atanasio (retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo, retablo de la Inmaculada Concepción (1721), retablo Jesús el Nazareno, y retablo de la

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

Virgen del Carmen), y en dos de la Basílica Menor Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros, Coclé (retablo El Calvario, retablo de la Purísima o Virgen del Apocalipsis con fecha de 1751). Otra similitud detectada es que la iglesia de San Atanasio posee las mismas dimensiones que la de la basílica de Natá de los Caballeros, y cuenta con cinco naves, separadas por los acostumbrados pies derechos sobre pedestales de ladrillo.

Gran parte de los retablos de las iglesias virreinales son del siglo XVIII, no queda nada del siglo XVI. De dimensiones modestas, quedan segmentados en general en una categoría de muebles convencionales y de menor peso litúrgico. Los retablos de las provincias de Coclé, Herrera, Los Santos, Veraguas y Chiriquí han sido clasificados históricamente como ‘construcciones del interior’, indicando su lugar de origen, poseen logros estéticos indiscutibles y expresan la profunda religiosidad y el sentido artístico de la época, siendo además evidencias de la rica realidad económica del Istmo para los tiempos en que fueron realizados.

Durante el desarrollo de la investigación se han visto objetos virreinales de interés en la capital de la nación, y en varios templos del interior del país. Los de Natá (Coclé), Penonomé y Olá (Coclé), San Atanasio (Los Santos); Las Tablas (Los Santos) y San Francisco de Asís (Veraguas), Parita (Herrera) y Remedios, Dolega y Alanje (Chiriquí)².

Marco territorial del estudio de los templos y sus retablos en las provincias de Panamá, Coclé, Herrera, Los Santos, Veraguas y parte de Chiriquí

Los artesanos y artistas en sus inicios lograron trabajar mediante vínculos de cooperación con otros, mas no en un sistema de gremio, si no que más bien se incorporaron a una cofradía que, usualmente, no estaba asociada a

2. Provincia de Panamá: (a.) Conjunto Monumental Patronato Panama Viejo (CMPPV): Convento de las Monjas de la Concepción, ca. 1597. (b.) Iglesias del casco antiguo de la ciudad de Panamá: Catedral Basílica Mayor Santa María La Antigua. Iglesia de San José. Iglesia N.ª S.ª de la Merced. Oratorio de San Felipe Neri. Iglesia San Francisco de Asís. Iglesia de Santa Ana. Provincias de Coclé, Herrera, Los Santos, Veraguas y parte de Chiriquí. Las iglesias del interior del país: Basílica menor de Santiago Apóstol y Capilla San Juan de Dios, Natá de los Caballeros (Coclé), Iglesia de San Juan Bautista e Iglesia de San Lucas, Olá (Coclé). Iglesia Parroquial Santo Domingo de Guzmán de Parita, distrito de Parita (Herrera). Iglesia Parroquial de San Atanasio, en la Villa de Los Santos (Los Santos) Iglesia Parroquial de Santa Librada, Las Tablas (Los Santos). Iglesia San Francisco de la Montaña (Veraguas). Chiriquí: iglesia N.ª S.ª de Remedios. Remedios: iglesia Parroquial Santiago Apóstol de Alanje, Santo Cristo de Alanje; iglesia San Francisco de Asís, Dolega.



Fig. 1. Localización de las iglesias y sus retablos en el país. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

un oficio. Los ejemplos conservados del arte religioso virreinal de Panamá indican la existencia de talleres o gremios de carpinteros ensambladores y retablistas en el país³. Sin embargo, no se habían descubierto artistas que dieran rostro y personalidad estilística a ese patrimonio virreinal.

Hasta 1533 se mantuvo la prohibición de labrar plata en Indias; pero cuando se comienzan a explorar las minas de plata, los maestros plateros de España empezaron a abrir talleres, y tan temprano como en 1538, aparecen referencias a los primeros maestros plateros en Panamá, Tomé García y Rodrigo Marchena, "...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"⁴.

Paulatinamente se fueron definiendo la existencia y estilismos de las dos escuelas talleres de gran extensión y que funcionaban sin divisiones geográficas, seguramente bajo un orden administrativo-eclesiástico y gremial que fue armándose, igual que el proceso creativo entre los grupos foráneos y los artesanos y carpinteros indígenas de la región azuerense, veragüense y

3. Alfredo Castellero Calvo, coord., *Nueva historia general de Panamá*, t.3, vol. 1 (Panamá: Editora Novo Art, 2019), 1.201-1.214.

4. Castellero Calvo, *Nueva historia general*, t.3, vol. 1: 1.201-1.214.

chiricana. Por la multiplicidad de estilos llegados de Europa y el sincretismo que da origen al barroco indigenizado, resultó estratégico el ubicarlos de acuerdo con el pueblo o ciudad para la identificación de la escuela taller. Eso sí, fuese bajo la estética europeizante entendiéndose el barroco español popular de Los Santos, o el barroco indigenizado en el templo de San Francisco de Asís (Veraguas).

En Panamá la mano de obra indígena, mestiza, negra o criolla produjo objetos en cantidades menores, obras menos suntuosas durante el proceso de evangelización en el interior del país que en otros países de la región. Se observa 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. La influencia en la arquitectura y del arte virreinal religioso se extendió hasta los más remotos territorios del istmo. Fueron áreas recorridas por los misioneros franciscanos, jesuitas y dominicos, agustinos, adoctrinando a los indígenas y fundando desde Las Palmas (Darién), Santa Fe y San Francisco de la Montaña (Veraguas) hasta Tolé, Dolega (Chiriquí), solo dando algunos ejemplos. Es razonable concluir que la arquitectura y el arte entraron juntamente con la fundación de estas humildes aldeas y poblados.

Se investigaron docenas de retablos y nichos; y probablemente igual cantidad de objetos en pinturas y esculturas, ubicadas históricamente desde el siglo XVII y entrado el siglo pasado. La selección de las iglesias se fundamentó en su característica de ser monumento histórico enmarcado en el periodo virreinal. Como es sabido, el Barroco hispanoamericano tuvo su clímax artístico en el siglo XVIII, manifestado en grandiosas obras, y, a su vez, como ya ha sido mencionado, en obras muy modestas que fueron realizadas casi invisiblemente por indígenas y negros.

Sebastián López concibe dos conceptos inquebrantables que se citan seguido; el primero es que el estilo se determina por sus características y no por sus artistas, y el segundo, que fue en el siglo XVIII que el arte indígena produjo contenidos más expresivos. Los primeros mestizos no fueron los hijos del blanco e india sino los españoles que se sintieron embrujados por la tierra americana, "hubo que esperar hasta el siglo XVIII para que el arte mestizo nos diera contenidos más expresivos." Expresa:

prevaleció la primera por estar mejor estructurada. Pero la cultura aborígen no desapareció: pervivió en muchos aspectos y detalles al fusionarse con la foránea, Es harto sabido (ha escrito Gasparini) que la cultura hispánica se impuso por su

superioridad comparada con el grado de evolución de los pueblos nativos en el momento de la conquista, hispanos fueron el gobierno, la religión, la Inquisición, las organizaciones y todo cuanto podía exteriorizarse. Hispano fue el sello de tres siglos, pero en el mestizaje cultural, ¡cuántos, y cuántos valores autóctonos fueron absorbidos por el español, hasta volverse parte integrante de su manera de ser y de vivir! Y se dieron casos –para limitarnos al campo del arte– en los que la expresión decorativa del indio, acoplada a las formas españolas, logró en ciertas construcciones americanas una arquitectura mestiza: en ella el aporte creativo de dos maneras de sentir se fundió en la misma obra, nacida de condiciones que solo el medio ambiente podía producir⁵.

La siguiente es la plataforma retablistica de las iglesias del casco antiguo de la ciudad de Panamá la cual elaboré en el 2019. La Catedral Basilica Santa María la Antigua de Panamá exhibe cinco retablos: retablo mayor de la Virgen de la Asunción (1791); en el lado del evangelio: retablo Sagrado Corazón de Jesús, san Aurelio y san Getulio; en el lado de la epístola: retablo Santa María la Antigua y el monumento funerario a don Antonio Pérez, tallado por Giovanni Benzoni, ca. 1860.

Se presentan diez retablos en la iglesia de San José de Agustinos recoletos: retablo mayor de san José (ca. siglo XVIII); (en el lado del evangelio) retablo Santísimo Sacramento, N.ª S.ª del Perpetuo Socorro (adosado a la columna); (en el lado de la epístola) retablo N.ª S.ª del Carmen, N.ª S.ª de Gracia, santa Rita de Cascia (adosado a la columna), san Nicolás de Tolentino, N.ª S.ª del Rosario de Fátima, Santo Cristo del Perdón (1943), y Jesús el Nazareno.

En la iglesia de La Orden de N.ª S.ª de la Merced, se exhiben doce retablos. El retablo mayor de la Virgen de la Merced, 1964. En el lado del evangelio: retablo El Calvario, 1905, Oración de Jesús en el huerto de los olivos (escultura), N.ª S.ª Señora de Caridad de Cobre. 2011; San Pancracio, 1913; Santa María Cervelló, 1913; en el lado de la epístola: retablo Sagrado Corazón de Jesús, 1905; Jesús el Nazareno, 1930; Cristo Pobre, 1922; San Serapio, 1927; Santa Eduvigis, 1930; pedestal de santa Rita de Cascia.

El Oratorio San Felipe Neri exhibe doce retablos (nichos y esculturas). El retablo mayor de san Felipe Neri, del lado del evangelio: retablo San Pablo Apóstol, Virgen de la Medalla Milagrosa, Santa Isabel de Hungría, La oración de Jesús en el huerto, San Expedito; en el lado de la epístola: retablo San Pedro Apóstol, Sagrado Corazón de Jesús en Vos confío, Santa Inés, la Piedad, San Antonio de Padua.

5. Santiago Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*. (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 226.

Iglesia San Francisco de Asís, con sus trece retablos, presenta el retablo mayor de la Purísima con san Francisco de Asís y san Francisco Javier, en el evangelio: retablo San Francisco de Asís, el escudo estilo Barroco indigenizado, Los brazos cruzados de Cristo y San Francisco (1797), retablo del Divino Niño, Santa Teresita del Niño Jesús Lisieux, San Francisco Javier, la Piedad; en el lado de la epístola: retablo Sagrado Corazón de Jesús, Medalla Milagrosa, N.^a S.^a del Pilar, la Anunciación, San Judas Tadeo y retablo San José.

La iglesia de Santa Ana (diecisiete objetos: tres retablos, catorce nichos), presenta el retablo mayor de santa Ana. En el lado del evangelio: retablo El Calvario, Santísima Trinidad, Virgen del Carmen, San Judas Tadeo, San Martín, San Antonio de Padua, Santa Rita de Cascia, San Cristóbal; en el lado de la epístola: retablo Jesús Triunfante, Sagrado Corazón de Jesús, San José con el Niño, San Juan Bosco, Santa Eduvigis, San Rafael, Santa Marta y San Jacinto.

Las investigaciones sobre la distribución de los retablos de las iglesias del interior del país fueron iniciadas a partir del 2018, en las provincias de Herrera, Coclé, Los Santos y Veraguas, y posteriormente agregadas tres iglesias en Chiriquí.

La iglesia San Francisco de la Montaña, Veraguas, exhibe (nueve retablos): el retablo mayor dedicado a San Francisco de Asís; en el lado del evangelio: retablo de la Pasión o Santo Cristo, San José, Virgen del Carmen, San Antonio de Padua; en el lado de la epístola: retablo de la Purísima Inmaculada Concepción, Santa Bárbara, Virgen del Rosario y Ánimas Benditas del Purgatorio (hoy San Roque).

La Basílica Menor Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros, Coclé presenta ocho retablos: exhibe el retablo mayor Santiago Apóstol; hacia el lado del evangelio: retablo El Calvario, Sagrado Corazón de Jesús, Virgen del Rosario con el Niño, retablo Jesús de Nazaret; en el lado de la epístola: retablo de la Purísima o Virgen del Apocalipsis, Virgen del Carmen y San Juan Bosco. La Capilla-Hospital San Juan de Dios, ubicada en Natá de los Caballeros, (Coclé, ca. siglo XVII), exhibe solo el retablo de San Juan de Dios.

La iglesia Parroquial de Santo Domingo de Guzmán, Parita, Herrera. Se ubican nueve retablos, el retablo mayor de Santo Domingo de Guzmán; en el lado del evangelio: retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo, Sagrado Corazón de Jesús, Ánimas Benditas del Purgatorio, Virgen del Carmen; en el lado de la epístola: retablo de la Inmaculada Concepción, Virgen de la Candelaria, San José y el Niño y el retablo N.^a S.^a de la Merced.

La iglesia Parroquial de San Atanasio en La Villa de Los Santos (Los Santos) tiene diez retablos: retablo mayor de la Santísima Virgen María; en el evangelio: el retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo, Virgen de la Merced, Jesús el Nazareno, San Juan de Dios; en el lado de la epístola: retablo de la Inmaculada Concepción, San José, Virgen de la Medalla Milagrosa, Virgen del Carmen y el retablo Ánimas Benditas del Purgatorio y San Antonio de Padua.

En la iglesia Parroquial de Santa Librada (ca. siglo XVIII), en Las Tablas (Los Santos) el centro es el retablo mayor de Santa Librada.

Para el 2020, la investigación se amplía hacia la provincia de Chiriquí al incluir tres iglesias virreinales: la iglesia San Francisco de Asís, Dolega, con su único retablo mayor de San Francisco de Asís; la iglesia de N.ª S.ª de Remedios: el retablo N.ª S.ª de los Remedios - Virgen del Rosario y en la Parroquia Santiago Apóstol, Alanje, encontramos el Santo Cristo de Alanje (escultura). Durante el 2021 incorporé a la Catedral Basílica de San Juan Bautista realizando un acercamiento estilístico al púlpito, las esculturas quiteñas de la Inmaculada Concepción (1740), y el Cristo Crucificado, todas piezas virreinales.

Es importante para el análisis panameño el arraigo de este estilo a nivel popular y su prolongación en el tiempo. Ningún otro período artístico se haya identificado más con la estética popular como las obras barrocas. Desde las más importantes manifestaciones de arquitectura, escultura o pintura, hasta las más modestas tallas o retablos, la geografía española, y como se ve también la hispanoamericana, está inundada de obras de este estilo. El proceso de repasar profundamente lo ocurrido durante el período Barroco panameño es el considerar a estos artesanos anónimos.

Los inicios del arte en el Istmo durante el siglo XVI: el marco urbano de la ciudad de Panamá y las obras procedentes de la metrópoli

La primera iglesia en el istmo de Panamá fue fundada en Darién en 1510, bajo la advocación mariana Santa María la Antigua:

Prefiriéndola sobre la cristológica o hagiográfica. Esta temprana preferencia por advocaciones marianas pronto se verá reflejada en la producción de imágenes para culto religioso o para devoción particular.

La Virgen de la Antigua es una de las diversas advocaciones de la Virgen María. Su imagen se encontraba en una capilla lateral de la Catedral de Sevilla. Balboa y Enciso se encomendaron a ella antes del combate con el cacique Cémaco, y luego del triunfo le dieron en su honor el nombre a la ciudad que fundaron. El bohío del cacique Cémaco fue transformado en capilla dedicada a Santa María la Antigua⁶.

Para 1513, la Corona española proveyó al obispo fray Juan de Quevedo seis imágenes pintadas en lienzo, “para las iglesias de su diócesis, seis imágenes pintadas en lienzo, para su utilización en altares, que al precio de dos ducados cada una. Sumaba en total unos 4.500 maravadíes”⁷. Y en el caso de los objetos llevados de Santa María la Antigua, en 1519, por frailes franciscanos hasta Santo Domingo, que tuvieron que ser devueltos porque “resultaba que cierto altar era de Gonzalo Fernández de Oviedo”⁸.

En Castilla del Oro la presencia de las cofradías ocurre en forma temprana:

Eran parte importante de la herencia pastoral española que se trasplantó a América. Sabemos por el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo que fue capitán y teniente de gobernador en Santa María la Antigua cuando Pedrarias la abandonó por la ciudad de Panamá, que ya en 1522 existía la cofradía de San Sebastián, protector contra los indios flecheros, “de que todo el pueblo eran confrades y yo uno de ellos”. Hay buenos motivos para pensar que ya alrededor de 1580 había por lo menos cuatro cofradías en la modesta iglesia catedral de Panamá la Vieja, correspondientes a los cuatro altares laterales” dedicados a: la Pasión de Nuestro Señor, Nuestra Señora de la O, Nuestra Señora de la Concepción, las Ánimas⁹.

Es evidente que a Panamá llegaron obras pictóricas europeas, no obstante, no hubo un nivel artístico como el obtenido en otras áreas en América durante los trescientos años de dominio español¹⁰:

Igualmente que, en el año de 1589, se recibieron en Nombre de Dios numerosos lienzos procedentes de Sevilla y de muy variada temática: imágenes religiosas, retratos, temas mitológicos y un paisaje. Si en algunas ciudades americanas — como, por ejemplo, Quito, Cuzco, Guatemala y México— florecieron verdaderas escuelas de artistas, entre los cuales se encontraban los pintores, en todo el

6. Ángeles Ramos Baquero, “Iconografía, fuentes y métodos de estudio del arte religioso colonial con énfasis en la imaginería en madera y en los elementos ornamentales de carácter narrativo,” en el *Primer Congreso de Patrimonio Cultural* (Panamá, Biblioteca Nacional de Panamá, 1991): 145-169.

7. Óscar Velarde, *El Arte Religioso colonial en Panamá*. (Panamá: Proyecto de Desarrollo Cultural PNUD UNESCO, 1990), 90.

8. Edilma Jaén, Evelia Mejía y Antipas Ortiz, *Índice de Documentos del Archivo General de Indias recopilados por Juan Antonio Susto*. (Panamá: Universidad de Panamá, 1981), 1: 1.033.

9. Alfredo Morin Couture, *Apuntes de la Historia de la Iglesia en Panamá, Periodo colonial*. (Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 2008), t. 1 a: 899.

10. José Miguel Torre Revello, “Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII,” *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 1 (1948): 91 - 92.

territorio de la actual República de Panamá sólo trabajaron artistas y artesanos de muy discretos logros, probablemente extranjeros los más de ellos y algunos que otros nacidos en estas tierras¹¹.

Otra evidencia del arribo de objetos de arte a Panamá es la creación del cuadro de la *Virgen de Guadalupe* por Fray Diego de Ocaña (1599): "Aquí en esta ciudad de Panamá pintó una imagen de la Virgen de Guadalupe y para octubre de ese mismo año se encontraba en Lima"¹². La fundación de pueblos y ciudades fue remarcando el imperioso requerimiento de construir los templos y el suplir los objetos litúrgicos:

Finalmente, se fundaron a lo largo del siglo XVI numerosas ciudades de españoles (Panamá, Nombre de Dios, Acla, Natá, Los Santos, Santa Fe, Concepción, La Filipina, Portobelo, Montijo, Remedios y Alanje, para mencionar solo las que permanecieron) y también numerosos pueblos indígenas. Cada una de estas comunidades necesariamente erigía una iglesia y cada iglesia necesitaba de ornamentos litúrgicos, los cuales debían hacerse con metales preciosos y joyería, empezando por la propia catedral, cuya ornamentación está documentada desde que tuvo su sede primitiva en Santa María la Antigua del Darién en 1514.

Finalmente, ya para fines del siglo XVI se habían establecido varios conventos de varones, como el de San Francisco, el de Santo Domingo, el de la Merced, el de San José, el de la Compañía de Jesús, y ya para entonces había empezado a formarse el convento de monjas de la Concepción, todos los cuales necesitaban también ornamentos litúrgicos¹³.

Por otro lado, la conquista en México abrió un mercado inmenso y sistematizado del retablo sevillano en los virreinos hispanoamericanos; ya eran reconocidas las dotes artísticas de los indígenas y que a pesar de este reconocimiento las obras en grandes cantidades seguían trayéndose de Sevilla¹⁴.

Es sabido que Pedro Arias Dávila fundó la ciudad de Panamá en 1519¹⁵. En 1521, Carlos V le otorgó el título de Ciudad y un escudo de armas. Poco a poco fue creciendo, hasta convertirse en la terminal de las rutas comerciales más importantes del continente americano. Los cronistas desde temprano reconocen los méritos de la nueva ciudad.

11. Dora Ulloa García, "Introducción al estudio del arte religioso de Panamá, siglos XVI y XVII" (tesis de máster, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981), 294.

12. Nanda Leonardini, *El grabado en el Perú republicano, Diccionario histórico*. (Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003), 67.

13. Castellero Calvo, *Nueva historia general*, t.3, vol. 1, 1.281- 1.282.

14. Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón y Francisco Javier Herrera García, "La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional," en *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad* (Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2009) 2:72 -128.

15. Iosvany Hernández, "Materialidad de la muerte en una arteria del imperio español: la catedral de Panamá Viejo" (tesis doctoral, Universidad Pablo Olavide, 2019), 125.

Castillero Calvo dictó una conferencia magistral titulada *Fundación de Panamá: Significado y trascendencia*, presentando notables acontecimientos sobre el tema:

...La gran mayoría de las viviendas era de madera, ya que abundaba en las cercanías, sobre todo en las riberas del Bayano, desde donde se podía transportar primero por el río y luego por mar. ...En cambio las construcciones religiosas eran de cal y canto y ocupaban un amplio territorio urbano. La ciudad llegó a contar con cerca de 10,000 habitantes, y causaba una gran impresión a los viajeros cuando se acercaban por mar. ...Aquí abundaban los ricos, ya que se acumularon grandes fortunas, sobre todo hasta mediados del siglo XVII. Tantos eran los coches que proporcionalmente sumaban más que los de Lima, que era una capital virreinal ...¹⁶.

¿Cómo poder pasar por alto este impresionante porcentaje? No debe olvidarse que por aquí pasaba el 60% de toda la plata que se extraía de las minas americanas (y no solo las del Alto Perú), lo que representaba un altísimo porcentaje de toda la plata que circulaba por el mundo y que constituía el principal motor naciente de la globalización. Era plata que pasaba por Panamá, se dirigía a España, se regaba por Europa y finalmente llegaba hasta China, su último destino. De esa manera Panamá participaba de manera directa en ese vasto ciclo mercantil que hoy conocemos como la primera mundialización de la economía¹⁷.

Un retablo sevillano en el Conjunto Conventual La Concepción, Panamá La Vieja (ca. 1597), y otros datos sobre lo mismo. Retablo de San Andrés y Santa Ursula¹⁸

Los artistas españoles Juan Martínez Montañés, Diego López Bueno y Gaspar de Ragis trabajaron desde Sevilla en el retablo del monasterio de N.ª S.ª de la Limpia Concepción de Panamá (ca. 1597)¹⁹. Se destaca la predilección del maestro Montañés por los temas marianos, señalándose como obra montañesina "el retablo asuncionista, del convento de la Concepción en Panamá, ca. 1596 - 1600"²⁰. Ramos Baquero detalla este extraordinario testimonio con

16. Alfredo Castillero Calvo, *La Fundación de Panamá: significado y trascendencia*. (Panama: Editora Novo Art, 2017), 31.

17. Castillero Calvo, *La Fundación de Panamá*, 31.

18. Alfonso Pleguezuelo y José María Sánchez-Cortegana, "Diego López Bueno y su Obra Americana (1525 - 1620)," *Anales del Museo de América*, n.º 9 (2001): 275-286.

19. Velarde B., *El Arte Religioso*, 90.

20. José Hernández Díaz, "La escultura andaluza del siglo XVII," en *La escultura y la arquitectura*

fecha de 1598: “Diego de López ensamblador y yo Juan Martínez Montañés somos concertados por Juan Gómez y Diego Núñez en tal manera nos obligamos de hacer un retablo de talla, ensamblaje, escultura y pintura que mandan a hacer por encomienda de Indias”²¹.

Diego López Bueno fue una figura excepcional y a inicios del siglo XVII comparte con Montañés la elaboración del retablo de Convento de las Monjas²². Para el año 1610, “el escultor sevillano Diego López Bueno admitió la encomienda de un retablo para la ciudad de Panamá con precio de ciento treinta ducados y un año después afirmó haber entregado el retablo en cuestión”²³.

La parte de ensamblaje, Martínez Montañés la delegó a Diego López y, la pintura, a Gaspar de Ragis, a quien se le ubica junto a los grandes de su época, debido a su invaluable aporte al arte²⁴.

En 1647, el escultor sevillano Felipe de Ribas reclamaba dos esculturas (un *San Francisco* y un *San Antonio*) que el padre mercedario Gabriel de Martos había dejado hace cuatro años en el convento de la Merced de la ciudad de Panamá²⁵. Para el 17 de marzo de 1619, el padre Juan de Requejo de Salcedo fue nombrado canónigo de la catedral de Panamá por Real Cédula en Madrid del 17 de marzo de 1619. Este tomó posesión ante el secretario Pedro de Ledesma el 26 de junio siguiente.

Es entre 1638 y 1640, cuando el padre Juan de Requejo de Salcedo²⁶, escribe la *Relación histórica y Geográfica de la provincia de Panamá*²⁷, y, donde se encuentran datos de gran utilidad sobre el tema tales como el hecho de que en 1638 había en la catedral de Panamá ocho cofradías, a saber: Santísimo Sacramento, N.ª S.ª de la Concepción, Ánimas Benditas del Purgatorio, San José, N.ª S.ª de los Reyes, N.ª S.ª la Antigua, San Sebastián y N.ª S.ª de la O²⁸.

españolas del siglo XVII (Madrid: Espasa — Calpe, 1982), 26: 758.

21. Castellero Calvo, *Nueva historia general*, 1.270.

22. Recio Mir, Halcón y Herrera García, “La versatilidad del Renacimiento,” 149.

23. Torre Revello, citado por Dora Ulloa García, “Introducción al estudio,” 125.

24. Carmen Juan Lovera, “La pintura del siglo XVI en Alcalá La Real (plateresco, purismo y la “generación decisiva” de Juan Ramírez a la dinastía de los Raxis),” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 97 (1978):75.

25. Diego Angulo Iníguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*. (Barcelona- Buenos Aires: Salvat Editores, S.A., 1945-50) 1: 714.

26. Juan de Requejo de Salcedo, “Relación histórica y geográfica de la provincia de Panamá,” en *Relaciones Históricas y geográficas de América Central*, 8, 1640, 8 vols. (Madrid: Manuel Serrano y Sanz, 1908).

27. Real Academia de la Historia, “Juan de Requejo de Salcedo,” consultado el 10 de diciembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/78814/juan-de-requejo-de-salcedo>

28. Ramos Baquero, *Iconografía, fuentes*, 145-169.

Todas estas cofradías contaban con sus capillas y retablos. Las imágenes religiosas que correspondían a cada cofradía eran cuidadas con esmero por los cofrades. Para ilustrar la riqueza de esta fuente, se presenta el siguiente texto de Requejo y Salcedo sobre la cofradía de N.ª S.ª y de las Ánimas Benditas del Purgatorio. "La cofradía de las Animas está fundada en una de las capillas laterales del cuerpo de la yglesia, al lado del Evangelio, que le sirve de adorno y grandeza, hecha de piedra a costa de la misma cofradía, con dos arcos de cantería que se sustentan sobre una columna bien formada..."²⁹.

Efectivamente, como es sabido, el 21 de enero de 1673 ocurre el traslado de la ciudad y Castellero Calvo insiste en aclarar que no se realizó su fundación. La refundación de la ciudad en el emplazamiento que ahora se conoce como casco antiguo "aunque hace un primer intento por definir una mejor estructuración del espacio y busca fortalecer este carácter de centro comercial, con la construcción del muro defensivo, un mejor trazado de calles y de otros elementos de orden institucional", careció del impulso y recursos necesarios que permitieran su desarrollo ordenado (debido a la caída de la ruta y del comercio entre Perú y España)³⁰.

La elección del sitio para la nueva ciudad parecía inmejorable: Panamá, la ciudad "fortaleza y mercado". Mena García introduce, en este concepto, la conciencia colectiva urbana que, según ella va dejando atrás la idea de una ciudad abierta, "ciudad mercado", como lo fuera por mucho tiempo Panamá la Vieja, sustituyéndolo por un nuevo modelo urbano, el de ciudad fortificada, en donde perfectamente tiene cabida la tripartición funcional indoeuropea que combina lo sagrado, lo militar y lo económico³¹. La idea del trazo de la nueva ciudad como fortaleza y mercado fue de Fernández de Córdoba³², y mientras se edifica la ciudad, como consecuencia de una "socio topografía urbana", nacía el arrabal de Santa Ana.

La aplicación de la técnica de la edificación con base a la madera al poco tiempo demuestra grandes dificultades. La ciudad sucumbe en el incendio de 1737, precisamente por su estructura de madera, lo cual extrañaba a los pobladores que por el clima tropical caluroso y lluvioso se hubiesen podido construir las viviendas de piedra. Sobre todo, porque era sabido que Panamá exportaba al Virreinato de Perú piedra de excelente calidad. La

29. Ramos Baquero, *Iconografía, fuentes*, 154.

30. Carmen Mena García, "Panamá en el siglo XVIII: Trazado urbano, materiales y técnica constructiva," *Revista de Indias*, vol. 57, n.º 210 (1997): 369 - 398.

31. Mena García, "Panamá en el siglo," 378.

32. Mena García, "Panamá en el siglo," 379.

presencia del maestro Blas de Zárate, evidencia lo enraizado de lo mudéjar en la carpintería de lo blanco o mudéjar en Panamá. Aquí, al igual que en las “regiones madereras de México, Colombia, Cuba, Perú, Ecuador o Paraguay un estilo tan característico de la península, como era el mudéjar, había prendido fácilmente al influjo de la difusión del *Tratado de Diego López de Arenas...*”³³.

Al pasar ahora del Conjunto Conventual La Concepción de Panamá Viejo a las iglesias del casco antiguo, no debería sorprender encontrar la presencia del arte indigenizado en algunas de las iglesias como la de N.^a S.^a de la Merced, la de San José y la de Santa Ana. Los indígenas no solo debían ser evangelizados, esta población indígena también representaba a la clase trabajadora y podía recibir una retribución. Hay que recordar que para el siglo XVIII, ya existían las escuelas talleres de artesanos y carpinteros establecidos formalmente en la Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá de los Caballeros (Coclé), San Francisco de la Montaña (Veraguas) y otros pueblos del interior, que serán objeto de estudio detallado en los próximos capítulos.

Detecto la semejanza en el tallado de la madera en varios retablos del casco antiguo con los de las iglesias de las provincias centrales y en tierras chiricanas. Las preguntas rondan, ¿Las escuelas talleres del interior estaban conectadas con las de la ciudad capital? Y si se repetían los diseños en las tallas, ¿quién lo decidía? ¿Fueron creadas primero las escuelas talleres para suplir y construir las capillas en el interior del país?

Lo cierto es que actualmente la Catedral Basílica Mayor Santa María la Antigua, la iglesia San Francisco de Asís y el Oratorio San Felipe Neri exhiben arte elitista. No existen específicamente en estos templos ni elementos, ni retablos, ni tallas, ni esculturas realizadas por manos indígenas. Estos templos presentan elementos franceses e italianos. También se incluye en esta aproximación la iglesia del colindante arrabal de Santa Ana; aunque no pertenece topográficamente al circuito del casco antiguo, su valor histórico exige incluirla; advirtiendo, el templo casi no posee elementos virreinales.

Es necesario hacer una pausa y una reflexión oportuna sobre la diferenciación que existe en el arte Barroco indigenizado. Puede ser arte culto indigenizado y también puede presentar ausencia de academicismo técnico. Shusterman lo detalla con agudeza³⁴. Propone que lo que en una época era arte popular en otra se transforma en arte culto o, dicho de otro modo, buena parte del arte hoy considerado culto fue en su origen arte popular.

33. Mena García, “Panamá en el siglo,” 389-390.

34. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. (Lanham: Rowman & Littlefield, 2000), 201-235.

Richard Shusterman considera que hay una razón de mucho peso para defender el arte popular desde el punto de vista estético: nos proporciona demasiada satisfacción estética como para aceptar estereotipos del tipo de que este arte popular es degradante y estéticamente ilegítimo, que son los, en general, vertidos por los supuestos defensores de la satisfacción estética "pura." La defensa del arte popular debe, pues, enfrentar a los críticos de esta y a los defensores de ella, aquellos ataviados con sus presupuestos teóricos y éstos guiados en muchas ocasiones únicamente por un gusto que no pretende defensa frente a los intelectuales que han teorizado hasta el punto de ocultar el mismo gusto bajo un manto de pesadas reflexiones. Se trata, pues, de defender el arte popular en la arena de la reflexión estética en paridad con el arte culto, como un producto que, nacido de premisas y contextos que, además, puede enriquecer el concepto tradicional de lo estético y aspirar al mismo valor que el arte consagrado. La cuestión que subyace a todo esto es la de la legitimación estética, cuya exclusividad para el arte culto es lo que ponen en cuestión los defensores del arte popular, en la medida en que aceptan que los valores estéticos que están en el arte culto pueden encontrarse también en el arte popular³⁵.

Gans, a su vez, comenta que hay cinco públicos del gusto, "definidos por una combinación de valores estéticos y socioeconómicos: alta cultura, cultura media-alta, cultura media-baja, cultura baja y cultura baja *quasi folk*. Cada público prefiere y consume diferentes formas de arte." El análisis de Gans, según Castro, propone, pues, que la distinción entre arte culto y arte popular se basa en una cuestión de gusto, que tiene que ver con la situación socioeconómica³⁶.

Procurando plasmar algunos conceptos sobre el arte culto y arte popular, Castro señala adicionalmente que, "no se puede eliminar la cuestión afirmando que aquél es el producto de un genio creador y este es el resultado de un proceso mediocre, puesto que el genio y la mediocridad están presentes en ambos tipos de arte, y en ambos se ejerce un criterio estético." De hecho, reconoce "predicados tradicionalmente estéticos, tales como gracia, elegancia, unidad, etc. se aplican con regularidad a productos de arte popular sin mayores problemas desde los más diversos ámbitos, tanto de la recepción, como de la crítica"³⁷.

Aún más interesante parece la propuesta de Noël Carroll, "todas las sociedades a lo largo de la historia han tenido arte popular, pero en las sociedades industriales de los dos últimos siglos la sociedad industrial ha dado lugar a ese fenómeno nuevo que es el arte de las masas"³⁸. No haría

35. Sixto Castro, "Reivindicación estética del arte popular," *Revista de Filosofía*, vol. 27, n.º 2 (2002): 431-451.

36. Castro, "Reivindicación estética del," 437.

37. Castro, "Reivindicación estética del," 437.

38. Castro, "Reivindicación estética del," 439-440.

falta decir que, en el periodo panameño estudiado, no se dio en ningún caso este tipo de manifestación cultural, por no haberse aún industrializado por entonces Panamá.

También, al respecto, Carla Guillermina García comenta sobre los artículos de Martín Soria y Mesa-Gisbert (*Anales*) en los que se mencionan los conceptos transculturación, estilo mestizo y arte popular. García observa que se considera “lo popular” al describir a los “estilos sociales”. Soria 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 desde estampas populares. No obstante, para Mesa y Gisbert “lo popular”, no se limitaba por una pertenencia de clase, “sino por la apropiación y divulgación en los talleres, de imágenes de una generación precedente”³⁹.

Marta Fajardo apunta que la pintura popular indígena en la época novogranadina no se ha conservado y la que existe, no se ha estudiado; sencillamente, no se conoce. Un fenómeno parecido ha ocurrido en Panamá. Otras investigaciones abrieron el camino con sus hipótesis y un acercamiento que ha sido, según el criterio asumido en este estudio, la base para poder ampliar hoy el tema del arte Barroco indigenizado. Es tan esencial como complejo, el hecho de que no se haya dado seguimiento a las investigaciones iniciales, realizadas a principio de los años setenta⁴⁰.

Lo barroco en estas iglesias de la ciudad capital ubicadas en el casco antiguo se limita a pocos detalles ornamentales observados en las fachadas y en los retablos. Las fachadas de las iglesias de la Merced, de la Compañía de Jesús y de la Catedral poseen elementos ornamentales y compositivos propios de las fachadas que lucieron los templos de la vieja ciudad de Panamá, edificados durante el periodo que se extiende de 1577 - 1640⁴¹ en un interesante caso de aprovechamiento de materiales que respondería a razones de economía, pero también al deseo de manifestar una continuidad histórica:

Sabemos que desde 1672, cuando se inicia el proceso de traslado de la ciudad de Panamá a su nuevo emplazamiento, a dos leguas de distancia, todo el material de construcción considerado reutilizable, se desmantela y se conduce al nuevo

39. Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. (La Paz: Editorial Gisbert, 2018), 25-45.

40. Marta Fajardo de Rueda, “Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada,” *HISTORELO*, 6, (11), (enero – junio de 2014): 68 -125.

41. Velarde B., *El Arte Religioso*, 5.

lugar: ventanas, balcones y herrajes en general, puertas, vigas y soleras, así como arcos, dinteles y otras estructuras de mampostería fueron rescatados de entre las ruinas de la ciudad destruida por Morgan, como un precioso tesoro que no debe dilapidarse. En este sentido, Panamá se perpetúa a sí misma en su nuevo y definitivo asiento⁴².

Catedral Basílica Santa María la Antigua de Panamá (1688 - 1796)

Después del ataque de Morgan, la ciudad es trasladada al actual casco antiguo de la ciudad de Panamá en 1673, y con ello se dispone el levantamiento de una nueva catedral dedicada a Santa María la Antigua⁴³. Su construcción tomó 108 años un proceso largo y difícil; por lo tanto, también posee una extensa literatura histórica.

Los datos más relevantes relacionados con los hallazgos arqueológicos recabados en el informe de 2016 sobre las excavaciones fueron consultados por los arqueólogos Martín-Rincón y Mendizábal (2010)⁴⁴, de las investigaciones realizadas por Castillero Calvo (2014), Susto y Castillero (1943), Tejeira (2001), y Gutiérrez (1999).

Ahora, esta sección se centra ya en el legado artístico, al estudio detallado de lo que en la arquitectura y en las artes plásticas ha llegado “de forma material o por medio de viejas imágenes”, y que fue el patrimonio artístico de la sede de la Audiencia de Panamá, en sus dos asentamientos históricos: el primero de la fundación quinientista y el segundo que hoy todavía constituye el casco antiguo virreinal de la dinámica urbe de la nación.

La catedral metropolitana nace pensándose como una modesta iglesia. A través de siglos se han generado una serie de cambios; aún hoy, se sigue modificando su estructura arquitectónica exterior e interior. Al final, ofrece una planta en relación con el modelo habitual de catedral hispanoamericana, de testero recto, originado en la catedral gótica de Sevilla o, mejor, en las renacentistas de Jaén, Valladolid y la nueva de Salamanca.

42. Mena García, “Panamá en el siglo,” 396.

43. La Catedral Metropolitana de Panamá, ubicada en la manzana 30 del *Conjunto Monumental Histórico del Casco Antiguo de la ciudad de Panamá (CMHCA)*, el edificio religioso más importante y de mayor categoría en la República de Panamá. Fue declarada Monumento Histórico Nacional mediante la Ley 68 de 11 de junio de 1941.

44. Juan Guillermo Martín-Rincón y Tomás Mendizábal, “Exploraciones arqueológicas en la Catedral Metropolitana de Panamá,” *Memorias*, revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, Año 7, n.º 13 (2010): 173 - 201.

La principal iglesia del casco antiguo de Panamá es la catedral metropolitana, cuyo proceso de construcción fue prolongado y difícil, como se ha mencionado. En 1674, se construyó un templo provisional de madera; dos años después, se dibujó un primer plano para una iglesia mucho más grande, inspirada en la catedral de Lima, con un testero plano, tres naves y dos hileras de capillas colaterales. De 1751 a 1759, cuando Luna Victoria fue obispo, la obra continuó, aunque la iglesia no llegó a ser consagrada hasta 1796. En esos años, cuando la plaza mayor aún tenía su tamaño original, el frente sólo se veía entero desde un costado; una de las manzanas tapaba la base de la torre norte.

La catedral de Panamá es sobria, espaciosa y fresca, con la ampliación de la plaza mayor en el siglo XIX, se la puede apreciar en toda su amplitud. Mide unos 63x33 metros, por lo cual es una de las más grandes de América Central. Tiene dos torres rematadas con chapiteles piramidales —disposición muy imitada posteriormente en todo el Istmo—, y la portada fue compuesta con algunos elementos decorativos traídos de Panamá Viejo⁴⁵.

La arquitectura de la Catedral de Panamá consta de cinco naves sin capilla, crucero y capilla mayor, con pilastras como los de las catedrales de Lima y Cuzco, llama la atención de Marco Dorta, “por su diseño de abolengo renacentista y por sus elementos decorativos propios del Bajo Renacimiento de la primera mitad del XVII, en contraste con el elevado frontispicio mixtilíneo”⁴⁶.

Consta de cinco naves sin capillas, crucero y capilla mayor de cabecera plana. Los soportes son pilares cruciformes con pilastras como los de las catedrales de Lima y Cuzco. La diócesis de Panamá era sufragánea de la limeña, y la cubierta de armadura de madera con bóvedas falsas de medio cañón. La fachada, construida después de 1750, llama la atención por su diseño de abolengo renacentista y por sus elementos decorativos propios del Bajo Renacimiento de la primera mitad del XVII, en contraste con el elevado frontispicio mixtilíneo. Las torres tienen el último cuerpo octogonal y chapiteles piramidales de abolengo andaluz, con decoración de azulejos⁴⁷.

Las diferencias sociales, religiosas y políticas, o naturales como climáticas, materiales, movimientos sísmicos le exigirían a Francisco Becerra (Trujillo 1545 – Lima, 1605), “adaptar sus tipologías constructivas a las nuevas circunstancias, y enriqueciéndose, por otra parte, del sustrato indígena que

45. Eduardo Tejeira Davis, *Guía de Arquitectura y Paisaje de Panamá*. (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007), 210-211.

46. Enrique Marco Dorta, *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*. (Madrid: Editorial Plus Ultra S.A, 1973), 22:235.

47. Marco Dorta, *Ars Hispaniae*, 22: 235.

imperaba cuando llegó a Hispanoamérica⁴⁸. En adición se indica, “en sus importantes intervenciones como en la catedral de Lima, ...para su traza tomará como modelos algunas obras españolas y la tratadística de la época, llegando a marcar una influencia decisiva en el desarrollo posterior de la arquitectura hispanoamericana⁴⁹.”

Otro tema que toca Marco Dorta y que es fundamental transmitir es que “no se encuentran en el antiguo Reino de Granada esas fachadas de gran aparato como las de México o Guatemala, o como las de Quito y en el Perú⁵⁰. Reconoce además al capuchino valenciano fray Domingo de Petrés (1759 - 1814) como el gran arquitecto del Neoclasicismo en el virreinato de Nueva Granada: Petrés fue el autor de la iglesia de Zipaquirá (1805), la iglesia de Chiquinquirá (1796 - 1823) y la Catedral Metropolitana (1806 - 1814) de Bogotá, que quedaron sin acabar a causa de su muerte⁵¹.

ESTRUCTURA DE LA CATEDRAL BASÍLICA SANTA MARÍA LA ANTIGUA

La fachada está compuesta por tres cuerpos marcados por anchas cornisas. El cuerpo superior está conformado por una espadaña curva, con cinco hornacinas y un óculo central achatado. Este cuerpo fue reconstruido tras caerse en un terremoto en 1882. El cuerpo intermedio presenta seis hornacinas y tres juegos de ventanas. El cuerpo bajo contiene sus tres puertas y dos juegos de columnas, entre las que se abren hornacinas; posee cinco puertas de acceso: tres frontales y dos laterales. La fachada principal es representativa de la arquitectura del Barroco español,⁵² especialmente en su cuerpo inferior, con su composición de arco de triunfo, de posibles raíces escorialenses. Hay una tradición hispánica más sobria (que puede representar Gómez de Mora o fray Alberto de la Madre de Dios⁵³, de ascendencia herreri-ana, una más tardía y recargada —la de los Churriguera⁵⁴, o Pedro Ribera⁵⁵—,

48. Yolanda Fernández Muñoz, “Modelos arquitectónicos de las Catedrales Americanas de Francisco Becerra,” *NORBA- ARTE*, vol. 27 (2007): 29 - 54.

49. Fernández Muñoz, “Modelos arquitectónicos,” 39.

50. Marco Dorta, *Ars Hispaniae*, 235.

51. Marco Dorta, *Ars Hispaniae*, 384.

52. José Manuel Barbeito, “Gómez de Mora, Antonio Mancelli, Cassiano dal Pozzo,” *Archivo Español de Arte*, vol. 86, n.º 342 (abril - junio 2013): 107-122.

53. José Miguel Muñoz Jiménez, “Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana: urbanismo en la villa de Lerma,” *Goya*, n.º 211 -212 (1989): 52 - 59.

54. Beatriz Blasco Esquivias, “Ni fatuos ni delirantes. José Benito Churriguera y el esplendor del barroco español,” *LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia* (2006): 6 - 18.

55. Enrique de Aguinaga, “Madrid, Capital del Barroco,” en *La cultura española en la historia: el Barroco*. (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008), 157-178.

berniniana, pero con rasgos castizos, una con clara vinculación francoitaliana (de Santiago Bonavia a Filippo Juvarra), por no hablar de variantes locales.

Para el caso de esta investigación y apoyada en las de los principales especialistas, el Barroco español es, como para el resto de Europa, la evolución enriquecida del Renacimiento y del manierismo, pero siempre desde la versión hispánica derivada de la ingente influencia de El Escorial, de las necesidades propias de una larga crisis económica que conduce a la utilización de recursos escenográficos y de materiales baratos que colindan con el falseo y el fingimiento, y que está dotada al tiempo de una fuerte variedad regional. Su evolución a lo largo de más de siglo y medio permite una división en varias etapas sucesivas, aplicable tanto a la arquitectura como al mundo de los retablos. Se podría defender que, a grandes rasgos, el Barroco hispanoamericano sería uno de esos capítulos regionales más extensos en calidad y cantidad, a su vez caracterizado por sus variantes geográficas, y el continuo aporte de lo indígena y lo relativo al lugar.

La estructura rectangular de la Catedral Basílica Santa María la Antigua es de cal y canto, y presenta una mezcla de estilos. Compuesta por una planta única de cinco naves separadas por treinta y seis columnas cruciformes, que parten visualmente desde un altozano cuyo nivel original se desconoce. Las diversas intervenciones resultaron en la eliminación de estructuras y ornamentos que formaron parte importante de la edificación: el púlpito, coro, techo, piso y escaleras de las torres.

Básicamente, las nuevas pautas del clasicismo académico insistían en la sustitución de los retablos de madera por otros de piedra y mármol, o en último caso de su imitación por medio de pinturas y estucos, como ocurre en la catedral de Panamá. Todavía se respeta, sin embargo, el modelo compositivo en pisos, calles y coronación, si bien procurando cumplir con los módulos propios de los estilos vitruvianos.

La perspectiva de la capilla mayor de la iglesia Catedral en 1735, fue enviada a España por el obispo Morcillo, informando sobre el estado en dicho año de la fábrica de la iglesia. Según el arquitecto Samuel Gutiérrez, esta planta fue hecha por el maestro mayor de albañilería y cantería Juan González Gómez. No queda claro si el edificio ya estaba en uso, pero es posible. Con todo se observa un presbiterio elevado.

La Catedral carece de bóvedas, excepto en una de sus secciones donde hay una de concreto. Su conjunto de columnas sostiene el techo con ayuda de sus muros laterales. Las columnas están unidas entre sí en su parte

superior por sesenta y cinco arcos. Las columnas sostienen el techo, con el apoyo de los muros del templo. Han sufrido intervenciones de todo tipo, incluyendo la eliminación de esculturas colocadas en altura sobre pedestales ancladas. Sus bases de piedras databan de la década de 1940. Las naves de las capillas existieron retablos muy hermosos que han desaparecido y se han reemplazado en los años recientes al colocar imágenes sobre bases o mesas de madera, las cuales clasifica como obras de baja calidad en su fabricación y materiales. Desgraciadamente no se han encontrado evidencias físicas y fotografías de los retablos antiguos.

RETABLO MAYOR N.ª S.ª DE LA ASUNCIÓN

En la Catedral Basilica Santa María la Antigua, se continúa con el proceso de remodelación y, en estos momentos, se exhiben los siguientes: retablo mayor N.ª S.ª de la Asunción (ca. 1791). En el lado del evangelio: los retablos del Sagrado Corazón de Jesús y de san Aurelio y san Getulio. En el lado de la epístola se ubican el retablo de Santa María la Antigua y el monumento funerario a don Antonio Pérez.

Es de estilo neoclásico y presenta tres cuerpos y tres calles y es de planta cóncava. Fue sometido a un proceso de restauración entre el 2015-2018. Está dividido en tres calles y tres cuerpos, separados por veintidós columnas de orden corintio. En un alto relieve decorativo en su parte superior se lee el año de su construcción: 1791. Se construyó a un costo de siete mil pesos por el obispo Manuel J. González Acuña. En los cuerpos superiores se localizan el cordero de Dios y el Espíritu Santo, tallados sobre madera de caoba. El expositor para contener la custodia lleva decoraciones con ramas de vid y trigo asociadas al tema eucarístico. Varela y Valdés, con respecto al año de construcción del retablo, indican que, "es muy posible que el Altar se haya comenzado varios años antes y que no fue sino hasta 1800 cuando se terminó y se bendijo, ya que en la parte superior del retablo mayor se lee la fecha de 1791, posible año del inicio de las obras"⁵⁶. Según Castillero Reyes la catedral, cuando fue consagrada el 4 de abril de 1796, ya tenía su retablo mayor, construido en 1790.

187. La Catedral de Panamá, la nueva fue consagrada el 4 de abril de 1796, fiesta de la Anunciación de Nuestra Señora por el Ilmo. Dr. Remigio de la Santa y Ortega, del Consejo de Su Majestad y vigésimo noveno obispo que ocupara la silla de Panamá. Actuaba como Maestrescuela en el Coro de Prebendados, el Dr. Manuel Joaquín González de Acuña y Sans Merino, sacerdote panameño a quien la Providencia

56. Martín-Rincón y Mendizábal, "Exploraciones arqueológicas," 173 - 201.



Fig. 2. Escuela panameña. Retablo mayor N.º S.º de la Asunción, ca. 1791, 8.35 m (ancho) x 13.70 m (alto). Catedral Basílica Santa María la Antigua, Panamá. Foto: CBG.

tenía destinado para empuñar el báculo de Pastor de la Grey istmeña como sucesor del obispo La Santa. La Catedral cuando fue consagrada, tenía ya su Altar Mayor, que fue construido en 1790, a un costo de \$.7,000 por el obispo Manuel Joaquín González de Acuña y Sanz Merino (panameño) después de 1800⁵⁷.

Este retablo mayor panameño, por su estilo y cronología, es un magnífico ejemplar de retablo neoclásico, propio de un momento de imposición del academicismo y de afirmación de un nuevo modo de amueblar litúrgicamente las iglesias, como en el caso de la catedral de Cádiz, cuya cronología y larga historia recuerda bastante el caso de la de ciudad de Panamá. En este ejemplo peninsular, en los 116 años que duró su construcción, las trazas del edificio sufrieron los cambios de las modas y los gustos de los distintos ar-

quitectos, lo que explica la conjunción de diferentes estilos: Barroco, Rococó y Neoclasicismo fundamentalmente.

Para algunos, la pintura N.º S.º de la Asunción⁵⁸, fue creada tomando como modelo la Asunción de Guido Reni (1627). En la parte inferior, el paisaje corresponde a la nueva ciudad de Panamá a finales del siglo XVIII, y se muestra la ciudad amurallada; muy probable el artista buscó plasmar la bendición de la Virgen sobre la tierra panameña.

En el segundo y tercer cuerpo de este retablo, otras seis columnas similares determinan un número de calles igual al existente en el cuerpo inferior. En estos dos cuerpos superiores, el entablamento que los separa se interrumpe en la calle central y en el espacio así logrado se localizan, de abajo hacia arriba, los siguientes elementos: una talla que representa al Cordero de Dios, una pintura de gran tamaño de la Asunción de la Virgen (antes citada); una talla del Espíritu Santo. En el remate, se ubican seis pináculos y, centrado, una tarjeta que lleva en su interior, dos llaves entrelazadas, sobre ellas, la tiara papal.

El testero, con formas que semejan pilastras adosadas al muro, a las que se le suman, ligeramente separadas de este, seis columnas exentas que se elevan de un alto zócalo hasta sostener un entablamento que, tras curvarse en la calle central, separa el primer cuerpo del segundo. Las columnas, con capiteles de orden corintio, presentan, en el tercio superior del fuste, listones colgantes. En el cuerpo inferior, la calle central, flanqueada por dos pares de columnas de igual orden, se abre en forma de hornacina con arco de medio punto y bajo la cual se aloja un templete de estilo neoclásico.

El retablo de Santiago Apóstol de Natá, Coclé que es de dos cuerpos y tres calles es en conjunto con este de la Catedral Basílica Santa María la Antigua de Panamá el otro retablo de estilo neoclásico existentes en Panamá. Es cierto que las líneas compositivas de ambos retablos se asemejan; presentan una construcción de planta circular, sustentada por columnas pareadas y cubierta por una cúpula semiesférica, en cuyo centro se dispone una estructura cilíndrica que alberga el monumental sagrario-tabernáculo.

En el lado del evangelio, como se ha mencionado, se localizan los retablos del Sagrado Corazón de Jesús y el de San Aurelio y San Getulio. El retablo del Sagrado Corazón de Jesús es de escuela neoclásica italiana. La

58. Anónimo. Escuela sevillana. N.º S.º de la Asunción, ca. finales del siglo XVIII. Óleo sobre tela, 1.80 m. (ancho) x 3 m. (altura). Retablo mayor N.º S.º de la Asunción. Catedral Basílica Santa María la Antigua, ciudad de Panamá.

devoción, al estar dirigida al Corazón de Jesús como emblema del amor, considera principalmente a la humanidad⁵⁹.

El retablo de San Aurelio y San Getulio es igualmente escuela neoclásica italiana. Manuel Adán Vásquez, artista panameño, realiza en 1934 el óleo moderno que muestra a los dos santos, san Aurelio y san Getulio, y en medio de estos dos personajes se representa la torre de Panamá Viejo. El relicario de san Aurelio es autoría de los orfebres Seco Velasco de Sevilla (España). De estilo gótico sevillano, sus orfebres han utilizado materiales como la plata, el oro, el bronce y piezas semipreciosas.

En el lado de la epístola se ubican el retablo de Santa María la Antigua y el monumento funerario en honor a don Antonio Pérez. El retablo de Santa María la Antigua pertenece a la escuela neoclásica italiana y la nueva imagen de Santa María fue encomendada al escultor sevillano José Antonio Navarro Arteaga (n. Sevilla, 1965). Los retablos de Santa María la Antigua y el del Sagrado Corazón de Jesús son idénticos.

El único monumento funerario de la catedral es una masiva escultura de mármol de Carrara (ca. 1860) hecha en Roma en honor a don Antonio Pérez Ochoa de Arosemena (1799 - 1860). Tallado por Giovanni Maria Benzoni (1799 - 1873)⁶⁰, reconocido escultor italiano que esculpió temas religiosos y clásicos que hoy se exponen en importantes museos en el mundo.

Otro elemento del exorno es *N.º S.º del Rosario con Santo Domingo*⁶¹, 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. La pintura 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.

Hay cuatro vitrales en el evangelio y cuatro en la epístola. La catedral originalmente no tuvo vitrales, sino ventanales con balaustres de madera. Los vitrales actuales decorados con grisallas e influencia del modernismo y del *art decó* son de probable origen español de principios del siglo XX. Fueron restaurados durante el último proceso de conservación. En la parte

59. Jean Bainvel, "Devotion to the Sacred Heart of Jesus," consultado el 9 de enero de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/07163a.htm>

60. SKD Museum Staatliche Kunstsammlungen, "Bildnis Benzoni, Giovanni Maria (1799-1873), Bildhauer," consultado el 21 de noviembre de 2021, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/911032>

61. Anónimo. Escuela sevillana. *N.º S.º del Rosario con Santo Domingo*, ca. siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, s.d. Capilla del Santísimo. Catedral Basílica Santa María la Antigua, ciudad de Panamá.

del evangelio se ubican: san José, santa Bárbara, san Antonio y san Vicente de Paúl. En la parte de la epístola: san Pedro, Virgen del Carmen, san Ignacio de Loyola y san Agustín.

Iglesia de San José de Agustinos Recoletos

La iglesia de San José fue construida entre 1671 y 1677 y, desde el siglo XVIII, fue convento; en 1903, se realiza la remodelación de la iglesia de San José. La iglesia mide unos 34 metros de largo por 18 de ancho y 13 de alto. Las paredes originales de calicanto están repelladas y pintadas de blanco. En el sencillo *frontis* se indica su fecha de fundación: 1675. La única torre está en estado crítico. El templo posee la tradicional estructura hispánica y en su interior varios retablos presentan un estilismo de arte Barroco español popular y Barroco indigenizado. Bajo una misma cubierta, se forman tres naves separadas por delgados pilares de un orden pseudo jónico, que sostienen la armadura de madera, hoy oculta por falsas bovedillas y cielos rasos.

La iglesia de los Agustinos Recoletos fue una de las primeras en construirse en el casco antiguo. Se empleó el esquema convencional: planta rectangular, tres naves y estructura interior (pilares y techo) de madera. Fue afectada por el incendio de 1737, pero reconstruida poco después. En un inicio no tenía torre, sino una espadaña. En 1833, el convento agustino fue suprimido. La iglesia quedó clausurada hasta 1898-99, cuando fue reabierta por religiosos agustinos provenientes de Filipinas. En 1903 se inició una reforma total y perdió su carácter original. Como la armadura de par e hilera era vista como de lo más rústico y sin forma ni arte alguno, fue derribada y rehecha con una bóveda falsa de madera en la nave central y dos cielos rasos planos en las laterales (la bóveda actual es similar, aunque de materiales sintéticos). La fachada lateral también fue modernizada. Tras la clausura del convento, la propiedad pasó al Estado⁶².

En la nueva ciudad los templos eran todos a poca distancia entre sí:

La iglesia y convento se edificaron en el lugar que ocupan actualmente, a pocas cuadras de la Catedral y de la iglesia de la Merced, del convento de los Dominicos y de la iglesia de los Jesuitas, que luego sería la primera universidad de Panamá, hasta su expulsión de Panamá por Carlos III. La nueva iglesia y Convento de San José fueron inaugurados en 1675. El convento y la iglesia ocupaban una cuadra entera a la orilla del mar Pacífico. Un rincón acogedor y que tuvo mucha atracción. Se supone que la nueva iglesia tenía las mismas o muy parecidas dimensiones de la primera edificada en Panamá la Vieja ...⁶³.

62. Tejeira Davis, *Guía de Arquitectura*, 440.

63. Benjamín Ayechu, O.A.R., "Los agustinos recoletos en Panamá," consultado el 20 de octubre de 2021, <https://www.oocities.org/vicariaoar/Recoletos/oarpanama.html>

El templo tiene ocho ventanas, cuatro laterales con vitrales, realizadas por un taller italiano. El primer vitral (el más cercano al retablo mayor) está dedicado a san José, seguido por la de la Virgen de la Consolación, san Agustín y santa Rita de Cascia. Hay una cegada lateral y tres abiertas en la fachada frontal. La entrada al templo por el ala izquierda es más elaborada que la fachada. En los elementos del exorno de la iglesia de San José se ubican el retablo mayor de San José con el Niño; en el lado del evangelio: los retablos del Santísimo Sacramento, N.ª S.ª del Perpetuo Socorro (adosado a la columna) y N.ª S.ª del Carmen. En el lado de la epístola: los retablos de N.ª S.ª de Gracia, *Maison Raffl* (atribuido), santa Rita de Cascia (adosado a la columna), san Nicolás de Tolentino, N.ª S.ª del Rosario de Fátima (1951 y 1954), Santo Cristo del Perdón (1943) y el retablo Jesús el Nazareno. Un elemento del exorno de la iglesia de San José de los agustinos recoletos es el púlpito, atribuido a la *Maison Raffl*.

RETABLO MAYOR DE SAN JOSÉ CON EL NIÑO (S. XVIII) SIGUIENDO LA TRAZA BARROCA LIMEÑA

Al retablo mayor de San José con el Niño, conocido también como “el Altar de Oro”, se le han ido agregando muchos elementos a través del tiempo. Posee un esquema reticular, ritmo irregular, con tres calles y dos pisos, más coronación, y muchos motivos ornamentales. En cada piso, las columnas de orden salomónico flanquean las hornacinas, así como el gran manifestador del piso bajo sobre el pequeño sagrario, está también enmarcado por columnas menores del mismo orden, mostrando en todo el carácter eucarístico del magnífico retablo mayor.

Si el año 1675, registrado por algunos historiadores, fuera cierto “aunque parece mejor del siglo XVIII avanzado”, este retablo sería la primera aparición de los soportes hierosolimitanos en Panamá. En ese contexto, Gutiérrez (1999) siguiendo a Carles señala con relación al “Altar de Oro” un origen y fecha ambos errados:

Este hermoso altar, estofado en oro, es conocido con el nombre de “Altar de Oro”. Es una obra un tanto churrigueresca del siglo XVII. Este altar es el mismo que presidió la iglesia Josefina de la Vieja Ciudad de Panamá, la cual fue la única que no resultó destruida en el asalto de Morgan y el incendio que arrasó la ciudad. Los Padres Agustinos lo trasladaron de la antigua ciudad de Panamá a la actual iglesia de San José cuando fue inaugurada en 1677...El profesor Rubén D. Carles anota que este altar de oro, sus placas e incrustaciones “son las mismas que decoraban el Altar Mayor de la iglesia existente en la antigua ciudad, las que fueron desprendidas y guardadas celosamente ante el peligro del asalto de los piratas de Morgan.



Fig. 3. Escuela limeña. Retablo mayor San José con el Niño, segundo tercio del siglo XVIII, Madera de cedro amargo tallada y policromado en dorado con fondo rojizo: 12 m. (altura) x 7.5 m. (ancho), Iglesia de San José, ciudad de Panamá. Foto: CBG.

Transportado a la nueva ciudad el maderamen del Altar Mayor de la iglesia de los Agustinos Descalzos —convento que no fue abatido por las llamas— y restaurado en Panamá, hoy luce con todo el prestigio de su antigüedad⁶⁴.

El retablo de San José con el Niño, efectivamente, fue construido en el siglo XVIII, siguiendo la traza barroca limeña y no es de 1675. Los mitos que rodean este retablo son varios y archiconocidos. De acuerdo con la tradición popular, el retablo se salvó cuando se efectuó el asalto a Panamá Viejo en 1671. El retablo no existió para aquel entonces. Tampoco es de oro. En 1915, Agustín Donderis, restaurador español, doró con oro de baja ley algunos lugares donde sobresale la talla, volutas o roleos. Actualmente, solo posee hoja de oro en varios puntos.

64. Samuel Gutiérrez *Arquitectura panameña: Descripción e historia*. (Panamá, Biblioteca de la Nacionalidad ed., 1999 a.), 161.

En Panamá, a finales del siglo XVII y comienzos del siguiente, es cuando se aprende a valorar la influencia de la escuela peruana, como se evaluó en este retablo plenamente Barroco de San José del casco antiguo de la ciudad de Panamá, con su riqueza ornamental y la libertad de líneas de sus elementos compositivos. Este "nuevo acento" también se aprecia aplicado en varios retablos del interior de Panamá, tal como señala Velarde de modo genérico,

La hornacina central o el expositorio adquiere mayor preponderancia y tamaño, irrumpiendo en el cuerpo superior. Los frontones partidos se elevan verticalmente; los arcos trilobulados se apoyan sobre columnas exentas y crean una mayor movilidad en los volúmenes y diferentes relaciones espaciales, enmarcando nichos de distintas alturas. A estas características se agregan otras como un nuevo diseño de los festones y de las orlas, la multiplicación de motivos colgantes que se oponen a la brusca elevación de otros, la movilidad y quebramiento de los remates, la ornamentación profusa aplicada a las zonas planas⁶⁵.

Resumiendo lo afirmado por Velarde, los retablos de San Nicolás de Tolentino, de San José y de la Virgen del Carmen de esta iglesia fueron realizados por un tallista limeño que, eventualmente, se estableció en la ciudad de Panamá durante el segundo tercio del siglo XVIII. Velarde ha señalado que el tallista limeño realizó también el retablo de la Virgen del Rosario de la capilla del Convento de Santo Domingo (actual sede del Museo de Arte Religioso Colonial), en una versión más simplificada del retablo de San José, más pequeño y de dos cuerpos y tres calles. El retablo de la Virgen del Rosario había sido fechado equivocadamente en 1678, por su supuesta conexión histórica y arquitectónica con el retablo de san José.

La intención de fechar de manera aproximada estos tres retablos de la iglesia de San José, el retablo mayor de San José con el Niño conocido también como 'el Altar de Oro'; retablo de San Nicolás de Tolentino; retablo N.º S.º del Carmen y el retablo de la Virgen del Rosario del Conjunto de Santo Domingo de Guzmán⁶⁶, viendo otros ejemplos limeños, busca aclarar que no es lo mismo ubicar en 1675 o 1678 el retablo de San José o el de la Virgen del Rosario, respectivamente, que ubicarlos en el segundo tercio del siglo XVIII, es decir, entre 1733 y 1766. Si fueran las primeras fechas, como se ha propuesto, la llegada del orden salomónico a Panamá sería tempranísima, por el tiempo de los ejemplos limeños.

65. Velarde, *El arte religioso*, 4.

66. Escuela limeña. *Retablo de la Virgen del Rosario*, MARC 0030, segundo tercio del siglo XVIII. Talla sobre madera, pan de oro, 6.88m. (alto) x 5.01m (ancho) x 1.44 m. (profundidad). Museo de Arte Religioso Colonial, ciudad de Panamá.

A mediados del seiscientos, el virreinato del Perú presentaba ya una primera madurez como proceso civilizador y nueva decantación histórica, con todos los pros y matices necesarios en un extenso territorio de tan variada población y geografía. La sazón artística es constatable especialmente en las grandes ciudades y capitales virreinales, como el injerto cultural y artístico de Lima que, después de un siglo, con una primera etapa en directo e intenso trasiego de artistas y obras entre la metrópoli y Los Reyes, despuntan ya creaciones más personales en la arquitectura, las artes plásticas y suntuarias. En el curso de la segunda mitad del siglo XVII fraguó una fase de novedosa plenitud cultural, que en el caso limeño y su faceta artística es difícil de estudiar por la masiva desaparición de obras a causa de los continuos sismos. Durante años he investigado la escultura en madera policromada, esclareciendo y fijando personalidades artísticas, obras perdidas y descontextualizadas por completo; sobre todo correspondientes a la primera mitad del siglo, fase de un prestigioso primer Barroco de estirpe montañesina⁶⁷.

¿Qué elementos arquitectónicos tienen en común el retablo de San Francisco de Borja que se encuentra en la capilla de San Francisco de Borja de la iglesia de San Pedro, en Lima, Perú; (hacia el siglo XVII) con el retablo de San José con el Niño del casco antiguo de la ciudad de Panamá, segundo tercio del siglo XVIII?

En Lima, el retablo de San Francisco de Borja está ubicado en la nave de la epístola, tercer retablo entrando al recinto. Fue construido aproximadamente en el primer tercio del siglo XVIII, pero es posible creer que el término de los acabados del dorado pudo ser posterior. Este retablo actual de Borja con salomónicas en los dos cuerpos, tres calles y remate, presenta claramente el recurso de las cornisas rotas y curvas introduciéndose en el segundo cuerpo de la calle central. Lucen las columnas adornadas en sus vueltas con rostros de niños y racimos turgentes de frutas y vegetación. Son muy notables los cuatro pedestales del primer cuerpo, que aglutinan cada uno de ellos el tetramorfo, con talla maestra y de feliz composición formal e iconográfica: el águila, el toro, el ángel y el león, símbolos de los cuatro evangelistas como fundamento del Nuevo Testamento⁶⁸. La riqueza compositiva y variedad ornamental de los retablos limeños se extendió por todo el virreinato, Panamá incluido, como reitera Ramos Sosa: “Sí habría que observar entre los retablos de fines del XVII en Lima, la posible huella de José de Alvarado y tantear su formación con alguno de los ensambladores del último

67. Rafael Ramos Sosa, “Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650–1710,” en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coords. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008), 397–573.

68. “Taller San Pedro de Lima,” consultado el 13 de noviembre de 2021, <https://tallersanpedrodelima.wordpress.com/2014/10/10/nuevo-proyecto-para-la-recuperacion-de-la-capilla-de-san-francisco-de-borja/>

tercio del siglo. Asimismo, manifiesta la proyección directa del arte limeño por el extenso virreinato, que incluso puede detectarse hasta Panamá, en el retablo mayor de la iglesia de San José⁶⁹.

El retablo de San José de la ciudad de Panamá, en definitiva, presenta el gusto ornamental y pictórico del Barroco limeño por el que se decantó mayoritariamente durante el periodo virreinal una etapa retablista que fue singularmente brillante. En el último tercio del siglo, la utilización de la columna salomónica introducida por el ensamblador Diego de Aguirre, y utilizada inicialmente en Lima, se difundió con gran aceptación por todo el Virreinato, marcando una tendencia a un barroquismo más acentuado de raíz churrigueresca.

La historiografía del arte limeño ha señalado a Diego de Aguirre como el introductor de la columna salomónica en sus retablos, con una larga y dilatada carrera hasta su muerte, bien entrado el siglo XVIII. Como hemos visto, se conocía ya el soporte, pero pudo ser él quien utilizara el fuste torso a gran escala en las ensambladuras de la época. No hay que olvidar que la novedad berniniana no solo fue el nuevo fuste columnario, sino más aún la tipología del edículo gigante, un solo cuerpo sobre pedestales y remate, aspecto que no está claro hasta ahora si se aplicó en la Lima del seiscientos⁷⁰.

Posee columnas salomónicas como soportes delimitantes de la calle central, dos cuerpos, tres calles y remate. La venera acoge con su hermosa hornacina abalconada la imagen de San José. Posee los elementos compositivos distintivos de la escuela limeña como el arqueamiento de la calle central por los arcos verticales que viene a ser una característica peculiar de los retablos y de las portadas barrocas virreinales peruanas.

En el segundo piso, se ubican santo Tomás de Villanueva, San José, santa Clara de la Cruz de Montefalco. Las imágenes de santa Clara de la Cruz de Montefalco y santo Tomás de Villanueva no son antiguas. En los catálogos de *El Arte Cristiano* y la *Maison Raffl* (BnF) no se encontraron referencias que indiquen sus procedencias. San José con el Niño es atribuible a la *Maison Raffl*. En el primer piso, N.^a S.^a de la Consolación y Correa, el sagrario, N.^a S.^a de la Consolación y Correa y san Agustín son de madera tallada y policromada del siglo XVIII. En el centro, se encuentra el manifestador o expositor, que contendrá la custodia, con puertas corredizas de dos hojas en forma curvada; están decoradas con una vid ascendente que porta en su centro dos racimos de uvas. La ceremonia de mostrar el Santísimo se efectuaba con discreción, donde el sacerdote se desplazaba a través de la puerta lateral, y accediendo

69. Ramos Sosa, "Retablos y esculturas," 417.

70. Ramos Sosa, "Retablos y esculturas," 406.

por la escalera llegaba a depositar la custodia: girando las puertas, se manifestaba la custodia a los fieles. En algunos contratos de retablos se dice: “se ha de hacer una maquinaria para descubrir a Nuestro Señor, de forma que suban y bajen las puertas que han de cerrar la custodia.” El manifestador ocupa de forma grandiosa el cuerpo central, sobresaliendo de la línea de la cornisa, acabada en la representación del Cordero Místico con venera superior con adornos vegetales⁷¹.

En los laterales de este primer cuerpo y separados por las columnas salomónicas, hay dos hornacinas con veneras que se bendijeron en 1915, donde se ubicaron las tallas de san Agustín y N.^a S.^a de la Consolación. Corona el retablo mayor una pintura, de origen cuzqueño, se observa la imagen de Dios con su mano derecha elevada dando la bendición con sus dos dedos, rodeado por nubes y sosteniendo el orbe con su mano izquierda. El uso de oro para ornamentar los ropajes en base a la repetición de los dibujos es típico de la técnica del brocateado de la escuela cusqueña. Podría afirmarse que con este retablo de san José la influencia del virreinato peruano se estableció en Panamá.

En el lado del evangelio, se ubican los siguientes retablos. El retablo del Santísimo Sacramento (*Maison Raffl*) del siglo XX, fue realizado en mármol. El sagrario en uso está junto al retablo mayor de San José, al fondo de la nave del evangelio. Posee tres imágenes: a la izquierda, santa Mónica (madre de san Agustín), el Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen de la Candelaria con el Niño (derecha). Las tres imágenes pueden ser atribuidas a talleres de Olot. Seguido, el retablo N.^a S.^a del Perpetuo Socorro (*Maison Raffl*), siglo XX que va adosado a la columna. La Virgen del Perpetuo Socorro carga al Niño a la que se le “cae” su zapato del pie. Los fieles suelen tocarlo para pedir una gracia.

El retablo de N.^a S.^a del Carmen⁷², presenta influencia de la escuela limeña y rasgos distintivos del Barroco indigenizado. La imagen N.^a S.^a del Carmen es atribuible a taller Olot. Los jarrones estilo andaluz de donde brotan rosas o flores silvestres (simbología mariana) del retablo N.^a S.^a del Carmen se encuentran también en los retablos de las iglesias del interior del país, como el diseño que exhibe el retablo El Calvario de la iglesia de San Atanasio, en Los Santos (ca. 1721 – 1728). Hay claras indicaciones de que estos ornamentos proceden de las escuelas andinas.

71. Wendy Tribaldos, *Memoria Comité Amigos de iglesias del Casco Antiguo (CAICA), 2013 – 2016*. (Panamá: Createspace Independent Publishing Platform, 2017), 22.

72. Escuela limeña. *Retablo N.^a S.^a del Carmen*, segundo tercio del siglo XVIII. Talla sobre madera, dorado, 2.92 (ancho) x 76 cm. (profundidad) x 4.82 m. (altura). Influencia limeña con elementos del barroco indigenizado, ciudad de Panamá. Iglesia de San José, ciudad de Panamá.

Otros aspectos ornamentales tan caros y frecuentes en las decoraciones y escenografías de la época como las plumas, de ecos insondables en la cosmovisión andina, visibles en los conocidos lienzos de la procesión del Corpus Christi de Cuzco (c. 1680) ornando los arcos triunfales salomónicos y altares callejeros, terminan cuajando en el claustro de la Compañía de Arequipa (1738), y en labores de madera como en un fragmento de retablo andino de la colección Yábar, componiendo sobre un jarrón floral una cartela manierista con la Inmaculada, rematada por tallos con hojas y cinco plumas⁷³.

Asimismo, las representaciones del fruto tropical del "marañón" o anacardo en el retablo de la Virgen del Carmen (Natá), en el retablo N.ª S.ª del Carmen de la iglesia de San José (casco antiguo de la ciudad de Panamá), en el retablo de san Juan de Dios (Natá) presentan cierta semejanzas al del retablo mayor de la iglesia de San Pedro, Sevilla (Felipe de Ribas, 1641).

La ubicación de seis retablos del lado de la epístola en la iglesia de San José responde al poco espacio disponible. Este lado de la iglesia está repleto con las bancas que se han ido agregando para realizar las misas y las celebraciones especiales. Esto sin contar el voluminoso tráfico que genera el turismo.

De estilo neogótico, el retablo de N.ª S.ª de Gracia (*Maison Raffl*), fue realizado hacia 1940. La imagen N.ª S.ª de Gracia es cuidada con gran esmero, al celebrar su eucaristía la segunda semana de septiembre. Exhibe finos encajes en su ropaje y el resto del cuerpo es tipo títere y del siglo XIX. Cuatro son los títulos o advocaciones con que la Orden de San Agustín ha dado culto a la Virgen María: N.ª S.ª del Socorro, N.ª S.ª de Gracia, Madre del Buen Consejo y N.ª S.ª de la Consolación y Correa.

El retablo de Santa Rita de Cascia está terminado en cartón comprimido de acuerdo con el estilo de fabricación de la *Maison Raffl*. En el catálogo de la *Maison Raffl* (BnF) encontré las referencias del retablo de Santa Rita y en *El Arte Cristiano*, la de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.

Completan el retablo de San Nicolás de Tolentino⁷⁴, escuela limeña, en figuras más modernas, a la izquierda Francisco de Jesús y a la derecha Vicente de San Antonio: primeros mártires recoletos que realizaron seis años de intensísimo apostolado desde la clandestinidad, en Japón (1584 - 1623). Fueron quemados vivos en Nagasaki. La escena muestra a san Nicolás de

73. Ramos Sosa, "Retablos y esculturas," 419.

74. Escuela limeña. *Retablo de san Nicolás de Tolentino*, segundo tercio del siglo XVIII. Talla sobre madera, policromada en verde oscuro y dorado, s.d. Iglesia de San José, ciudad de Panamá.

Tolentino celebrando misa, mientras los ángeles bajan del cielo y sacan las ánimas benditas del purgatorio. El altorrelieve de los ángeles parece más del siglo XIX tardío. San Nicolás 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.

De madera tallada y policromada en dorado en rojo púrpura, el retablo N.^o S.^o del Rosario de Fátima, fue realizado por un artista español anónimo entre 1951 y 1954, en Panamá, a solicitud del padre Sebastián López de Murga. El diseño central del retablo deriva de alguna estampita donde la escena dramatiza la aparición de la Virgen de Fátima a los tres niños pastores en 1917. Hay un jarrón tipo andaluz, en la base de donde brota el árbol y sobre este, permanece la Virgen de Fátima rodeada de nubes. El padre Félix Domínguez Aranguren trajo la escultura N.^o S.^o del Rosario de Fátima e introdujo la devoción de la Virgen de Fátima en 1930 en todo Panamá⁷⁵. El esfuerzo de la iglesia por introducir en el país su devoción explicaría la construcción de retablos a partir de 1930 y por qué se encuentran tantas imágenes suyas, creando así una obra tardía, cercana a la tradición virreinal. La imagen N.^o S.^o del Rosario de Fátima es atribuible a taller Olot.

De estilo neoclásico y de autor anónimo, el retablo del Santo Cristo del Perdón fue realizado en madera tallada y dorada. De izquierda a derecha se aprecia a la Virgen María, María Magdalena y san Juan Evangelista. El grupo de El Calvario, de pasta de madera policromada, encarnada con estuco (ca. 1940) es atribuido al taller Olot. El lienzo del fondo es del maestro panameño Roberto Lewis (1874 - 1949) y fue adquirido en 1943 gracias a diversas aportaciones. Con relación al Santo Cristo del Perdón de la iglesia de San José, Schenone (1974) destacó como un grupo importado de Lima los Cristos de la



Fig. 4. Detalle de la columna del *retablo N.º S.º del Carmen*, segundo tercio del siglo XVIII. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá. Foto: CBG.

75. Ángel Martínez Cuesta, "Los Agustinos Recoletos en Panamá, un siglo al servicio de la Iglesia en Panamá y de la sociedad 1898 - 1998," en *Revista Cultural Lotería*, n.º 426 (septiembre / octubre 1999): 25.

iglesia de San José y los del Museo de Arte Colonial Religioso. No se puede asegurar que el Cristo del Perdón sea uno de estos.

El retablo de Jesús el Nazareno es anónimo, madera tallada y policromada (ca. s. XIX). Ha sido modificado en su estructura original y es atribuible a la escuela taller panameña. A la izquierda, se aprecia a santa Eduvigis, al centro Jesús el Nazareno y a la derecha san Martín de Porres con su escoba. En el ático, se ubica la pintura del *Día de la Ascensión*: a la izquierda se encuentra la Virgen María y dos personajes que, por el deterioro del lienzo (presenta roturas y está descolorido), no permiten su lectura. La pintura es anónima (ca. s. XVIII), óleo sobre tela, de escuela cuzqueña. Son, en total, cuatro atlantes tipo español en los pedestales de los soportes del retablo y ejemplo de la pervivencia, en tiempos posthispánicos, de elementos ornamentales e iconográficos mucho más antiguos. En esta imagen, se aprecia también cómo, al pie de la escultura de santa Eduvigis, los devotos le ofrecen casitas a modo de exvotos para que se les conceda hogar.

Otro elemento de la iglesia de San José de los Agustinos Recoletos es el púlpito; por la fecha de confección y estilo se puede creer que este púlpito de estilo neogótico pertenece al taller francés de la *Maison Raffl*. Según datos de la *Memoria del Comité de Amigos de Iglesias del Casco Antiguo* (CAICA), este púlpito fue parte de la Catedral Basílica Santa María la Antigua y estuvo bajo custodia en la iglesia de Santa Ana hasta principios del siglo XX. El púlpito fue mandado a pedir por el padre Doroteo Ocón y bendecido el 1 de enero de 1919. Fue removido en aquel año, porque los agustinos dispusieron retirar todos los retablos virreinales y los sustituyeron por unos nichos pequeños de cemento y de poco valor artístico, como se verá más adelante. Este púlpito fue pedido a Francia, como sucedió cuando sor Bézard trajo igualmente piezas del mismo origen para el Oratorio de San Felipe Neri en 1913.

Iglesia de La Orden, N.^a S.^a de La Merced

Forman parte del complejo monumental N.^a S.^a de La Merced, además del templo conventual, la capilla de la Virgen y el mausoleo, dos estructuras separadas pero conectadas por el atrio. La construcción inicial fue hacia fines del siglo XVII y durante la década de 1960 se realizaron varias reformas. Al reconstruir el traslado a la ciudad, también se describe su "modernización" hacia 1890.

Fue construida poco después del traslado de la ciudad. Con excepción de las torres, su forma sigue fielmente la tradición de Panamá Viejo: la planta es rec-

tangular y hay tres naves muy altas, con sus pilares interiores y techo de madera. La iglesia queda justo detrás del sitio donde una vez se erguía la Puerta de Tierra, por lo cual era el primer edificio importante dentro del recinto amurallado. Su silueta dominaba la perspectiva desde el arrabal y la explanada, y las dos capillas que flanquean la portada creaban una plazoleta. Por lo demás, la iglesia posee varios elementos únicos en la arquitectura colonial capitalina: ante todo sus dos campanarios con cupulillas y su portada de aire manierista, la cual fue desmontada de la iglesia original en Panamá Viejo y rehecha sin mayores cambios en este nuevo sitio.

Se piensa que esta portada fue tallada inicialmente hacia 1620. La Merced fue 'modernizada' hacia 1890 y sus pilares de madera fueron revestidos de planchas decorativas de metal. A raíz de un incendio en 1963, el párroco de turno decidió revestir los pilares y el techo con una estructura incombustible de hormigón y un cielo raso de fibro-cemento. Sin embargo, un artesón muy antiguo existe aún, y se piensa recuperarlo en un futuro próximo. Originalmente, el resto de la manzana estaba ocupado por el convento mercedario, pero éste fue suprimido en el siglo XIX y posteriormente demolido⁷⁶.

La fachada principal fue construida en piedra tallada al estilo del bajo Renacimiento, trasladada desde el sitio original en Panamá Viejo, suceso descrito por Marco Dorta, "consta que los materiales útiles de los edificios de la ciudad vieja se aprovecharon en la nueva, lo cual explica que la fachada de la iglesia de la Merced (comenzada hacia 1660) sea una obra tardía del Bajo Renacimiento"⁷⁷. Lo mismo ocurrió, como ya se dijo, en el caso del hastial catedralicio. En su estructura interior de tres naves cubiertas de madera, recuerda a lo ya visto en la iglesia conventual de los agustinos de la misma ciudad. Pero aquí los pies derechos no son pilares clásicos sino simples palos de madera.

El convento mercedario se estableció en Panamá Viejo en 1522, convirtiéndose en el primero de la orden en América Central. Tanto el templo como el convento mercedario se salvaron del ataque de 1671. Se les asignó, en 1672, el área para la iglesia y el convento en la nueva ciudad de Panamá; sin embargo, los mercedarios fueron los últimos moradores en abandonar el sitio (1675). El nuevo solar quedó ubicado frente a la Puerta de Tierra, por donde se podía ingresar a la ciudad amurallada. El convento y la iglesia eran lo primero que se veía al entrar. Llamaban asimismo la atención las dos capillas adelantadas que flanquean el atrio, a modo de posas, que son un raro elemento en Panamá; podrían considerarse como dos capillas devocionales, como las que se verán en el próximo capítulo en el atrio de la Basílica Menor Santiago Apóstol de Natá, Coclé, aunque aquí de mayor tamaño.

76. Tejeira Davis, *Guía de Arquitectura*, 214-215.

77. Tejeira Davis, *Guía de Arquitectura*, 235.

El mausoleo está a la izquierda y la capilla de la Virgen a la derecha está adosada al campanario derecho. Se edificó en la primera mitad del siglo XVIII, anterior a la construcción del templo. El retablo de la capilla se concluyó en 1922. Y según la tradición oral aquí se celebró la primera eucaristía de la nueva ciudad.

Aún se observa en el interior el área quemada por el incendio de 1961 que consumió la parte del retablo mayor y su cubierta. Es la estructura original de madera de tipo par y tirante de traza hispánica, con un entramado que soporta la cubierta. En 1908, se reemplazó la teja original de la cubierta por láminas de zinc. Los soportes son de nispero (*mespilus germánica*), madera que se encuentra en abundancia en Panamá.

Los elementos del exorno de iglesia de la Orden de N.^a S.^a de la Merced: retablo mayor de N.^a S.^a de la Merced, 1963. En el lado del evangelio: retablo de El Calvario, 1905; retablo Oración de Jesús en el huerto de los olivos *Maison Raffl* (atribuido), retablo de N.^a S.^a de Caridad del Cobre, 2011; retablo de san Pancracio, 1913; retablo de santa María Cervelló, 1913. En el lado de la epístola: retablo del Sagrado Corazón de Jesús, 1905; retablo de Jesús el Nazareno, 1930; retablo del Cristo Pobre, 1922; retablo de san Serapio, 1927; retablo de San Eduviges, 1930; hornacina de santa Rita de Cascia, *Maison Raffl* (atribuido).

La práctica totalidad del conjunto de retablos pertenece al siglo XX. También que la mayoría de las imágenes que albergan “salvo dos o tres piezas coetáneas al convento Barroco”, pertenecen claramente en su estilo e iconografía a lo que se ha llamado ‘arte de tradición virreinal’, tan abundante en Panamá. Con todo, al margen de su no excesiva calidad artística conforman, como en algún otro de los templos capitalinos, un interesante conjunto de figuras de devoción de factura preindustrial, cuyos estilemas dulzones reproducen la sentimental manera de entender el culto a los santos a lo largo de la edad contemporánea. Aunque entre ellas es excepcional el intento de introducir en su elaboración los recursos expresivos del arte de vanguardia, hoy ya son piezas históricas dignas de estudio, y como tal han de ser tratadas.

RETABLO MAYOR N.^a S.^a DE LA MERCED

Este retablo virreinal fue devastado por el fuego en 1963 y, por ello, se construye el retablo actual que exhibe una pobre calidad artística.. En compensación por la pérdida de dicho retablo mayor N.^a S.^a de la Merced es la única iglesia del casco antiguo que conserva su techo virreinal de madera,

sostenido por gruesos muros laterales y seis postes de madera como los estudiados en las iglesias rurales del interior, de 13,30 metros de altura con bases de piedra labrada. Se ubican las imágenes de san Pedro Nolasco⁷⁸, el fundador de la Orden de la Merced y san Ramón Nonato (Olot), el patrón de las parturientas. El elemento más valioso por su antigüedad y mérito del retablo mayor es la escultura N.ª S.ª de la Merced⁷⁹, que lo corona, siglo XVI (¿?). La imagen fue donada por Carlos V de España (1500 - 1558) de acuerdo con los datos de la iglesia, y tuvo una restauración realizada en 1984. Es tradición, conservada desde la época virreinal por parte de los fieles, el ofrecer a los niños en el camarín de la Virgen al recibir el Sacramento del bautismo, y darles el escapulario de la Virgen de La Merced. Es probable la imagen sea de la escuela quiteña y de hecho pertenezca al siglo XVI, considerando el periodo del reinado de Carlos V.⁸⁰ Quito se enorgullece de haber recibido en la Basílica de la Merced igual obsequio del Emperador Carlos V y se señala que la imagen quedó finalmente en Cádiz; sin embargo, la fecha del evento no es incluida, "La imagen original de la Virgen de la Merced de Quito fue donada por el emperador Carlos V, y después de su recorrido pidiendo limosnas para el templo quiteño, quedó definitivamente en Cádiz en la iglesia mercedaria de allí. La que hoy recibe la devoción de muchos quiteños no se sabe quién la talló. Pero, aunque se desconoce su autor, es un hecho que la piedra de su talla viene del Pichincha y que su culto popular se remonta a la refundación española de la ciudad"⁸¹.

En el lado del evangelio, se ubican los siguientes retablos. El retablo El Calvario emula el estilo Barroco y da la semblanza de ser más antiguo, pero fue construido en 1905. Reúne al grupo el Calvario: san Juan Evangelista y la Virgen María (Olot). El Cristo es articulado, lo que es indicativo de que ha sido adaptado para su exposición en las procesiones. Se observa, así como en la etapa posthispánica, que se mantienen iconografías y prácticas litúrgicas de muy antigua tradición, también en ciudad de Panamá. Se puede observar que el retablo El Calvario presenta serio deterioro, sobre todo en la base⁸².

78. Taller cuzqueño (atribuido). *San Pedro Nolasco*, siglo XX. Madera tallada y policromada, s.d. Estilo: neobarroco. Iglesia de N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

79. Escuela española (¿?) N.ª S.ª de la Merced, siglo XVI (¿?). Escultura de madera tallada, policromada, encarnada, con estuco, s.d. Iglesia de N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

80. Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico llamado el Emperador o el César reinó en todos los reinos y territorios hispánicos desde 1516 hasta 1556, y como Carlos V de 1520 - 1558.

81. Centro Virtual Cervantes, "Basílica de la Merced de Quito," consultado el 14 de octubre de 2021, https://cvc.cervantes.es/arte/ciudades_patrimonio/quito/paseo/basilica_merced.htm

82. Taller panameño (atribuido). *Retablo El Calvario*, 1905. Realizado en madera tallada y policromada en tonos verde y dorado, 3,5m (ancho) x 4,9m. (altura) x 76 cm. (profundidad) (estimadas). Iglesia N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

La representación de la Oración de Jesús en el Huerto de los Olivos (*Maison Raffl*) es un nicho. No hay un retablo, y se atribuye su remoción por el deterioro. En su lugar fue colocada la escultura de Jesús en el Huerto de los Olivos. Al pie se lee: "La agonía del señor en Getsemaní fortalece ante grandes dificultades y tribulaciones." Otra pieza idéntica se ha podido ubicar en el Oratorio de San Felipe Neri atribuida también a la *Maison Raffl*.

El retablo de N.ª S.ª de la Caridad del Cobre⁸³, resulta un curioso intento de reunir y recrear elementos algo extraños: presenta las figuras a modo de tenantes de cuatro canéforas indígenas doradas, y la representación realista de los dos indígenas y el esclavo negro que navegaban por el mar cubano durante la colonia, y rescataron una imagen de María con una inscripción que leía: "Yo soy la Virgen de la Caridad." La imagen panameña de N.ª S.ª de la Caridad del Cobre es pequeña y su rostro es redondo. En el brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús quien en una mano tiene un globo terráqueo. Aquí está protegida con un vidrio acrílico para prevenir que los devotos le lancen monedas, procurando llamar su atención.

Tanto el retablo como las cuatro canéforas indígenas de la iglesia son producción panameña, realizadas en 2013 a solicitud del padre Javier Mañas al técnico restaurador Alejandro Álvarez. Las canéforas fueron realizadas en madera tallada y dorada tomando como referencia las canéforas del retablo de santa Librada en Las Tablas y las molduras de la iglesia de San Atanasio de Los Santos. Al consultarle, Álvarez respondió que quiso plasmar el sentido de la presencia de los indígenas de la Virgen del Cobre y a su vez, rememorar las canéforas virreinales panameñas. En este retablo se observa la incorporación de arte culto del siglo XVIII de la escuela tableña a una interpretación 'muy libre' y popular por parte de un artesano moderno; realizado en madera tallada en tono rojo carmín y sobresaturado en dorados.

El retablo de San Pancracio⁸⁴, es atribuible a la *Maison Raffl*, fue restaurado en 2015 y ostenta una reliquia de san Pancracio, la escultura es del taller Olot.

Como ocurre con el mártir san Serapio, también mercedario, la presencia de santa María de Cervelló de la orden de la Merced en este templo, en el retablo de santa María de Cervelló⁸⁵, responde a las devociones propias

83. Alejandro Álvarez. *Retablo N.ª S.ª de la Caridad del Cobre*, 2013. Madera tallada, dorada, 3.5m (ancho) x 4.9m. (altura) x 76 cm. (profundidad) (estimadas). Iglesia de N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

84. *Maison Raffl* (atribuido) *Retablo de san Pancracio*, 1913. Realizado en pasta de madera comprimida, policromada: 3.5m (ancho) x 4.9m. (altura) x 76 cm. (profundidad). Estilo neogótico. Iglesia de N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

85. Taller panameño (atribuido). *Retablo de santa María de Cervelló*, 1913. Madera tallada, policromada:

de los frailes propietarios de la iglesia. La imagen representa a santa María de Cervelló⁸⁶, primera religiosa mercedaria (Barcelona, 1230 - 1290). Las esculturas de Santa María de Cervelló⁸⁷, san Serapio y san Pedro Nolasco son piezas talladas en madera y policromadas, realizadas en los talleres de Cuzco, en el siglo XX. Son imágenes trabajadas con esmero, de buena calidad, en un estilo neobarroco o neorrocó. En cada una se destaca el movimiento de sus ropajes lo que les da fuerza visual. Son obras estilizadas y permanecen en buenas condiciones. En el ático se ubica una pintura de *Santa María la Antigua* (ca. 1922), óleo sobre tela, una donación recibida.

En el lado de la epístola, se encuentra el retablo del Sagrado Corazón de Jesús de 1905⁸⁸, taller panameño (atribuido) y de autoría anónima; la escultura *Sagrado Corazón de Jesús* data de 1922, atribuible a la *Maison Raffl*.

El retablo de Jesús el Nazareno (1930)⁸⁹, ha sufrido de múltiples modificaciones a lo largo del tiempo, presenta grave deterioro. El Nazareno es Patrono de La Atalaya (Veraguas) y Portobelo (Colón). Aquí se observa a Jesús el Nazareno, imagen de vestir, con sus potencias. Se observan los exvotos del Nazareno y hacia la derecha, san Miguel arcángel derrotando al demonio en fino tallado en madera policromada.

El retablo Cristo Pobre (1922)⁹⁰, presenta a santa Lucía Mártir, patrona de los ciegos, pobres y niños enfermos, al centro al Cristo Pobre, y el Niño Jesús de Praga, a la derecha. En el ático, se ubica una escultura Jesús orando, de origen olotense. Popularmente, al Cristo Pobre se le conoce como "Jesús de la Chancletita". Es la imagen de un Cristo de la Paciencia o de la Humildad, aunque vestido. En la capital, se repetían devociones similares a las del medio rural. El Cristo Pobre presenta una talla articulada del siglo XVIII, la segunda más antigua del templo, después de la escultura N.ª S.ª de la Merced. Es una imagen de vestir a la que se le cambia periódicamente su

3.5 m (ancho) x 4.9 m (altura) x 76 cm (profundidad). Iglesia de La Orden N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

86. Victor In Vínclis, "La Merced, 1936 y Mn. Luis Pelegrí," consultado el 10 de agosto de 2021, <https://www.religionenlibertad.com/blog/59567/merced1936-luis-pelegri.html>.

87. Taller cuzqueño (atribuido). *Santa María de Cervelló*, siglo XX. Pieza tallada en madera y policromada, s.d. Estilo neobarroco o neorrocó. Iglesia de N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

88. Taller panameño (atribuido). *Retablo del Sagrado Corazón de Jesús*, 1905. Madera tallada y policromada; (estimadas): 3.5m (ancho) x 4.9m. (altura) x 76 cm. (profundidad). Iglesia de N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

89. Taller panameño (atribuido). *Retablo de Jesús Nazareno*, 1930. Madera tallada y policromada, (estimadas): 3.5m (ancho) x 4.9m. (altura) x 76 cm. (profundidad). Iglesia N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

90. *Maison Raffl* (atribuido). *Retablo del Cristo Pobre*, 1922. Pasta de madera comprimida: 3.5m (ancho) x 4.9m. (altura) x 76 cm. Estilo: neogótico. Iglesia de N.ª S.ª de la Merced, ciudad de Panamá.

túnica, bastón, calzado y peluca. Estos detalles recuerdan otras imágenes semejantes vistas en los templos del interior de Panamá, sobre las que se tratará más adelante. Arte tradicional, de creación barroca, al ser imagen de vestir con elementos renovados, llega hasta hoy como una extraña suma de talla bicentenaria, adornada de un estilo entre popular y neorrealista, siempre encantador y conmovedor.

El retablo de san Serapio, 1927⁹¹, posee una sola hornacina. Es una pieza a la que han incorporado las columnas y le han efectuado múltiples añadiduras, no respetando tal vez su diseño original. El artista cuzqueño ha logrado plasmar en la escultura de san Serapio⁹², el mismo estilo y el ambiente característico de la obra zurbariana que atenúa el sufrimiento.

El retablo de Santa Eduvigis⁹³, de 1930 es atribuido a taller panameño. Las ofrendas que la santa recibe, en la forma ya vista en el retablo de la iglesia de San José a modo de maquetas de casas, son las solicitudes de los devotos implorándole una casa o propiedad. Son ejemplo de cómo los exvotos pueden acabar formando parte de la presentación de un retablo ofrecido a la devoción popular.

El pedestal de santa Rita de Cascia⁹⁴, está en un estado deplorable. La religiosa fue un ejemplo para todos, sobresalió en mortificaciones, y fue ampliamente conocida por la eficacia de sus oraciones. A causa de los muchos milagros que se habían obrado en su intercesión, recibió en España el título de la Santa de los imposibles⁹⁵.

Oratorio San Felipe Neri, Padres Oratorianos

Se reconoce a sor María Bézard (Francia 1834 - Panamá 1919) por su formidable participación en la realización de las remodelaciones del oratorio Barroco de san Felipe Neri en 1913, considerándose que, de todas las modernizaciones

91. Taller panameño (atribuido). *Retablo de san Serapio*, 1927. Madera tallada policromada, (estimadas): 3.5 m (ancho) x 4.9 m (altura) x 76 cm (profundidad). Iglesia de N.º S.º de la Merced, ciudad de Panamá.

92. Taller cuzqueño (atribuido). *San Serapio*, siglo XX. Madera tallada y policromada, s.d. Estilo neobarroco o neorrocó. Iglesia de N.º S.º de la Merced, ciudad de Panamá.

93. Taller panameño (atribuido). *Retablo de Santa Eduvigis*, 1930. Madera barnizada, s.d. Estilo no definido. Iglesia de N.º S.º de la Merced, ciudad de Panamá.

94. *Maison Raffi* (atribuido). *Santa Rita de Cascia*, siglo XX. Pedestal de pasta de cartón comprimido. Iglesia de N.º S.º de la Merced, ciudad de Panamá.

95. Francisco Mersman, "Santa Rita de Cascia," consultado el 18 de diciembre de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/13064a.htm>

llevadas a cabo en las iglesias virreinales panameñas, esta ha sido clasificada como la más ‘coherente’. Sin embargo, se puede afirmar que el resultado de estas intervenciones dio lugar a un interior propio de un neobarroco francés, muy lejano del Barroco originario hispánico. Hoy, se debe valorar que se trata de una excelente obra ya dotada de valor histórico, de un edificio que ha conocido distintos usos y ropajes, todos con semejante dignidad y legitimidad artística. Es la misma historia de la ciudad y de la nación panameña.

San Felipe de Neri fue inaugurado en 1688 y es considerada una de las iglesias más antiguas de la ciudad. Ha sido el hogar de muchas cosas a través del tiempo, incluyendo una escuela, un seminario y un centro para la Acción Cultural Católica, así como, más recientemente, un hogar para los ancianos. La última restauración fue realizada por Tarcisio Valdés y Domingo Varela (2001 - 2004). Desde el exterior es difícil reconocer que el inmueble incluye la iglesia⁹⁶.

El Oratorio de San Felipe Neri contó con atrio esquinero y aun en la portada de la iglesia no se apreciaban añadiduras. “La ruina de la izquierda fue demolida cuando se construyeron las casas de san Francisco poco tiempo después. Las fotografías y grabados de las iglesias (durante el siglo XIX) de la Catedral y de la iglesia San Francisco de Asís demuestran que estas contaron con cruces en el atrio”⁹⁷.

El óculo central presenta en un vitral el símbolo de la Medalla Milagrosa, acompañado con las imágenes de santa Catalina Labouré (1806 - 1876), la Aparición de la Santísima Virgen y el escapulario de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. La fachada principal estaba decorada con detalles de madreperla. Existió una gran puerta frontal y capiteles que aún se pueden ver dentro del edificio actual. El piso original de piedras de río se conserva en una parte del atrio. Presenta cuatro vitrales alusivos a la congregación de san Vicente de Paul y de la Medalla Milagrosa.

Los elementos del exorno del Oratorio San Felipe Neri representan un conjunto singular de imágenes de la *Maison Raffl*. El retablo mayor de san Felipe Neri y del lado del evangelio: san Pablo Apóstol, retablo de la Inmaculada Concepción, santa Isabel de Hungría, Jesús orando en el huerto y san Expedito. Del lado de la epístola: san Pedro Apóstol, retablo de la Piedad, retablo del Sagrado Corazón de Jesús en Vos confío, santa Inés y san Antonio

96. Tejeira Davis, *Guía de la Arquitectura*, 198.

97. Velarde, *El Arte Religioso*, 5.



Fig.5. Escuela taller panameño (atribuido). Retablo mayor de San Felipe, ca. 1900. Oratorio San Felipe Neri (1820 - 1870). Foto: CBG.

de Padua. Otros elementos del exorno del Oratorio San Felipe Neri: las lápidas del templo (1820 - 1870) y el púlpito.

Conserva un magnífico conjunto de imágenes de devoción, propias de los comienzos del siglo XX, y de clara influencia francesa. En cuanto a su práctica, la totalidad fue importada de los talleres de la *Maison Raffi* de París, también conocida como *La Statue Religieuse*. Como se verá de los centros de culto del interior del país, tal importación de imágenes “económicas por su reproducción industrial”, se completaba, generalmente, con las figuras similares procedentes de los talleres españoles de Olot (Gerona).

Pero lo que en las características iglesias rurales de Panamá sería algo ocasional, aunque nunca raro, en esta capilla de los oratorianos alcanza un carácter excepcional, por la unidad y el apreciable número del conjunto de piezas que, por tener más de un siglo, son ya respetables antigüedades. La llegada a la ciudad de Panamá de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl, en 1875, explica en este caso, tal cúmulo de piezas del citado taller parisino.

El techo de la bóveda actual fue restaurado en 2000 – 2003 por los arquitectos Valdés, Varela y Choy. En este proceso de restauración se reprodujeron cientos de elementos de diferentes formas y tamaños, deteriorados por el tiempo y ausencia de conservación. Todos los detalles decorativos sobre las ventanas originales incluyen símbolos alusivos a la vida de san Felipe Neri: cáliz, corazón, custodia y cruz. Se exceptuaron las más cercanas al retablo mayor y se replicaron en ambos laterales. Las pilastras adosadas acanaladas con capitel de orden corintio son de estuco. Poseen hojas de símil oro para que luzcan más. Las escaleras que conducen al presbiterio son originales (siglo XVII). La iglesia es de una sola nave con techo en forma de bóveda. Los salientes de sus macizas columnas cuadradas han sido aprovechados para colocar repisas.

RETABLO MAYOR DE SAN FELIPE NERI

A la izquierda del retablo mayor, se encuentra san José con el Niño, al centro san Felipe Neri y a la derecha san Juan Bautista. La escalinata de piedra que lleva al retablo mayor es original del siglo XVII⁹⁸. Los ángeles que portan los candelabros son atribuidos a *Maison Raffl*. La escultura de San Felipe Neri es el centro focal de este sencillo retablo de estilo neoclásico⁹⁹. Ahora bien, por ser una escultura vaciada en plomo y policromada que pesa 400 libras y por tratarse de una obra notable en su técnica, recurro a Contreras-Guerrero, ya que él ha centrado sus investigaciones en aquellas piezas escultóricas obtenidas por procesos de modelado en Colombia, especialmente en la Nueva Granada de las que esta imagen sería un excelente ejemplar.

Si en el título hubiéramos usado el término “escultura neogranadina”, nos podríamos estar refiriendo a dos entidades territoriales diferentes: a los territorios definidos por los límites de la Real Audiencia de Santa Fe en el siglo XVII, o a la entidad más amplia que fue el posterior Virreinato de la Nueva Granada en el siglo XVIII. Esta última opción nos obligaría además a hablar del rico panorama quiteño, ya que los territorios ecuatorianos formaban parte del citado virreinato en esta temporalidad, lo que desbordaría aún más el espacio con el que contamos. Entonces, hemos optado por hablar de “escultura colombiana” porque todos los casos de estudio seleccionados se encuentran localizados en ciudades, templos y museos de la actual Colombia, sin entrar a valorar esculturas conservadas en Ecuador, Venezuela o Panamá¹⁰⁰.

98. Tribaldos, *Memoria Comité Amigos*, 36.

99. Escuela taller quiteña (¿?). *San Felipe Neri*, ca. siglo XVIII. Escultura vaciada en plomo, altura 4 pies (estimada). Oratorio San Felipe Neri, ciudad de Panamá.

100. Adrián Contreras Guerrero, “Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana,” *H-ART*, n.º 2 (2018): 127-157.

Es sabido que hubo una gran afluencia comercial sevillana, sin embargo, apunta Contreras-Guerrero que los que más lograron explotar este mercado comercial y artístico fueron los obradores quiteños, que inundaron con sus piezas metálicas la totalidad del territorio neogranadino durante el siglo XVIII. Ambas imágenes San José con el Niño y San Juan Bautista flanquean a san Felipe Neri y son atribuidas a la *Maison Raffl*, como casi todas de las del resto del templo.

Del lado del evangelio, se aprecia las imágenes siguientes sobre sus correspondientes ménsulas o nicho: san Pablo Apóstol, retablo de la Inmaculada Concepción, santa Isabel de Hungría, Jesús orando en el huerto y san Expedito.

La imagen de san Pablo Apóstol va colocada sobre una ménsula, atribuible ambos objetos a la *Maison Raffl*. Una característica notable del paulinismo es que conecta la moralidad con la redención o justificación subjetiva¹⁰¹. El retablo de la Inmaculada Concepción, Olot (atribuido) está flanqueada por san Martín de Porres y san Patricio, atribuibles ambas, a los talleres de Olot. Ambas casas, Olot (*El Arte Religioso*) y la *Maison Raffl*, produjeron esculturas de la Inmaculada reproduciendo el estilo de Murillo, igualmente, estas casas realizaron esculturas para las variadas advocaciones y temas religiosos, como se ve y verá en tantos ejemplos panameños. La Inmaculada del Oratorio de San Felipe Neri es atribuible a la *Maison Raffl*.

Los frescos de la Inmaculada Concepción de San Felipe Neri son de gran belleza, a pesar de que solo quedan los restos de las pinturas neogóticas. Los frescos se encuentran en los retablos de Jesús en el Huerto y la Inmaculada Concepción. Se cree que estos elegantes y a la vez delicados frescos fueron pintados por las religiosas que vivían a un costado de la iglesia mientras funcionó como escuela durante el siglo XVIII o mejor, en el historicista siglo XIX¹⁰².

Se pueden apreciar las imágenes de los siguientes santos (evangelio) santa Isabel de Hungría, *Maison Raffl* (atribuido). La terciaria franciscana, fue gran representante de la Fe ante las dificultades, porta sus símbolos parlantes: flores, su cetro y corona. Como ya se ha indicado, la escultura Jesús orando en el huerto, *Maison Raffl* (atribuido) también se encuentra en la iglesia de N.ª S.ª de la Merced. Parcialmente, después de la restauración de 1913, se distingue el mural, un follaje en tonos suaves y un sugestivo telón en este fresco. Ojalá en un corto tiempo, los especialistas en estas áreas

101. Ferdinand Prat, *La teología de san Pablo*. (México: Editorial Jus, 1947), 299.

102. Tribaldos, *Memoria Comité Amigos*, 6.

puedan recrear y terminar el diseño, y apreciar así en su totalidad su fuerza artística. La condición arquitectónica tanto como la representación socio-antropológica de los frescos se enfatiza a través de los motivos religiosos. Tales son las ideas que ha expuesto el arquitecto Fernando Mendoza refiriéndose a la iglesia Colegial del Salvador de Sevilla, y la conversión del retablo en elemento arquitectónico Barroco. Y es que, como asevera Martín González¹⁰³,

La arquitectura española es mínimamente barroca por sus estructuras, lo es por sus retablos. Por todo ello, el retablo se convierte ahora más que nunca en un elemento arquitectónico —fingido si se quiere— consustancial al edificio, aun cuando lo ha sido siempre desde que dejó de ser un pequeño tríptico sobre el altar, pero ahora irremediamente lo es por su indisoluble relación con el inmueble. Aparecen las pinturas murales que enmarcan y dan continuidad a la composición de los retablos, espejos, linternas, cortinajes y trampantojos que tendrán en la utilización de las telas encoladas su mejor aliado ya bien entrado el s. XVIII¹⁰⁴.

San Expedito, *Maison Raffl* (atribuido) es el santo de las causas urgentes y justas; es representado como comandante de las legiones romanas sobre la ménsula de también origen parisino.

Del lado de la epístola, se ubican: san Pedro Apóstol, retablo de la Piedad, Sagrado Corazón de Jesús en Vos confío, santa Inés y san Antonio de Padua con el Niño.

San Pedro Apóstol, es el príncipe de los Apóstoles, en una robusta representación de la Casa Raffl¹⁰⁵. En el retablo de la Piedad, *Maison Raffl* (atribuido), la Virgen María y Jesús (ambos atribuidos a la *Maison Raffl*) están flanqueados por la Magdalena y san Juan Evangelista, de la misma procedencia. Este retablo fue manufacturado en mármol por la casa Raffl. El Sagrado Corazón de Jesús en Vos confío, *Maison Raffl* (atribuido), símbolo religioso que representa el amor divino y la misericordia y la caridad hacia el prójimo, al igual que la ménsula son de la casa Raffl. Santa Inés, *Maison Raffl* (atribuido), la virgen romana, sostiene dos flechas sobre su pecho y con la otra, la palma del martirio. San Antonio de Padua con el Niño, *Maison Raffl* (atribuido): el sacerdote y predicador portugués porta el Niño, usualmente la vara de azucenas, y en este caso la Biblia.

Otros elementos del exorno del Oratorio San Felipe Neri son el piso y las lápidas del templo (1820 - 1870) y el púlpito, realizado por taller panameño.

103. Juan José Martín González, *El retablo barroco en España*. (Madrid: Alpuerto, 2013- 2014), 230.

104. Benjamín Domínguez Gómez, "La conservación preventiva del retablo lúneo: Diseño de una herramienta de análisis para su evaluación" (tesis de máster, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2014), 59.

105. Johann Peter Kirsch, "St. Peter, Prince of the Apostles," consultado el 20 de febrero de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/11744a.htm>

El piso original del templo era de ladrillo quemado. En 1913, con el levantamiento del piso se encontraron 45 lápidas (1820 - 1870), que después de la restauración se volvieron a colocar.

Hay pocos ejemplares de púlpitos virreinales en Panamá: San Francisco de Asís (Veraguas), Santo Domingo de Guzmán en Parita (Herrera), en la Basílica Menor Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros (Coclé), el púlpito de la Catedral San Juan Bautista de Penonomé (Coclé). En el casco antiguo, hay dos: el de la iglesia de Santa Ana y este, el púlpito¹⁰⁶, del Oratorio de San Felipe Neri, que fue restaurado en el 2003 y es el único adosado a la pared.

Como se acaba de señalar al enumerar las imágenes de devoción de la antigua capilla de los padres filipenses, la *Maison Raffl*¹⁰⁷, produjo un repertorio de esculturas religiosas, mobiliario y objetos en diversos materiales y técnicas para las iglesias en todo el mundo, que tuvo su periodo de actividad entre 1796 - 1956¹⁰⁸.

Como resultado de las restauraciones y remodelaciones que se hicieron en el templo bajo la coordinación de Sor María Bézard en 1913, hubo una incorporación considerable de piezas de la *Maison Raffl*. En la *Bibliothèque Nationale de France* (BnF) he encontrado seis catálogos de dicho taller (números 50, 52, 54, 57, 45 y 61, creados en 1907 y recopilados hasta 1912¹⁰⁹. Muy en especial en este capítulo, se han mostrado los objetos, esculturas y pequeños retablos pertenecientes a la producción francesa de la citada casa. Por tanto, la producción panameña en esculturas en el oratorio San Felipe Neri no existe.

Iglesia de San Francisco de Asís, casco antiguo de la ciudad de Panamá

¿Cuándo llegaron los franciscanos a la ciudad de Panamá? ¿Estuvieron en Panamá Viejo? En respuestas a estas interrogantes, el Conjunto Conventual de San Francisco representa una de las seis estructuras religiosas de entre las que forman parte del Conjunto Monumental Histórico Panamá Viejo (1519

106. Taller panameño (atribuido). *Púlpito*, siglo XIX. Madera tallada y policromada en rojo y dorado realizado en caoba, adosado a la pared: mide 3.30 m (altura). Oratorio San Felipe Neri, ciudad de Panamá.

107. Laurence de Finance, *L'inventaire des objets mobiliers religieux des XIXe et XXe siècle: méthodologie*. (Paris: Ministère de la Culture, 2009) 1- 17.

108. Pauline Carminati, "La maison Raffl, 1796-1956," consultado el 5 de julio de 2021, . <https://raffl.hypotheses.org/467>

109. Bibliothèque Nationale de France. "Catálogos de la *Maison Raffl*," consultado el 13 de octubre de 2019, <https://www.bnf.fr/fr/departement-estampes-et-photographie>

- 1671)y, de igual manera, puntualmente da los datos históricos sobre la presencia temprana de la orden franciscana¹¹⁰.

Sobre sus inmuebles franciscanos, queda la vista una serie de paños de calicanto que permiten identificar dimensiones, distribución espacial y la relación entre vanos y cerramientos. La iglesia de San Francisco de Asís: “tenía una capilla dedicada a san Antonio con una talla de San Francisco, un retablo de san Cosme y san Damián, y un altar dedicado a san Eloy. Contaba con estas cofradías: N.^a S.^a de la Concepción, la Veracruz de san Diego, N.^a S.^a de los Remedios y san Juan de Buenaventura”¹¹¹.

En la ciudad nueva, la iglesia franciscana era una de las más importantes de la ciudad: “A mediados del siglo XVIII ya existía un templo de tres naves en la ubicación actual, el cual se quemó en el incendio de 1756. El maderamen fue reconstruido (supuestamente entre 1785 y 1790), y el templo sobrevivió hasta inicios del siglo XX. La iglesia dieciochesca tenía una planta de cruz latina, tres naves separadas por arquerías de mampostería y una cubierta de madera y tejas; el techo del crucero era a cuatro aguas. La portada, inspirada en un arco del triunfo romano, tenía un remate ondulado; el campanario era chato”¹¹².

A fines del siglo XIX, la iglesia estaba ya en mal estado. La fotografía de 1885¹¹³, muestra la torre de la iglesia de San Francisco de Asís siendo reparada. Esta torre no es barroca hispánica, sino que es la que se ha conservado hasta hoy, pues para 1885 ya mostraba un estilo inspirado en la catedral de Florencia.

Los jesuitas, quienes regentaban el templo, contrataron al arquitecto Leonardo Villanueva Meyer en 1918 para que lo transformara y le diera una apariencia más acorde con los gustos del momento. Éste ensayó varios estilos, incluso el Barroco peruano, pero al final combinó elementos de inspiración románica, gótica y renacentista y modificó los interiores y exteriores de tal manera que hoy resulta difícil reconocer alguna similitud con la estructura colonial. El campanario actual, inspirado en la catedral de Florencia, es mucho más alto que el original, y su cúpula, visible desde lejos, es un hito del casco antiguo. El interior, bastante recatado en su ambiente neorrománico, conserva un antiguo ‘arco chato’ comparable al de la iglesia de Santo Domingo¹¹⁴.

110. Mirta Linero Baroni y Beatriz Meza Suinaga, “Conjunto Conventual San Francisco, Panamá Viejo. Panamá (1573 -1671),” en *XII Congreso Latinoamericano de Patología y XIV Congreso de Control de Calidad en la Construcción CONPAT* - Colombia (Cartagena de Indias: s.e., 2013),1: 741 –750.

111. Linero Baroni y Meza Suinaga, “Conjunto Conventual San,” 746.

112. Tejeira Davis, *Guía de la Arquitectura*, 200-201.

113. Torre de la iglesia de San Francisco de Asís (1885). Foto: Vicente Pascual (Memoria CAICA).

114. Tejeira Davis, *Guía de la Arquitectura*, 200-201.

Los elementos del exorno de la iglesia de San Francisco de Asís consisten en el retablo mayor de la Purísima con san Francisco de Asís y San Francisco Javier. En el lado del evangelio: retablo de san Francisco de Asís, el escudo en estilo barroco indigenizado (1797), retablo del Divino Niño, retablo santa Teresita del Niño Jesús Lisieux, retablo san Francisco Javier, retablo de la Piedad. En el lado de la epístola: retablo del Sagrado Corazón de Jesús, retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa, retablo de N.^a S.^a del Pilar, retablo la Anunciación, retablo de san Judas Tadeo y el retablo de san José con el Niño.

RETABLO MAYOR DE LA PURÍSIMA CON SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SAN FRANCISCO JAVIER

El templo historicista presenta diez columnas de calicanto, revestidas de cemento. Cada columna mide 1,70 m, con una altura de 5 a 6 m. Las hileras de columnas dividen el templo en una nave central y dos naves laterales. Sostienen las losas de las terrazas que miran hacia el Teatro Nacional y el anfiteatro. Su base tiene de 5 a 6 pies de diámetro y están revestidas con granulado de mármol¹¹⁵. La estructura es cruciforme y posee una nave central con dos bóvedas pequeñas laterales.

En total, la iglesia de San Francisco de Asís tiene cinco niveles: el inferior, el que le sigue con la primera terraza, anfiteatro y accesos al campanario y al coro; otro adicional con una segunda terraza que da acceso al techo, y los siguientes que corresponden al campanario.

Originalmente el piso contaba con enterramientos con sus respectivas lápidas en el piso; se conservan cuatro de estas encontradas durante su reciente restauración¹¹⁶. El piso actual está hecho de planchas de terrazo, elaboradas con granulados de mármol de diferentes clases mezclados con cemento y tintes y separadas con divisiones de bronce traídas de Alemania. La marmolería y piedras estuvo a cargo de la empresa Hispania Noriega (Carlos Noriega), los mármoles por Marble Naturaviva (Alexander Campusano) y la mesa del retablo y la pila de bautismo por King Richards (Estados Unidos).

Primariamente la iglesia de San Francisco de Asís tuvo un retablo mayor tallado en madera y revestido en hoja de oro. Los jesuitas sustituyeron el antiguo mural por otro de mosaiquillos italianos (tesserines) inspirado en un boceto del hermano Luis Gogorza (1939)¹¹⁷. Maumejean Frères (París) o Maumejean

115. Tribaldos, *Memoria Caica*, 24.

116. Tribaldos, *Memoria Caica*, 23.

117. Serenella Cherini - Ramírez, *Representación del 'modus nostrum' en Venezuela a través de la obra arquitectónica del H. Luis M. Gogorza, S.J.* (Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes, 2007), 449-473.



Fig. 6. Escuela italiana. Retablo mayor de la Purísima con san Francisco de Asís y san Francisco Javier, 1939. Iglesia de San Francisco de Asís. Casco, ciudad de Panamá. Foto: CBG.

Hermanos(Madrid) realizó el diseño y su confección se ejecutó en Montecatini, Italia. Hubo dificultad en encontrar el taller Maumejean.¹¹⁸ La razón es que el nombre del taller ha sido escrito en forma errada en varios de los documentos

118. Blanca González Talavera, *Arte y artesanía del vidrio en Segovia. La Real Fábrica de Cristales de la Granja*. (Madrid: Editorial Fundación EOI, 2015), 156.

encontrados. Suelen escribirlo 'Monjean'. Esto es un dato importante porque se puede beneficiar de ello: *Maumejean Hnos.* fue uno de los principales talleres de vidrieras de finales del siglo XIX y primera mitad del XX¹¹⁹. El elemento más destacado de este templo cruciforme es su espectacular mural de mosaícuillos italianos que data de 1950. La imagen central la ocupa la Purísima y a sus pies se ubica a san Francisco de Asís (fundador de la orden de los frailes menores) y san Francisco Javier (Compañía de Jesús). El mural termina con una cenefa artística y de esta hasta el suelo hay un finísimo mármol 'botticino'. Representados más abajo, se encuentran san Ignacio de Loyola (fundador de la Compañía de Jesús) y veintisiete santos y mártires jesuitas.

En el retablo de san Francisco de Asís, Olot (atribuido), del lado del evangelio, como en los otros retablos de este templo, los espacios retablisticos han sido resueltos arquitectónicamente con fondos de regios mármoles importados y esculturas ya existentes, predominantemente de la casa El Arte Religioso de Olot, y las menos, de la *Maison Raffl*.

Seguido se ubica el escudo barroco indigenizado, "Los brazos cruzados de Cristo y Francisco" (1797)¹²⁰, de la Orden de San Francisco. Muestra dos brazos cruzados sobre la cruz *Tau* o *Tao*, que es la última letra del alfabeto hebreo. 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 haya coronado un retablo del interior del país. Recuerda la talla vista en tantas obras de madera de la época hispánica producidas en Veraguas.

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 devoción a la infancia de Jesús es muy popular en Panamá y en Colombia. El retablo del Divino Niño es de mármol italiano, con columnas y elementos en dorado. La imagen es olotense.

119. González Talavera, *Arte y artesanía*, 157.

120. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Los brazos cruzados de Cristo y Francisco*, MARC 0029, 1797. Madera tallada y policromada: 84 cm x 136 cm, 1797. Estilo: barroco indigenizado. Museo de Arte Religioso Colonial & Iglesia de San Francisco de Asís, ciudad de Panamá.

El retablo de santa Teresita del Niño Jesús Lisieux, Olot (atribuido), fue elaborado en mármol con detalles decorativos de bronce y granito. Su frontis presenta un relieve de Cristo entre rosales y un zócalo de mármol vetado. Se encuentra una escultura idéntica en el retablo de la Virgen del Carmen de la Basílica Menor de Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros, Coclé.

El retablo de san Francisco Javier, ca. 1936, fue producido por un artista italiano, identificado únicamente con sus iniciales "D.D.". Realizado de bloques de cemento, forrado con una capa de 1.5 cm. de estuco que le da la apariencia de mármol travertino. La ausencia de San Francisco Javier ha sido reemplazada por un ángel guardián del taller de Olot. En el retablo de la Piedad, *Maison Raffl* (atribuido), en la iglesia de San José se ubica una pieza idéntica.

En el lado de la epístola, se ubica el retablo del Sagrado Corazón de Jesús realizado en mármol italiano, con vetas de ónix. La escultura del Sagrado Corazón es atribuida a la *Maison Raffl*. El retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa es una mesa de madera, realizada por taller panameño (atribuido) y la escultura de la Virgen de la Medalla Milagrosa, de los talleres Olot. Otra pieza semejante está en el retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa de la iglesia de San Atanasio de Los Santos. Las medallas a sus lados son de bronce y en relieve, y toda la simbología relata la aparición de la Virgen. El diseño del pequeño retablo está trabajado en mosaiquillos al igual que el mural principal del templo.

La base de mármol del retablo N.º S.º del Pilar es italiana y la imagen es atribuible a un taller Olot. En el retablo de la Anunciación, el prototipo de mosaicos fue realizado por un artesano italiano. El retablo de san Judas Tadeo fue confeccionado de mármol italiano con mosaiquillos. En la parte superior está grabado en letras de bronce "Esperanza de los Desesperados" y los símbolos parlantes del santo. Probablemente la casa de fabricación de la escultura san Judas Tadeo es olotense. El retablo de San José con el Niño es de la escuela italiana y la escultura del santo es atribuible a Olot.

Iglesia de Santa Ana y su arrabal, la ciudad fuera de la ciudad

La iglesia de Santa Ana es construida entre ca. 1751 - 1764, con reconstrucciones y reformas en los siglos XIX y XX. Fueron Juan Ramos (maestro de albañilería) y Joaquín Rodríguez (maestro carpintero), respectivamente, sus

constructores. Se sabe que la primera iglesia de Santa Ana “la parroquia de extramuros” era de madera¹²¹.

La singular iconografía del túmulo de Felipe V en Panamá, 1748 representa una de las fiestas regias neogranadinas llevada a cabo en la iglesia de Santa Ana y organizada desde la capital del Reino de la Nueva Granada, Santa Fe de Bogotá, con motivo de la celebración de las exequias de Felipe V. Este es el único testimonio gráfico existente sobre la celebración de exequias en la capital panameña. La parroquia de Santa Ana de la ciudad de Panamá, por entonces cumplía la función de catedral metropolitana. El túmulo de Felipe V es descrito como una decoración modesta y sencilla.

En el caso de Nueva Granada conocemos tan sólo una imagen representando el mencionado túmulo de Felipe V en la parroquia de Santa Ana, fechado en 1748 (Fig. 3). Lógicamente se trató de una estructura sencilla y una decoración modesta, de tan sólo ocho varas de ancho por siete de alto. El túmulo se levantó sobre unas gradas, de cuatro escalones, de planta cuadrada. Tenía forma de un sencillito templete cuadrado sobre columnas corintias, rematado por una cúpula semiesférica. Una balaustrada recorría la plataforma y otra el entablamento. Un crucifijo se situaba en la plataforma y otro rematando la cúpula. Bajo el templete se resguardaba el simulacro del féretro con la corona y el cetro sobre cojines. Cuatro grandes hachones con velas remataban las cuatro esquinas del graderío¹²².

La plaza de Santa Ana creada a fines del siglo XVII se desarrolló desde los inicios de la ciudad como el centro del arrabal de extramuros. Era el lugar de encuentro del pueblo llano, y como tal era la antípoda de la elitista plaza mayor. En el siglo XIX y hasta mediados de la pasada centuria, fue el sitio preferido para mítines y el punto de partida de muchas revueltas. La historia del arrabal de Santa Ana, actualmente la Plaza de Santa Ana, es en esencia la vida del pueblo santanero y sus tradiciones, “La plaza no es ortogonal, y en este sentido se aparta del modelo usual hispánico. Inicialmente fue un espacio vacío (y sin pavimento) que se utilizaba para fiestas, aunque en 1892 se concluyó su transformación en un parque cerrado con veredas, bancas y árboles. Años después (1920 - 1922) se construyó un templete en el centro. Tuvo su época de auge durante el primer tercio del siglo XX, cuando había hoteles, cines, almacenes y cafés, algunos de los cuales aún existen. Hoy, sin embargo, está muy venida a menos”¹²³.

121. Ernesto Castellero Reyes, “Historia de la ermita de Santa Ana de Panamá La Vieja,” en *Compendio de la Historia de la Iglesia de Santa Ana de la Antigua y Nueva Panamá*, coord. Mons. Pedro Mega (Panamá: Editorial Estrella de Panamá, 1957), 84- 107

122. Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles, “Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808),” *Revista CS*, n.º 9 (2012): 115-143.

123. Tejeira Davis, *Guía de la Arquitectura*, 224.

El arrabal de Santa Ana mantuvo su propia autonomía y su disposición era tan buena o mejor que la de San Felipe.

Apenas cinco años después, el arrabal se consolidaba como una ciudad 'fuera de la ciudad'. Aunque las autoridades se concentraban en la zona de intramuros, el arrabal mantenía su autonomía con sus propios edificios civiles y religiosos, entre los que se contaban el hospital de Santo Tomás y la iglesia de Santa Ana, la segunda catedral de Panamá.

Según los informes de la época, la disposición urbana del arrabal era tan buena o mejor que la de San Felipe. El jesuita Bernardo Recio, rector del Colegio de la Compañía de Jesús y de la primera universidad panameña, consideró en 1760 a Santa Ana 'como la mejor pieza de Panamá y parece ciudad, si no en lo excelso de la fábrica, a lo menos en lo numeroso del pueblo, en el tráfico y comercio y en el buen orden de su repartición'.

Hacia 1790, Santa Ana concentraba a la mayor cantidad de población de la ciudad, que se dividía de la siguiente forma: 12% blancos (intramuros); 22% esclavos alojados en residencias de los amos (intramuros) y 66% de negros libertos (extramuros)¹²⁴.

El sistema de castas estuvo siempre latente en el arrabal. Figueroa Navarro cita al diplomático francés Adolphe Denanin, quien en 1845 escribe en una carta a París:

El sistema de castas debía mantenerse. Los de adentro retendrían su función como comerciantes y los de afuera tendrían que mantener sus oficios manuales. De lo contrario, la ciudad se podría convertir en una 'miscelánea república de mulatos'. Tipo Haití. Todavía la era del arrabal no había llegado. Lo haría, para adquirir si no fortuna económica, poder político, en el siglo XIX, en una época de cambios sin precedente no carente de conflictos y guerras.¹²⁵

La ermita de Santa Ana, la primera capilla, se construyó en la vieja ciudad de Panamá la Vieja alrededor de 1568, "vino a ser como la parroquia del barrio de Malambo, suburbio compuesto de un centenar de casas pajizas, lugar de gente pobre y numerosos esclavos, que tenían ocupación en el tráfico con Cruces y Portobelo, y en otros trabajos rudos de los hatos y estancias de la vecindad"¹²⁶. La construcción de esta ermita se debió a la magnificencia de Don Francisco Díaz, Chantre de la Catedral y del clérigo de la misma don Juan de Soto y por muchos años debió sobresalir en el conjunto mísero de casas del arrabal que se agrupó en su entorno,

124. Alfredo Figueroa Navarro, "Historia y Sociedad. Los estudios históricos sobre el siglo diecinueve panameño," *Revista Tareas*, n.º 132 (mayo-agosto 2009): 91-122.

125. Mónica Guardia, "El poder del arrabal," *La Estrella de Panamá*, 3 de septiembre de 2018, s.p., consultado el 8 de mayo de 2021, <https://imghandler.laestrella.com.pa/nacional/publicando-historia/180902/nacional-arrabal>

126. Castillero Reyes, *Historia de la ermita*, 86.

Fue más tarde, en 1677, cuando se mandó edificar para el servicio de la feligresía en el arrabal, formado extra muros desde 1675, una ermita dedicada a Santa Ana, a espaldas de la cual se levantó la barriada de Malambo como en la antigua ciudad; ermita que fue erigida por disposición real de 1678 en Ayuda de Parroquia y sobre la cual se levantó después, debido a la piedad y al desinterés de don Mateo de Izaguirre e Ibarzabal, un nuevo templo con la misma dedicación, inaugurado el 20 de enero de 1764, en el cual se conservan reliquias estimables y preciosas de la Iglesia Mayor de la antigua Panamá, como lo son la escalera de caracol, de peldaños de piedra, y los tableros tallados que revisten la parte exterior de su púlpito. Afirmado por el presbítero Josué Suárez, el 17 de enero de 1914, en la iglesia de Santa Ana¹²⁷.

Santa Ana continúa siendo una iglesia muy popular y ha sido importante punto de reunión tanto en el escenario político como religioso. La reconstrucción se inicia hacia 1757, con una planta rectangular, muros de mampostería, armadura de par e hileras: “Los dos primeros son de factura arcaica para el siglo XVIII —las columnas que flanquean la puerta recuerdan la arquitectura de Panamá Viejo—, aunque el remate ondulado tiene un aire barroco. La torre, cuyo campanario está rematado con un chapitel piramidal, sigue el ejemplo de la catedral”¹²⁸.

La iglesia conserva sus paredes y la fachada barroca de estilo hispánico. Presenta dos cuerpos de columnas y elevando frontispicio de líneas curvas. Posee una única torre, construida en el primer tramo del lado del evangelio, de tres cuerpos. Lleva chapitel piramidal. En 1911, el techo de tejas fue cambiado por zinc por el Rvdo. Antonio M. San Guillén. La estructura es la original y aún se conservan algunas reliquias de la Catedral de Panamá la Vieja. La torre está clausurada y su paso está prohibido. Forman su interior tres naves separadas por columnas que reciben arcos de medio punto y capillas colaterales a modo de brazos de crucero. El estilo que actualmente presenta el templo en cuanto a las mejoras en el interior del templo data de 1920 cuando el Pbro. José Suárez las realiza.

Los elementos del exorno de la iglesia de Santa Ana los componen: el retablo mayor de santa Ana; del lado del evangelio: retablo El Calvario y los siguientes altarcitos: Santísima Trinidad, Virgen del Carmen, san Judas Tadeo, san Martín, san Antonio de Padua, santa Rita de Cascia, san Cristóbal. En el lado de la epístola: retablo de Jesús Triunfante y los siguientes altarcitos: Sagrado Corazón de Jesús, san José con el Niño, Don Bosco, santa Euviges, san Rafael, santa Marta y san Jacinto.

127. Castellero Reyes, *Historia de la ermita*, 88.

128. Tejeira Davis, *Guía de la Arquitectura*, 225.

A modo de valoración del conjunto artístico de la iglesia del arrabal de Santa Ana, se destaca una fachada importante en cuanto ha conservado los rasgos generales del Barroco americano del siglo XVIII, y un interior dispar, muy alterado por reformas, y en el que sobresalen tres puntos de interés: uno formado por dos cristos crucificados, uno menor y otro de tamaño natural, de buena calidad y segura cronología virreinal, y los cuatro relieves del púlpito, venidos de Panamá la Vieja. En segundo lugar, un completo conjunto de pequeños retablos propios de los talleres de Olot, característicos de los siglos XIX y XX, y por último los murales pictóricos de dos pintores españoles del siglo XX de muy distinta valía, sobresaliendo los de José Claro Azcarreta.

Se han repasado las circunstancias del traslado de Panamá Viejo a la actual ubicación del casco antiguo de ciudad de Panamá, analizando de forma pormenorizada lo llegado de cada uno de los distintos templos y edificios religiosos que conforman este centro histórico: la catedral, los conventos de San José, la Merced, el Oratorio de San Felipe Neri, San Francisco, los Jesuitas y Santo Domingo, que, aunque en ruinas, su recinto acoge 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.

RETABLO MAYOR DE SANTA ANA

El retablo expone la Sagrada Familia, a la izquierda el Sagrado Corazón de Jesús y a la derecha, la Inmaculada Concepción, todas piezas de reciente factura y de los talleres de Olot, como ya se ha visto en otros templos capitulinos. El retablo es de mármol y fue decorado bajo la dirección del entonces cura encargado Pbro. José M. Carrizo, entre 1950 y 1953. Se muestra el Cristo Crucificado (frente al retablo mayor), de factura moderna. El presbiterio cuenta con los frescos de santa Isabel y Zacarías, la Anunciación, la Asunción de la Santísima Virgen María. Las paredes laterales fueron adornadas con símbolos eucarísticos. Pertenecen a este grupo: la parábola del buen samaritano, el descendimiento de Cristo, Jesús con la samaritana, junto al pozo de Jacob, san Pedro caminando sobre las olas, la huida a Egipto de la Sagrada Familia y la oración en el huerto de Getsemaní, todas obras del artista español apellidado Cuadra, entre 1950 y 1953. Los murales de Cuadra no son de excesiva calidad. Baste con señalar su inspiración en estampas o cromos de historia sagrada de gran sencillez y ninguna innovación, pero sobre todo el dibujo con imperfecciones, tanto anatómicas en personas y animales como en la perspectiva de edificios, la escasa gama de tonos en el color, y claras torpezas en la com-

posición. Los paisajes de los fondos son elementales y carentes de interés. Todo respira algo burdo y propio de un aficionado sin mucha formación.

Otras pinturas de la iglesia de Santa Ana que pueden considerarse más apreciables fueron creadas durante estos años por el artista español, José Claro Azcarreta¹²⁹: Jesús entre los doctores de la Ley, Adán y Eva expulsados del paraíso, la resurrección de Lázaro y Jesús en casa de Marta y María.

Cubriendo el arco de la nave principal se encuentra el cuadro de la Última Cena. La nave principal también fue decorada por Claro Azcarreta. En la arquitectura cristiana el arco que marca el acceso al presbiterio recuerda al romano y resalta el carácter sagrado del espacio. A veces es más frecuente usar el término arco triunfal para el de las iglesias, pero no siempre es así. Los frescos de la cúpula de iglesia de Santa Ana fueron creados en 1950 - 1953. La iglesia de Santa Ana es el único templo en Panamá que presenta este tipo de mural realizado a gran escala.

En el lado del evangelio del templo de Santa Ana encontramos el retablo El Calvario¹³⁰, incluye a la Virgen María, al centro, Cristo Crucificado¹³¹, y a la derecha san Juan Evangelista. Las dos imágenes de la Virgen María y san Juan Evangelista son modernas (Olot).

Son en total catorce altarcitos o pequeños retablos, siete colocados al lado del evangelio y siete al lado de la epístola¹³². La sustitución de retablos por otros elementos sucedió también en la iglesia de Santa Ana, la situación como aconteció en la iglesia de San Carlos Borromeo (Chame) o en la Catedral Basílica de Santa María la Antigua, en la iglesia de San Francisco de Asís, por dar algunos ejemplos, en que se decidió reemplazar los retablos virreinales por piezas modernas. Una razón que quizás explicaría la cantidad de nichos modernos a ambos lados de la epístola y del evangelio es que, "en el año 1854, un incendio consumió al popular templo de Santa Ana y su hermosa estructura fue desnudada por las llamas del techo y el adorno de sus altares, de sus

129. CONARTE - Restauración. "Proyecto: Conjunto de pinturas murales Catedral de Cartago," consultado el 10 de septiembre de 2020, en <https://www.conarte.co.cr/front/noticias1.php?ref=1/id=2>

130. Anónimo. Taller panameño (atribuido). *Retablo El Calvario*, 1950-53. Madera tallada y barnizada, s.d. Estilo neoclásico. Iglesia de Santa Ana, ciudad de Panamá.

131. Escuela quiteña (?). *Cristo de la Expiración*, ca. siglo XVIII. Escultura tallada en madera policromada y encarnada. Ojos de vidrio, articulado: 1.55 m (ancho) x 1.80 m. (alto). Iglesia de Santa Ana, ciudad de Panamá.

132. Taller Olot (atribuido). Del lado del evangelio: *san Judas Tadeo*, *san Martin de Porres*, *san Antonio de Padua con el Niño*, *santa Rita de Cascia*, *san Cristóbal*. Del lado de la Epístola: *Sagrado Corazón*, *san José con el Niño*, *san Juan Bosco*, *santa Eduvigis*, *san Rafael*, *santa Marta*, *san Jacinto*, siglo XX. Fabricación de yeso, miden cada uno: 2.55 m (alto) x 1.32 (ancho). Iglesia de Santa Ana, ciudad de Panamá.



Fig. 7. Escuela panameña (atribuido). Retablo mayor de santa Ana , entre 1950 y 1953. Iglesia de Santa Ana. Foto: CBG.

artísticas imágenes y de sus ricos vasos sagrados. Santa Ana por el siniestro quedó convertida en escombros¹³³.

En el lado de la epístola, se ubica el retablo de Jesús Triunfante¹³⁴, de producción contemporánea, exhibe una pintura al óleo sobre tela¹³⁵. Le han colocado luces LED para iluminar la pintura.

Otros elementos del exorno de la iglesia de Santa Ana: baptisterio de la iglesia: el Cristo Crucificado, el púlpito y sus paneles, los ángeles de la escalera (siglo XVII). Hace más de cuarenta y cinco años, Schenone resaltó que, "la creación de los cristos tan solicitados para aquella época, sobresaliendo el Cristo de tamaño natural de la iglesia de Santa Ana, de vigoroso modelado

133. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 168.

134. Anónimo. Taller panameño (atribuido). *Retablo de Jesús Triunfante*, 1950 - 1953. Realizado en madera tallada, barnizada, s.d. Iglesia de Santa Ana, ciudad de Panamá

135. R. Lester (artista panameño). *Jesús Triunfante*, 1999. Óleo sobre tela, s.d. Iglesia de Santa Ana, ciudad de Panamá.

y dramática expresión, hasta los diminutos y delicados esculpidos colocados sobre las mesas de los altares¹³⁶. El Cristo Crucificado¹³⁷, mencionado se halla en el baptisterio, que no está abierto al público y es utilizado como depósito. Se le puede atribuir al citado Cuadra la autoría de los murales en el baptisterio. Hay una unidad compositiva, ritmo y colorido en las paredes y en el techo, sin demasiada calidad. En este pequeño recinto, se ven las representaciones de Adán y Eva expulsados del paraíso, la serpiente y Dios.

EL PÚLPITO DE LA IGLESIA DE SANTA ANA, SIGLO XVII. ESCUELA HISPALENSE

La iglesia posee valiosos objetos traídos de Panamá Viejo o la antigua Panamá. Entre estos hace referencia a una “escalera de caracol, de peldaños de piedra y los tableros tallados que revisten la parte exterior de su pulpito”. Para ello cita a José Suárez, presbítero de la iglesia de Santa Ana, agregando la fecha: enero 17 de 1914¹³⁸.

Los ángeles de la escalera están hechos de piedra, en forma uniforme, presentando un patrón. Se llevan el dedo a los labios en señal de silencio. El granito es una piedra de talla natural, producida por el enfriamiento del magma que fue utilizada por los indígenas en la época virreinal, especialmente en Perú¹³⁹, e incluso por los indígenas en el área de Barriles, Chiriquí, específicamente los metates prehispánicos¹⁴⁰. La masa ígnea encontrada después del incendio de la iglesia es evidenciada, “Viajeros y exploradores que visitaron a Panamá después del incendio que destruyó esta iglesia, quedaron admirados por la imponente de su masa, su severo aspecto y por el material de sus paredes donde se emplearon rocas ígneas, pórfido, traquita, dolerita, basalto rojo, pardo o verdoso”¹⁴¹.

Son cuatro hermosos paneles, representando las imágenes de San Mateo, San Marcos, San Juan y San Lucas; tallados en medio relieve y policromados en tonos dulces. Cada diseño presenta un muy buen dominio anatómico del cuerpo. Se podrían atribuir a la escuela española, no solo por

136. Schenone, *Museo de Arte*, 4.

137. Escuela quiteña. Cristo Crucificado, ca. siglo XVIII. Tallado en madera, encarnado, policromado, porta potencias de material no precioso. El paño de pureza es tallado y va cubierto con un tul de rosas blancas, s.d. Iglesia de Santa Ana, ciudad de Panamá.

138. Castillero Reyes, *Historia de la ermita*, 88

139. Teresa Huneeus Alliende, *Protocolo para la descripción de imagerie religiosa virreinal (siglos XVI-XIX)*. (Santiago de Chile, Andros Impresores, 2014), 6- 7.

140. Gutiérrez, *Arquitectura Panameña: Descripción*, 45-46.

141. Gutiérrez, *Arquitectura Panameña: Descripción*, 168.

su época de producción, sino también por su estilismo que se inclina hacia el de las escuelas hispalenses.

Podría pensarse que el conjunto de los Apóstoles originario de Panamá la Vieja, luego trasladados a la iglesia de Santa Ana, pudo haber sido utilizado para la representación de los paneles de la iglesia de San Francisco Asís, Veraguas. Los diseños creados por los indígenas de San Francisco de la Montaña (Veraguas) poseen la fuerza de su belleza popular realizados en bajorrelieve y tonos brillantes, prevaleciendo el rojo, el dorado y verde.

El barroco español popular en la iglesia de San Atanasio, La Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Nata). Escuela taller de Los Santos (1721- 1728)

La influencia de la escuela quiteña en la iglesia de San Atanasio en Los Santos, 1721 - 1728. Escuela taller de Los Santos

La iglesia parroquial posee las mismas dimensiones que la Basílica Menor de Natá de los Caballeros y cuenta con cinco naves, separadas por los acostumbrados pies derechos sobre pedestales de ladrillo. Es cierto que no acaban aquí las similitudes entre estos dos templos, pues por ejemplo se aprecia una disposición del testero con solución muy parecida, en la presentación del retablo mayor y de los dos retablos colaterales. En su interior se advierte la fábrica original de ladrillos, y la torre está situada en el lado derecho desde el ingreso. Tiene tres entradas como la iglesia de Santo Domingo de Guzmán: una principal y dos laterales. Y las laterales están en resalte o remarcadas con respecto al plano de la pared, como la de Parita¹⁴².

El afán de restauración le ha restado a la iglesia su valor virreinal con la incorporación de los nuevos pisos de mosaicos, con eliminación de la base de ladrillos, sustitución de los pedestales sobre los cuales descansaban los postes de madera por pedestales de hormigón; además el bautisterio fue pintado, y la traza actual de la parte superior de la torre tampoco corresponde a la original que se desplomó hace varios años¹⁴³.

142. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 188.

143. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 189.

Destaca la armadura de par y nudillos con lima mohamar de la nave central, y la labor de menado con chelas y policromías del almizate y los tirantes pareados de la techumbre. Las alfardas de los faldones y la lima mohamar no están decorados. La albanega del arco triunfal que da acceso al presbiterio está decorada con atauriques, al igual que el alfiz. Se trata de elementos de indudable origen mudéjar, de una pervivencia de tal estilo hispanomusulmán, que tuvo bastante expansión por los virreinos americanos. Este estilo es detectable en el frontal del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Francisco de Asís en Veraguas, como manifestación de arte popular mudéjar: “En Panamá, también el arte Barroco fue lo suficientemente dúctil para amalgamar en una sola plástica lo hispánico y lo indígena... La impronta del arte aborigen dejó también huellas de hondo mestizaje, evidencias de modalidades indígenas, autóctonas, en la plantilla del Barroco andaluz”¹⁴⁴.

Seguidamente se encuentra la armadura de la nave principal en par y nudillo, con almizate y tirantes decorados con labor de menado con chelas del estilo mudéjar. Notoriamente, en la iglesia aún quedan retazos del cielo-raso virreinal, realizado de madera, a manera de trencillas como las labores de las polleras de la vestimenta tradicional de las campesinas. Un universo artesanal donde las habilidades y costumbres de la confección de las partes de la pollera varían de acuerdo con la región y a la manufactura.

En la Nueva Granada ocurrió, “el empleo muy generalizado de las techumbres de madera, ya que esta era un material que abundaba y no la piedra: por otra parte, la inestabilidad telúrica del suelo americano recomendó las estructuras de madera por ser más ágiles para soportar los frecuentes sismos”¹⁴⁵. Un magnífico ejemplo es la torre de Cali, que data de 1772 y consta de cuatro cuerpos, con su decoración en ladrillo cortado en forma trapezoidal formando diseños geométricos que semejan tapices orientales, al tiempo que la cúpula está recubierta en azulejos esmaltados rematada con una cruz en filigrana de hierro forjado.

Cuando Sebastián López, siguiendo a Marco Dorta, trata de explicar la arquitectura neogranadina del siglo XVII, destaca la decoración interior como lo característico por ser la época más auténtica de expresión virreinal. Y concluye calificando a Colombia de mudéjar. “Según Marco Dorta la mayor parte de las iglesias bogotanas del siglo XVII fueron concebidas para que los retablos, tallas en madera y grandes lienzos ocultaran sus muros de ladrillo

144. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 188-189.

145. Santiago Sebastián López, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Bogotá*. (Bogotá: Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006), 42.

enlucido y sus cubiertas de madera. Tableros tallados y pinturas de vistosa policromía decoran las cubiertas de las iglesias, y, en algún caso, invaden los parámetros entre los retablos, sin dejar un solo espacio libre de esa policroma ornamentación, en la que el oro de las tallas destaca sobre fondo blanco o brilla sobre el tono caliente del rojo. Lo mismo en las iglesias de Tunja¹⁴⁶.

Admite también la influencia indígena, que es la que matiza las decoraciones de la iglesia tunjana de San Domingo: "La influencia local se manifiesta en algunos elementos decorativos: monos y frutas tropicales se encuentran en los valles cálidos cercanos a Tunja. Lo más curioso es que el sentido con que se han combinado todos esos motivos de labra barroca es todavía plateresco"¹⁴⁷.

El caso de la iglesia de San Atanasio de Los Santos no es único, hay otros ejemplos de mudejarismo en Nueva Granada, como el caso de Santo Domingo de Tunja¹⁴⁸. A la vista del magnífico artesonado de la cubierta de la iglesia de San Atanasio, se resumen algunos asertos¹⁴⁹. Primero que, tanto por el mismo mudejarismo¹⁵⁰, de la bella solución de la armadura, como por la unidad espacial de su cuerpo, apenas dividido en cinco naves por unos delgadísimos pies derechos, es factible considerarla totalmente próxima a muchos templos de la actual Colombia, lo que es aplicable también a la mayoría de las iglesias del interior de Panamá. En segundo lugar, que por este y otros ejemplos se puede ser proclive de relacionar las decoraciones de origen mudéjar con otras manifestaciones plásticas de los centros creativos istmeños, que destacan por su marcado carácter popular.

Orígenes históricos de la iglesia de San Atanasio, Los Santos

El informe de 2016 expone una detallada cronología desde la fundación del templo en 1569 por Francisco de Ábrego, obispo de Panamá¹⁵¹. Se advierte

146. Santiago Sebastián López, "Hacia una valoración de la Arquitectura Colonial," *Anuario Colombiano de historia social y de la cultura*, 2 (1964): 219-238.

147. Sebastián López, "Hacia una valoración," 239.

148. Henri Terrasse, "Art almoravide et art almohade," *Al-andalus*, vol. 26, n.º 2 (1961): 435.

149. M^a Cobeleda Marcos, y Dolores Villalba Sola, "Da Conquista de Lisboa à Conquista de Alcácer (1147-1217)," *En Definições e dinâmicas de um território de fronteira*, coords. Maria João Branco, Isabel Cristina Fernandes (Lisboa, Edições Colibri, 2019), 32- 54.

150. Fernando Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura occidental, Edad Media Cristiana en España*, t. 4. (Madrid: Ed. Dossat, 1989), 536.

151. Domingo Varela, "Parroquia San Atanasio de La Villa de Los Santos." Informe técnico. Descripción de patologías constructivas encontrada en la cubierta de la iglesia de San Atanasio Villa de los Santos,

sobre la gran cantidad de fechas en las diversas obras de la iglesia¹⁵², que impulsan a pensar que fue un proceso de construcción que se realizó por etapas¹⁵³. Así se explica que el retablo de la Inmaculada Concepción tiene inscrito 1721; pero que el letrero de la fachada de la iglesia lee: “Se remató esta portada el 3 de abril del año 1728 siendo Vicario el Señor Joaquín de Villarán y Mayordomo el señor Don José Escobar”.

La iglesia fue declarada Patrimonio Histórico Nacional en 1938, y “Esta provincia tiene sus antecedentes en la población de Los Santos, fundada el 1 de noviembre de 1569, Día de Todos Los Santos, por españoles, y por criollos y mestizos naturales de la Alcaldía Mayor de Natá, institución real que desde 1522 extendía su jurisdicción por todo el territorio de la península ubicada en la parte más al sur del centro de la tierra panameña”¹⁵⁴.

De acuerdo con esta referencia, esto hace pensar que en la iglesia primero se construyeron las dos sacristías y el presbiterio. El retablo de Ánimas Benditas del Purgatorio es de 1730, el arco total sobre el presbiterio, de 1733; y el baptisterio ofrece la siguiente leyenda: “Se remató siendo Vicario el Señor Joaquín de Villarán y operario Juan de Rosa Robles, año 1789”; como ya se mencionó y se analizará con atención más adelante.

Provincia de Los Santos, Panamá (septiembre de 2016): 2-4.

“La primera piedra en su construcción fue puesta entre los años 1556 y 1559. Esta es considerada como la primera iglesia de Azuero y sirvió de base para los sacerdotes que participaron en la evangelización de los asentamientos de la región, como Las Tablas, Pesé o Pocrí.

Las noticias más tempranas de la existencia de la iglesia de San Atanasio datan de 1585, cuando Pedro de Salinas suplica al Consejo de Indias que se repare la iglesia de La Villa, que era muy pequeña y de paja. Habían transcurrido 16 años de la fundación del poblado y la iglesia ameritaba una reparación urgente; seguramente era la iglesia que habían regido los fundadores. En cuanto a la primera iglesia existe una referencia de 1650 que dice: “se juntaron como en forma de Cabildo y determinaron fundar una ermita con advocación de todos los santos.” La iglesia de San Atanasio, desde el temprano siglo XVII, era rica en bienes, poseía siete altares y las siguientes cofradías del Santísimo Sacramento: Nuestra Señora de la Candelaria, Las Ánimas y San Atanasio. La iglesia original del siglo XVI, que sin duda era mucho más pequeña que la actual, era de madera. No está claro cuándo se construyó el templo que vemos hoy, supuestamente se reedificó a partir de 1775, pero en el interior constan fechas mucho anteriores: uno de los retablos data de 1721 y en el arco total se lee el año 1733. Por otra parte, la fachada fue rematada en 1782 y sobre la reja del baptisterio aparece la fecha 1789. En los dos últimos casos aparece el nombre del vicario Joaquín Villarán. Como en Panamá Viejo y Parita, la iglesia está emplazada de tal forma que no es la Portada Principal, sino uno de sus costados el que mira hacia la plaza principal.”

152. Alfredo Castillero Calvo, “Primeras fundaciones y temprana organización del espacio panameño,” *Revista Tareas*, n.º 142, (2012): 54-55.

153. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 187.

154. Oscar Vargas Velarde, “Apuntamiento histórico-jurídico de la provincia de Los Santos,” *Revista Cultural Lotería*, n.º 446 (enero – febrero de 2003): 34.

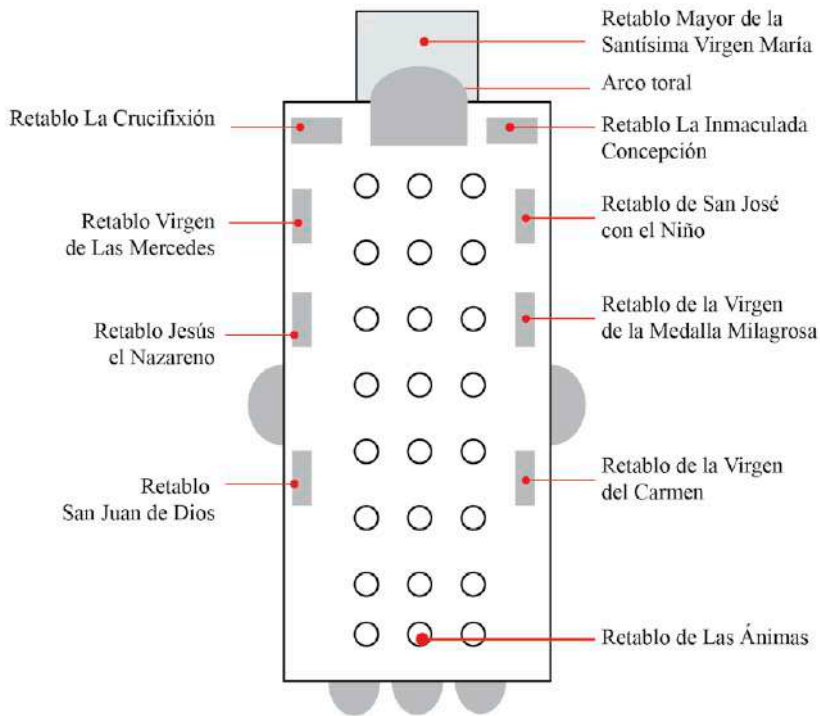


Fig. 8. Croquis de la iglesia de San Atanasio. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

Planta arquitectónica de la iglesia de San Atanasio, Los Santos

Los elementos del exorno de la iglesia de San Atanasio de Los Santos: retablo mayor de la Santísima Virgen María. En el lado del evangelio, retablo de El Calvario, retablo de la Virgen de la Merced, retablo de Jesús el Nazareno, retablo de San Juan de Dios. En el lado del epístola: retablo de la Inmaculada Concepción (1721) retablo de San José con el Niño, retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa y retablo de N.ª S.ª del Carmen con el Niño. En la entrada del templo: retablo Ánimas Benditas del Purgatorio (pintura) y san Antonio de Padua (escultura). Otros elementos del exorno: arco toral, la Asunción de la Virgen, 1733; telón de boca, 1950; y el baptisterio, 1789.



Fig. 9. Escuela taller de Los Santos, *Retablo mayor de la Santísima Virgen María*, ca. entre 1721 - 1728 fue tallado a base de madera de cedro, dorada y policromada, 6.85 m. (ancho) x 8.52 m. (alto). Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

Retablo mayor de la Santísima Virgen María

El retablo mayor dedicado a la Santísima Virgen María es atribuible a la escuela taller de Los Santos, de estilo Barroco quiteño¹⁵⁵, entre 1721 - 1728. Actualmente esta es la composición iconográfica del retablo mayor: tercer cuerpo: san Francisco de Asís (virreinal), N.ª S.ª del Rosario (Olot), santo Domingo de Guzmán (virreinal). Segundo cuerpo: N.ª S.ª de Rosario de Fátima (Olot), san Pedro (virreinal) y Virgen de Guadalupe (Olot). Primer cuerpo: san Atanasio (virreinal), el sagrario, y san Agustín (virreinal).

La composición iconográfica y la división de cuerpos del retablo mayor estaban conformadas hasta muy recientemente en el tercer cuerpo con las imágenes de santa Rita, Virgen del Rosario con el Niño, y santa

155. Mª del Valle Blasco Pérez, "Estudios Previos: el retablo mayor del Convento Máximo de San Francisco de Quito" (tesis de Máster, Universitat Politècnica de Valencia, 2011), 368.

Eduviges. Las imágenes de santa Rita y santa Eduviges, modernas y de yeso, fueron introducidas en los años 50 y recientemente fueron sustituidas por las esculturas de san Francisco de Asís y de santo Domingo de Guzmán, ambas piezas virreinales. Dentro de este proceso de reivindicarle al retablo su señorío, también se reemplazó la Santísima Trinidad (Olot) por la escultura de san Pedro, virreinal y de estilo Barroco popular.

A excepción de N.ª S.ª del Rosario de Fátima y la Virgen de Guadalupe, esculturas modernas, de yeso y de origen olotense, el resto son esculturas virreinales y de estilo Barroco popular. La frecuencia con que se encuentra esta tendencia técnica tiene su explicación en la mayor economía y comodidad del trabajo en yeso, en particular la talla de éste por parte de los escultores, materia que luego admitía los vistosos efectos de estofado, encarnaciones, dorado y la elaboración de la indumentaria. Es decir que, en este caso, no se trata de figuras hechas en molde, propias de un sistema casi industrial.

El retablo mayor dedicado a la Santísima Virgen María, cuenta con tres pisos, tres calles y dos entrecalles; está posado sobre una base de mampostería; en el primer cuerpo se ubican dos nichos laterales que tienen la imagen de san Agustín, a la derecha y san Atanasio a la izquierda. Al centro de este se encuentra un camerín o sagrario con tres puertas laterales y una central, en tanto que por la parte interior se exhiben tallas adosadas y las puertas en oro bruñido, en una factura que recuerda el estilo quiteño dieciochesco con su fondo de color bermellón y dorado a profusión de la Capilla de la Virgen del Rosario en la iglesia de Santo Domingo (Quito) construida en el tercio medio del siglo XVIII¹⁵⁶.

La Capilla de la Virgen del Rosario quiteña posee, “Los retablos laterales, dos arriba y dos en la nave, están ricamente tallados y decorados con molduras doradas sobre fondo bermellón. Esta peculiar decoración contribuye a dinamizar el espacio interior, y la luz, desde las linternas de las cúpulas y las ventanas laterales del presbiterio, crea una atmósfera teatral”¹⁵⁷.

El Barroco quiteño florece en el siglo XVIII y “cabe anotar los primeros pasos en las fachadas de los templos y retablos del siglos anterior, que aceptó en la estructura lógica y elegante de los grandes clásicos, el arqueo del entablamento a la mitad y al remate, sin modificar mayormente los cánones de la arquitectura del Renacimiento”. Unos párrafos más adelante, se señala que

156. Centro Virtual Cervantes, “Iglesia de Santo Domingo Quito, Ecuador,” consultado el 12 de septiembre de 2021, https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/quito/paseo/igl_domingo.htm

157. Alfonso Ortiz Crespo, “Arte Barroco en la Antigua Audiencia de Quito,” en *Barroco Sul americano* (Brasilia: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2015), 183 – 216.

la característica principal del Barroco quiteño es ser puramente decorativo, “El segundo paso se advierte en una función puramente decorativa, en que echa mano, por lo general de la técnica del estucado”¹⁵⁸.

En la Capilla del Rosario se han cubierto también los arcos y los vacíos intermedios de figuras geométricas, labradas en madera, en que el fondo rojo contribuye a resaltar las líneas doradas.

El Barroco desarrolla todos los recursos de su dinamismo en los retablos pequeños, destinados al culto de un santo de advocación particular. Hasta el nivel de la mesa del altar obedece a la exigencia del zócalo, en que no pocas veces se inicia ya el ritmo de la vitalidad ornamental. A partir de esta base, el nicho central dirige el compás del movimiento decorativo. En torno al nicho se alzan las columnas hasta el remate, con realce de profundidad, para sostener variedad de frontones, decorados como doseles. Diríase que un aire vital empuja hacia afuera la estructura total del retablo en un afán de milagro de equilibrio de todos sus componente¹⁵⁹.

Sobre el techo o cúpula del manifestador eucarístico, se aprecian tres atlantes sobre una concha con tallas directas; el segundo cuerpo del retablo mayor está compuesto por una predela, sostenida por cuatro atlantes que, a su vez, coronan los soportes salomónicos del cuerpo inferior y, sobre ella, se advierten tres nichos que portan las imágenes de la Virgen de Guadalupe, a la derecha, y N.ª S.ª del Rosario de Fátima, a la izquierda; al centro se exhibe san Pedro. El tercer cuerpo, al igual que el segundo, también presenta tres nichos y las imágenes de san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán y al centro la Virgen del Rosario con el Niño. Sobre este cuerpo se ubica el ático o remate, formado por tallas en forma de ramos y al centro un gran medallón, formado por dos ángeles, sosteniendo una corona y una medalla con las siglas o ícono de la Virgen¹⁶⁰.

Los dos cuerpos superiores son más pequeños y, en ellos, seis columnas salomónicas lucen ornamentación similar a las del cuerpo inferior, y dividen el espacio en tres calles y dos entrecalles. Presenta por tanto este retablo un gran desarrollo del piso inferior, con el sagrario muy sobredimensionado, lo que le da un carácter eucarístico a este retablo; san Pedro ocupa el centro del retablo. En el segundo cuerpo del retablo mayor de san Atanasio, se ubican las imágenes de N.ª S.ª del Rosario de Fátima, san Pedro, y la Virgen de Guadalupe. Como es sabido, la Santísima Trinidad ha sido removida y en su lugar se ha colocado la escultura de san Pedro. Por tanto se presenta

158. José María Vargas, *Historia de la cultura ecuatoriana*. (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005), 583.

159. Vargas, *Historia de la cultura*, 436- 437.

160. Lázaro Iriarte, *Vocación franciscana. La opción de Francisco y de Clara de Asís. Síntesis de los ideales de san Francisco y de santa Clara*. (Valencia: Editorial Asís, 1998), 380.



Fig. 10. Segundo y tercer piso. Iglesia de San Atanasio. Foto: CBG.

ahora como un retablo que reúne a san Pedro, san Atanasio, san Agustín, san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán, imágenes todas virreinales. El mensaje eclesiástico es claro, indicando que en La Villa de Los Santos nació la fe católica de la península de Azuero.

Las hornacinas con arcos de medio punto se aprecian en las calles laterales y trilobuladas de la calle central. En las entrecalles se han dispuesto repisas y sobre cada una de ellas reposa, en una posición erecta, un ángel, con los del retablo mayor.

Una tarjeta ovalada, flanqueada por dos amorcillos y sobre la cual descansa una corona, pináculos y elementos planos recortados, constituyen el remate de este retablo, construido en 1733, fecha que aparece en el arco toral del templo, que guarda similitud

Es en este retablo santeño donde se encuentra la mayor apariencia de esplendor —como representación de la Gloria Celestial—, según modelos en dorado y bermellón que recuerdan el Barroco quiteño, siglo XVIII. El Barroco quiteño concibió con frecuencia el presbiterio como un espacio uniforme y único, donde el retablo decoraba el frente de la capilla mayor y se inscribía en

un contexto arquitectónico mayor del mismo estilo Barroco, en clara manifestación de exaltación de la eucaristía. En este retablo santeño, el entallador dibujó un eje central con el sagrario en su extremo inferior y la Sagrada Forma en el superior. Entre ambos se sitúan las imágenes del Espíritu Santo, en forma de paloma, un Crucificado y rematando la tribuna, imágenes que ayudan a comprender la Crucifixión, que no es la base de la doctrina cristiana, sino la Resurrección, patente en los extremos del eje. Toda la composición se recubre de elementos ornamentales eucarísticos: hojas de vid, racimos de uva, *putti*... La madera utilizada para su confección fue cedro amargo, abundante en el país. La madera fue material también preferido por los portugueses de los siglos XVII y primera mitad del XVIII, por su moldeabilidad para expresar sentimientos y emociones, así como por la larga tradición. Albis Castillo, restaurador de planta del templo testimonia que el retablo mayor dedicado a la Santísima Virgen María era primitivamente policromado. Gradualmente, fue tornando hacia la rica y prolija ornamentación dorada y bermellón a petición de los diversos cofrades.

El padre Félix Domínguez Aranguren trajo la escultura N.^a S.^a del Rosario de Fátima¹⁶¹, e introdujo la devoción de la Virgen de Fátima en 1930¹⁶², en todas las iglesias de Panamá. La misión y peregrinación de la Virgen de Fátima estuvo a cargo de los padres Santiago López de Murga y Agustín López¹⁶³.

La imagen de san Pedro coincide con la clave del arco toral que tiene los emblemas pontificios y el triángulo que porta las llaves. La Trinidad se colocó con criterio de innovación en la década del '50. Una paloma, símbolo de inspiración, una cartela con notas musicales, los emblemas pontificios y el ánima sola o varias almas del purgatorio son sus atributos principales.

El san Pedro natariego¹⁶⁴, analizado en la sección correspondiente, presenta rasgos estilísticos parecidos al san Pedro santeño. Sus estilismos indican que estas dos esculturas virreinales de san Pedro fueron realizadas por el círculo de escuelas taller de Los Santos. Dato adicional, ambas imágenes portan las cutarras, las sandalias del campesino - indígena panameño. El folclorista guarareño Boris Durán sostiene que el término cutarra proviene de la tribu indígena del cacique Antatará o Cutatara, quien habitó la región de

161. M^a Jesús Aparicio González, "La devoción de Nuestra Señora la Virgen de Fátima," *Advocaciones Marianas de Gloria: Simposium XXª Edición* (2012): 1.083-1.100.

162. Martínez Cuesta, "Los Agustinos Recoletos," 124.

163. Ayechu, "Los agustinos recoletos."

164. Escuela taller de Natá. *San Pedro*, ca. siglo XVIII. Madera tallada y policromada, imagen de vestir, articulada, (altura) 52", (anchura) 13", (espesor) 6", tipo títere. Estilo: barroco español. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

Parita antes de la llegada de los españoles. Según Durán, cuando los conquistadores europeos introdujeron el ganado a la zona, se aprovechó el cuero para confeccionar este tipo de calzado que los nativos bautizaron con el nombre de “gutarra”. El primer tipo de cutarra que utilizó el campesino azuerense fue la de cuero sin curtir, llamada cutarra de cuero crudo¹⁶⁵.

Las esculturas virreinales en Los Santos no son de la escuela guatemalteca

Como ha sucedido con otras imágenes, existen varias opiniones con respecto a sus orígenes. La antigua audiencia de Panamá fue parte de Centroamérica, sin embargo, no dependió, en la época virreinal, de la Capitanía General de Guatemala¹⁶⁶. Durante el siglo XVIII, con la creación del virreinato de la Nueva Granada, Panamá pasó a depender de Santa Fe de Bogotá y luego, queda incorporada a la República de Colombia, hasta la independencia en 1903.

Toussaint en los escritos investigados, se limita a decir que el origen de la escultura guatemalteca está en Andalucía. Estas informaciones son valiosas en la datación de muchas de las obras que están siendo analizadas. Toscano señala que no sólo las imágenes llegaban de Sevilla, sino que los artistas eran originarios de allá:

La escultura colonial en Guatemala, como en el resto de América, es de la escuela andaluza. Nació esta escultura a fines del siglo XVI hundiéndose sus raíces en la gran escuela andaluza. En la temprana época que siguió a la Conquista fue la cadena natural que enlazó a Guatemala con Andalucía. No sólo las imágenes llegaban de Sevilla, sino que los artistas eran originarios de allá. En México don Manuel Toussaint afirma: “Y una circunstancia especial, viene a permitirnos suponer que en el primer siglo de nuestra escultura hubo una influencia marcada de Andalucía: muchos de los escultores de quienes vamos a hablar nacieron en Andalucía, vinieron de allá o allí hicieron sus estudios. Sin más fundamento suponemos andaluz a Juan de Aguirre, español de origen y el primero de los escultores coloniales; también lo fue de cuna Alonso de Paz¹⁶⁷.”

165. Alcibíades Cortés, “Al Paso del campesino. Tradición. El Arte de fabricar cutarras,” *La Prensa*, Panamá, 22 de noviembre de 2006, s. p., consultado el 13 de septiembre de 2021, https://www.prensa.com/politica/paso-campesino_0_1887561244.html

166. Rafael Ramos Sosa, “Escultores y esculturas en la Antigua Capitanía General de Guatemala (1524-1660),” en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013), 281 - 300.

167. Salvador Toscano, “La escultura colonial en Guatemala,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2 (5)(1940): 45-53.



Fig. 11. Escuela taller de Los Santos. *San Pedro*, principios del siglo XVIII. Imagen de vestir, de madera tallada, policromada, s.d. Estilo: barroco español. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

Marco Dorta concluye, “Estas circunstancias históricas y políticas explican que el arte panameño no tenga relación directa con el que irradió de Antigua, la capital artística de Centroamérica”¹⁶⁸.

Virreinales son las imágenes san Pedro, san Atanasio, san Agustín y Jesús el Nazareno, san Francisco de Asís y la de santo Domingo de Guzmán. Como ya he mencionado, en el primer cuerpo del mismo retablo mayor se encuentran las imágenes de san Atanasio¹⁶⁹, el sagrario, y a san Agustín. San Atanasio de Alejandría es la gran figura de la Iglesia en el siglo IV; por su incansable

defensa del símbolo de fe promulgado en el Concilio de Nicea, se le denomina Padre de la ortodoxia y columna de la fe¹⁷⁰.

Los rasgos del rostro de san Agustín¹⁷¹, son de fenotipo europeo. Las características halladas en la talla de estas esculturas describen arte español, y no una línea culta artística indigenizada. Ante la pregunta ¿no hay un nivel indígena con buena mano, expuesto en los retablos y esculturas de este templo? La respuesta se inclina hacia el Barroco español dirigido por maestros quiteños y seguramente trabajado con mano indígena, mestiza o negra de la región azuerense.

El sagrario, lugar donde se concreta el misterio cristiano, exhibe sobre sus puertas el Cordero Pascual tallado, haciendo referencia a Cristo. Va encima del camarín, donde se ubica el expositor que alberga la Sagrada

168. Marco Dorta, *Ars Hispaniae*, 235.

169. Escuela taller de Los Santos. *San Atanasio*, principios del siglo XVIII. Imagen de vestir, madera tallada y policromada, s.d. Retablo mayor de la Santísima Virgen María. Estilo: barroco español. Iglesia de San Atanasio. Los Santos.

170. Cornelius Clifford, “St. Athanasius,” consultado el 13 de agosto de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/02035a.htm>

171. Escuela taller de Los Santos. *San Agustín de Hipona*, principios del siglo XVIII. Escultura de vestir, tallada en madera policromada, s.d. Retablo mayor de la Santísima Virgen María. Estilo: barroco español. Iglesia de San Atanasio. Los Santos.

Forma durante la Pascua. Toda su talla exquisita talla representa motivos eucarísticos. Sobre el retablo se dispone el sagrario saliente y flanqueado por dos hornacinas dibujadas, con peanas, en las que faltan las imágenes originales, escoltadas por un par de ángeles cada una representados de medio cuerpo y policromados; estos ángeles son otro elemento característico del Barroco quiteño, manifestado en tierras santeñas, y en los retablos y las fachadas-retablo hispanoamericanas del siglo XVIII en general. El tratamiento de los angelotes que rematan el sagrario es tosco y desproporcionado por lo que queda en la interrogante el origen de su realización.

Las columnas salomónicas de este retablo han sido modificadas de su versión original, y el blanco que muestran ahora es repinte moderno, ciertamente capas exageradas. Este tipo de columnas salomónicas de madera policromada, en blanco y dorado, no se encuentran en el resto de las iglesias del área. En el Museo de Arte Religioso Colonial, encuentro las referencias de las columnas salomónicas¹⁷², desafortunadamente no se indica su procedencia en la ficha técnica, pues está incompleta. Como referente artístico se podría aludir a las columnas blancas, en el nivel superior de riqueza que da el mármol, de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, Leonardo de Figueroa (1699 - 1730).

El arco toral de 1733 y su efecto escenográfico

El templo de San Atanasio cuenta con un portentoso arco de madera que cubre todo el ancho de la nave central, guardando una gran relación con la escala un tanto monumental de las naves. El arco está sobre el presbiterio, y la talla ornamental de sus columnas es virtuosa. En el centro del arco hay una mitra, que haría alusión a san Atanasio. Resulta curioso que su ejecución sea muy tardía, por lo que formalmente por sus columnas helicoidales y su riqueza ornamental se podría hablar de neobarroco, sino se tratara quizá de una tradición sin solución de continuidad. La fecha ha sido datada en el informe Varela (2016) y a su vez aquí se expone la explicación detallada del arquitecto Samuel Gutiérrez, aseverando que "Un arco sobre el presbiterio tiene inscrito el año 1733":

La cantidad de fechas en las diversas obras de esta iglesia mueve a la meditación sobre un proceso de construcción que debió haberse realizado por etapas. Por

172. Anónimo. *Columnas salomónicas*, MARC 0151, ca. siglo XVIII. Talla en madera policroma en blanco, con la vid en tonos lilas y doradas, 151 cm X 21 cm (diámetro). Lugar donde se realizó la obra: desconocido.

ejemplo, el altar de la Inmaculada, hacia el fondo, en el lado lateral derecho, tiene una inscripción con la fecha de 1721. En cambio, un letrero que ostentaba hace varias décadas la fachada de la iglesia decía: "Se remató esta portada el día 3 de abril del año 1728 siendo Vicario el Señor Joaquín de Villarán y Mayordomo el señor Don José Escobar". Es decir, siete años antes de rematarse la portada de la iglesia, ya existía el altar de la Inmaculada. Esta relación cronológica nos lleva a pensar que esta iglesia se construyó por etapas, comenzando por las dos sacristías y el presbiterio. El Altar de las Ánimas tiene fecha de 1730. Un arco sobre el presbiterio tiene inscrito el año 1733; el bautisterio tiene la siguiente leyenda: "Se remató siendo Vicario el Señor Joaquín de Villarán y operario Juan de Rosa Robles, año 1789"¹⁷³.

En el arco toral de San Atanasio, están registrados los nombres del licenciado Ismael de Joseph Mendieta¹⁷⁴, —quien sería el cura— y el de Germán Muñoz. En 1898, acabando el siglo XIX, el arco toral fue reparado bajo el patrocinio de Balbino Moreno. De acuerdo con la biografía, Manuel Balbino Moreno tenía parentesco con D. José Julián Moreno García, escultor santeño¹⁷⁵.

Dejando esa autoría documentada del arco toral del templo de San Atanasio, y retornando al estudio de otras obras muebles del siglo XVIII, conviene señalar que los retablos colaterales de las iglesias de San Atanasio —cuyo análisis se aborda a continuación—, y de la Basílica mayor de Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros, dedicados a la Inmaculada Concepción, tienen las fechas de 1721 y 1751, respectivamente. Ambos retablos de estilo barroco fueron concebidos para ser 'capilla-baldaquino' adosada a los muros, especie de retablo sobresaliente respecto a la pared, y "albergan a las mesas de los altares, las cuales sirven de apoyo a otro templete que a su vez encierra un tercero con la imagen titular. Los sucesivos espacios, así integrados, establecen una muy interesante relación de elementos decorativos a los cuales enriquece una completa trama ornamental de oro sobre un fondo de color"¹⁷⁶. Esta fórmula tuvo tanto éxito que se repitió modernamente en otros tres retablos más de San Atanasio de Los Santos: el retablo El Calvario, Jesús el Nazareno y la Virgen del Carmen.

Al mismo tiempo, la multiplicidad de espacios y planos fue un objetivo de orden pedagógico durante el Barroco. Con respecto a la organización del espacio, Bonet Blanco indica que "el montaje escénico teatral se sirve de la utilización de sorprendentes artilugios mecánicos, fabricados de poleas y maromas, que permiten mover, cambiar o mutar los decorados y los perso-

173. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 188.

174. Arjona Osorio, *La Villa de Los*, 51.

175. Manuel S. Moreno A., "Don Julián Moreno García," *Revista Cultural Lotería*, nº 363, (nov.-dic. 1986): 232.

176. Schenone, *Museo de Arte*, 6.

najes en escena. En la época barroca, y aún hoy, se conoce con el nombre de tramoya¹⁷⁷.

Se ha observado lo mismo, con otro tipo de recurso móvil, en el retablo de la Virgen del Carmen de Parita (Herrera), así como en el retablo de la Inmaculada de la misma iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Conviene analizar plásticamente algunos de estos mecanismos de presentación de planos arquitectónicos. En la arquitectura renacentista, barroca y neoclásica, la unión de columna y transcolumna se realizó con entablamentos de molduras superpuestas y con vuelo, enmarcando tal vez algún friso, que recorren la parte alta de los paramentos, separándolos de la bóveda o la cubierta¹⁷⁸.

La forma constructiva y friso derecho del tercer cuerpo del retablo mayor dedicado a la Santísima Virgen María, en los diseños elaborados por el restaurador Albis Castillo, muestran el ensamble, caja perno y espiga, que permite la unión entre piezas de madera, quedando una a continuación de la otra. Los cuatro retablos santeños que fueron analizados presentan la forma de baldaquino compuesto por bóveda de cañón de madera, y un doble edículo de cuatro soportes albergando al grupo de figuras.

Retablo El Calvario

El retablo lateral derecho, en el lado del evangelio, está dedicado a la advocación de Cristo Crucificado, pertenece al siglo XVIII. De sus columnas salomónicas cuelgan motivos vegetales: vides y granadas. Fue confeccionado en madera de cedro amargo (*cedrela odorata*), presenta tallas directas y adosadas. Los tres medallones del frontal de retablo representan las escenas de la Crucifixión; posee un basamento de mampostería formado por seis macizos, entre éstos, cuadrados con figuras talladas y al centro un camarín que funcionó como sagrario.

Este retablo tiene forma de baldaquino compuesto por bóveda de cañón de madera, y un doble edículo de cuatro soportes que alberga al grupo del calvario. Este retablo fue construido en el siglo XVIII¹⁷⁹, presenta un

177. M.^a Concepción Bonet Blanco, "El retablo Barroco, escenografía e imagen," en *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Madrid: Real Centro Universitario Escorial-Maria Cristina (ed.), 2001), 623-642

178. José de Nordenflycht Concha, "Historiografía de la Arquitectura durante el periodo virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos" (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2014): 572

179. Velarde B., *El Arte Religioso*, 98



Fig. 12. Manuel Berras (atribuido). *San Juan Evangelista, María Magdalena y María*, principios del siglo XX. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

aire italiano, específicamente prebramantesco¹⁸⁰, y fue realizado en la misma época que el arco toral (1733). El arco presenta también columnas salomónicas muy semejantes a las del retablo. El programa devocional del retablo El Calvario se completa arriba y al centro con un pequeño nicho y una talla del Padre Santo, y sobre su cabeza una venera y una paloma representando al Espíritu Santo.

Las cronologías se mezclan en el retablo El Calvario y se muestran impasibles al tiempo. El Cristo posiblemente sea la única pieza antigua en este retablo, y que su origen date del siglo XVIII. Existe un "Inventario del patrimonio eclesiástico de la iglesia de San Atanasio de Los Santos, datado del 11 de abril de 1879." Fue firmado por el presbítero Sebastián de Aguilar en esta fecha y pertenece

al archivo parroquial. Manuel Moreno realizó la primera transcripción de su puño y letra del original que se encuentra en estado deplorable. Este inventario del patrimonio eclesiástico de San Atanasio de Los Santos, 1879 ha servido para ubicar la inclusión de las imágenes de san Pedro, san Atanasio, san Agustín, el Crucificado con la Dolorosa y San Juan, y al Jesús Nazareno. En el mismo se menciona el Cristo Crucificado, además de estas otras imágenes de interés: "Imágenes - Sn. Pedro - Sn. Atanacio, Sn. Agustín, el Crucificado con la Dolorosa y Sn. Juan - Jesús Nazareno - Nta. Sra. la Merced, la Misericordia, la Purísima Concepción, Sn. José - la Candelaria - el Rosario - i a sus lados Sto. Domingo y Sn Francisco - Ntra. Sra. del Carmen - Sn. Antonio - El resucitado - Jesús triunfante - y Sn. Juan Evangelista, el Pelicano".

180. Christoph Luitpold Frommel, «Scale maggiori dei palazzi romani del Rinascimento,» en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. (Paris : De Architectura : Colloques, 1985), 135-143.

Se ha hecho mención que existe la repetición de diseños y decorativismos de los templos de Natá y de San Atanasio de Los Santos. La flor de la pasión en dorado en este retablo de la iglesia de San Atanasio presenta idéntico diseño al retablo de la Basílica Menor de Santiago Apóstol. Los atlantes en los retablos de la iglesia de San Atanasio han sido encontrados también en la Basílica Menor de Santiago Apóstol en Natá. En sus citas, Guardia Pons hace referencias a los modelos antiguos de este tema, de larga vigencia hasta el arte medieval¹⁸¹.

Las tres esculturas —San Juan Evangelista¹⁸², María Magdalena¹⁸³, y María¹⁸⁴— del retablo El Calvario son atribuidas a Manuel Berrás, escultor colombiano residente en Los Santos y fueron realizadas a principios del siglo XX. La obra de Berrás se caracteriza por el tamaño pequeño de sus esculturas y, aunque no existe un registro de sus trabajos, Albis Castillo menciona que obras de Berrás se encuentran también en la iglesia de Natá, e indica la escultura de la Virgen María en la iglesia de San Pedro Apóstol de la isla de Taboga.

El tallado en el “cabello en movimiento” de la imagen de María Magdalena presenta semejanza al estilo que utilizaron los artistas indígenas, tanto en los cabellos y en el drapeado de las ropas, replicado de las obras de Alfonso Cano (1601 - 1667) en el círculo de la Nueva Granada.

Se sigue así el pensamiento que escribió Sebastián López, apreciando en la imagen el proceso de adaptación. “Pero no es el caso hablar aquí de arquitectura mestiza, de fusión de culturas ni de supervivencias precolombinas. Es la readaptación de los estilos europeos, su aclimatación, lo que nos interesa. Solo podemos juzgar por lo que aún está a la vista: parte de la verdad permanece para siempre oculta”¹⁸⁵.

En Paraguay, Gustavo Tudisco menciona que los “indígenas alcanzaron una síntesis formal con predominio de la masa escultórica, combinando la geometrización y frontalidad de su estilo con la monumentalidad propia del

181. Milagros Guardia Pons, *San Baudelio de Berlanga. Una Encrucijada*. (Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011), 257.

182. Manuel Berrás. *San Juan Evangelista*, principios del siglo pasado. Realizado en madera tallada, policromada, encarnada, 2m. 8 cms. (alto) x 40 cm. (ancho) x 50 cm. (profundidad), Retablo El Calvario. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

183. Manuel Berrás. *María Magdalena*, principios del siglo pasado. Madera tallada y policromada, 120 cms. (alto) x 40 cms. (ancho) x 25 cms. (profundidad). Retablo El Calvario. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

184. Manuel Berrás. *Virgen María*, principios del siglo pasado. Realizada en madera tallada y policromada, 73.7 cm. (alto) x 38.1” cm. (ancho). Retablo El Calvario. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

185. Santiago Sebastián López, “Transposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI, Santo Domingo y México,” *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA)*, n.º 22 (1969): 72 - 73.



Fig. 13. Escuela taller de Los Santos. *Cristo Crucificado*, siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Iglesia de San Atanasio. Los Santos. Foto: CBG.

Barroco¹⁸⁶. Del mismo modo, se puede apreciar en la escultura del Crucificado, sobre todo en la cabeza y rostro, esa cierta geometrización que ha de obedecer a una manera de tallar la madera, debida a cierta falta de destreza.

La majestuosa escultura de Cristo Crucificado¹⁸⁷, sobresale desde la gigantesca y dorada palma, que le sirve como fondo. Es sabido que desde los tiempos de los romanos la palma representaba la señal de victoria, y para los cristianos es el reconocimiento a la llegada del Mesías. Es un Cristo de tres clavos, presenta una encarnación mate, sin exceso de heridas salvo el realismo en las rodillas ensangrentadas. El paño de la pureza va anudado a la izquierda¹⁸⁸. La cruz¹⁸⁹, va adosada a la misma y es visible el artista ha buscado plasmar la corteza del árbol de manera realista.¹⁹⁰

El Cristo inicialmente tuvo a sus pies a esculturas andaluzas como la Dolorosa¹⁹¹. Estas piezas, dado el caso, constituyeron un conjunto sevillano, siglo XVIII y fueron reemplazadas por las del Berrás. De ese grupo de El Calvario, de origen hispalense, desafortunadamente sólo permanece la Dolorosa.

186. Gustavo H. Tudisco, "El Arte en los confines de un imperio," en *Barroco Sul americano*. (Brasilia: Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, 2015), 143- 183.

187. Artistas indígenas. Escuela taller de Los Santos. *Cristo Crucificado*, siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 1.70 m. (alto) x 1.78 m. (ancho) x 20 cm. (espesor). Estilo: barroco indigenizado. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

188. Carmen Gómez García, "Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007), 362.

189. Escuela taller de Los Santos. Cruz, siglo XVIII. Madera tallada, 2.50 m. (alto) x 2.25 m. (ancho) x .05 m. (espesor). Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

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

191. Escuela Andaluza. *La Dolorosa*, ca. siglo XVIII. Escultura de madera tallada y policromada, tipo de candelero, articulada, rostro y manos encarnadas, y ojos de vidrio. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

Columnas salomónicas llamadas “huecas”

La bóveda del retablo del Crucificado descansa sobre columnas salomónicas llamadas huecas, el arco en la parte inferior, y medallones con ángeles al centro. En la parte superior tallas en forma de medallones y ángeles.

El fuste de éstas se ha tallado en forma tal que prácticamente carece de núcleo y, en torno a este vacío, dos especies de guirnaldas —una frente a la otra— ejecutan, un giro helicoidal.

Sobre la ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada, y el origen de esta columna sin núcleo, Sebastián López propone que la pilastra barroca de perfil salomónico se deba al maestro Francisco de Ascucha, que se comprometió a realizar en 1667 las pilastras salomónicas que decoraban los lados de los pilares del arco toral en la iglesia de Santa Inés de Bogotá (hoy desaparecida) y “el primer ejemplo documentado que conocemos sobre el uso del soporte salomónico en Bogotá, ya que las columnas de la portada de la Capilla del Sagrario deben de fecharse en 1689, año grabado en la clave del arco de la puerta”¹⁹².

Este tipo de soporte llamado “pilastrillas vegetales” por Sebastián López, fue evolucionando desde los modelos manieristas (como los que decoran las aristas de la copa del púlpito de San Francisco de Bogotá), logrando en el segundo cuerpo de la portada de la Capilla de Bogotá (1689) un tipo barroco, y en éstos desaparece el rostro humano visto en los precedentes manieristas. Indica que “la pilastrilla plenamente barroca tuvo su más feliz representación en la talla payanesa del siglo XVII, surgida de la influencia quiteña. Aparece en el púlpito de san Francisco y en el retablo de santa Ana, en el convento del Carmen; ambas piezas están ligadas al supuesto maestro de 1756”¹⁹³.

Las columnas caladas de vástagos helicoidales, en opinión de Marco Dorta, son semejantes a los que se usaron en los muebles portugueses y brasileños del siglo XVII¹⁹⁴, constituidas por dos o tres finas cañas. Sebastián López ubicó varios modelos en el Museo de Arte Colonial de Bogotá, al igual que tipos más logrados en Popayán, que muestran influencia quiteña.

Se repiten los diseños con jarrones de origen andaluz, de donde brotan hojas y flores, en vez de llamas como en el retablo El Calvario de la Basílica de Natá. Los jarrones de San Atanasio son dorados y plateados, haciendo conjunto

192. Sebastián López, *Estudios sobre el arte*, 246.

193. Santiago Sebastián López, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, vol. 2. (Cali, Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965), 258.

194. Sebastián López, *Itinerarios artísticos de*, 242.

con las columnas. En el frontis se ubican las figuras de san Pedro, san Pablo y el Buen Pastor¹⁹⁵. De fondo, se aprecian asimismo las hojas de palmas. Solo el Buen Pastor tiene el fondo en dorado; los otros dos parecen haber perdido la palma adosada y los fondos han sido repintados de blanco. A sus laterales, unos entablamentos coronados por unas tallas en forma de concha.

A sus laterales, también se observan dos repisas con las esculturas de san Juan Evangelista¹⁹⁶, y del arcángel san Rafael¹⁹⁷, uno a cada lado; el friso del retablo está compuesto por un entablamento de tallas directas.

Retablo de la Virgen de la Merced

El retablo inicialmente fue virreinal, sin embargo después de las modificaciones realizadas no presenta una línea estilística definida. La escultura original de la Virgen de la Merced está desaparecida y fue reemplazada por un modelo olotense. Porta en su mano derecha los grilletes en gesto de liberación. Dentro de las variantes de la iconografía mercedaria, se trata de la Virgen en solitario, sin Niño, recordando su actitud corporal a la Madre de Misericordia¹⁹⁸.

La Virgen de la Merced es reconocida como la liberadora de los internos que se encuentran en las cárceles o en los lugares de rehabilitación, de ahí que en este retablo se observe a los presos a usanza en la época virreinal (mestizos, indígenas, blancos, mulatos), con grilletes en sus pies. Las pinturas del retablo son de muy poca calidad, a todas luces deficiente, lo mismo que la arquitectura del retablo.

El retablo inicialmente fue virreinal, sin embargo después de las modificaciones realizadas no presenta una línea estilística definida. La escultura original de la Virgen de la Merced está desaparecida y fue reemplazada por un modelo olotense. Porta en su mano derecha los grilletes en gesto de liberación. Dentro de las variantes de la iconografía mercedaria, se trata de la Virgen en solitario, sin Niño, recordando su actitud corporal a la Madre de Misericordia¹⁹⁹.

195. Artistas indígenas. Escuela taller de Los Santos. *San Pedro, san Pablo y el Buen Pastor*, siglo XVIII. Pequeñas esculturas adosadas, madera policromada, tallada, encarnada. Estilo: barroco indigenizado. Retablo El Calvario (*frontis*). Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

196. Escuela Española. *San Juan Evangelista*, siglo XVIII. Madera policromada y tallada: 84 cm. (alto) x 26 cm. (ancho) x 20 cm. (profundidad). Retablo El Calvario. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

197. Escuela Española. *San Rafael*, siglo XVIII. Madera policromada y tallada, 77 cm. (alto) x 32 cm. (ancho) x 19 cm. (profundidad). Retablo El Calvario. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

198. M^a Teresa Ruiz Barrera, "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*, coords. Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona (Córdoba, Litopress, 2016), 569-588.

199. M^a Teresa Ruiz Barrera, "Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en

Retablo de Jesús el Nazareno

Pertenece al siglo XVIII, ensamblado con el sistema de caja y espiga, posado sobre un basamento de mampostería. La predela compuesta por pequeñas columnas salomónicas presenta cuadros de tallas directas. Al frente, un camerín de una puerta con dos tapas, y de tallas fitomorfias directas. Fue construido también proporcionado a la nave donde está ubicado; no obstante, es el más pequeño de los retablos del tipo baldaquino.

El retablo es de triple arcada²⁰⁰, de tres nichos, uno sobre otro; y en este caso las cubiertas pequeñas van sobre columnas rectangulares, y la de la bóveda principal va posada sobre dos macizos de madera. Estos cargan un arco de medio punto, que en la parte inferior lleva tallas en forma de hojas de cardinas; al igual que en la parte superior, la cubierta está adornada por ángeles con las alas abiertas y medallones tanto redondos como cuadrados.

Los atlantes de los pedestales que soportan el escaparate de la imagen surgen de un racimo de granadas y fueron realizados en madera encarnada y dorada. En las columnas helicoidales delanteras se emplean de nuevo granadas como decoración. Tiene unos candelabros pequeños en resalte, proyectados desde las columnas del retablo. El cuerpo del retablo lo forma un nicho central

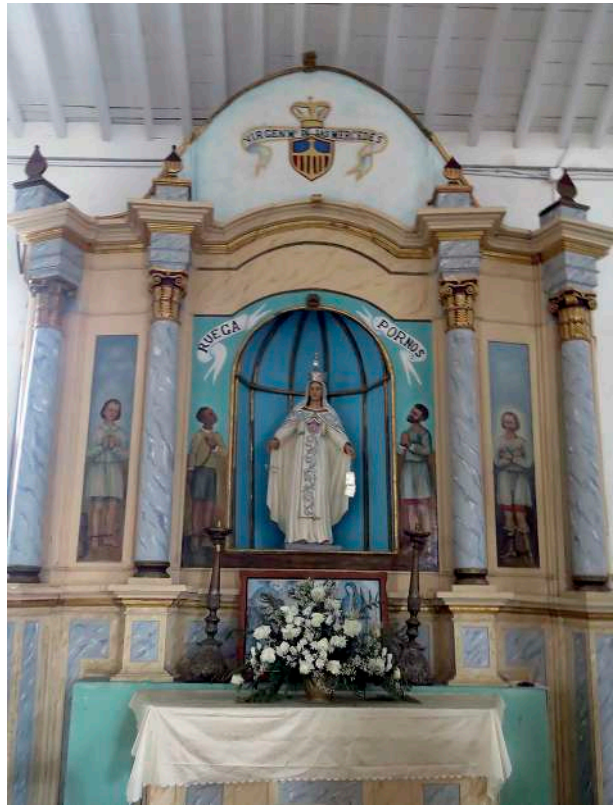


Fig. 14. Retablo de la Virgen de la Merced, reconstruido en el siglo XX (¿?) Madera tratada a imitación de piedra mármol, con cuatro columnas compuestas: 3.75 m. (ancho) x 75 cm. (profundidad) x 4.85 m. (alto). Estilo: no determinado. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

Andalucía occidental," en *Regina Mater Misericordiae, Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coords. Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona (Córdoba, Litopress, 2016), 569-588.

200. Carmen Manso Porto, "Consideraciones sobre la organización de la capilla mayor y otros espacios devocionales de la catedral de Tui," *Abrente*, nº 45 (2013): 53-182.



Fig. 15. Escuela taller de Los Santos, *Retablo de Jesús El Nazareno*, ca. siglo XVIII, madera tallada y policromada, autor anónimo, 3.17 m (alto) x 1.85 (ancho) x 58 cm. (profundidad). Estilo: Barroco. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

que sirve de escaparate a la escultura de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, de estilismo andaluz virreinal y fino acabado.

La autoría del Santísimo Cristo Yacente ubicado en la base del retablo, ha sido atribuida a Manuel Berrás, por Albis Castillo. Sigue, como en todas las obras de este autor, modelos de tradición virreinal muy arcaizantes.

Retablo de San Juan de Dios

El retablo fue reconstruido por Ildefonso Berrás (hijo) hacia 1940, recreado sobre el tema de las espigas. Las columnas salomónicas van sobre una base improvisada. No responde a una línea retablística específica, lo que se explica por su cronología tan tardía, en que ya se pierde hasta aquella relación

de tradición virreinal. Los soportes columnarios, con capiteles imposibles, y el resto de los adornos, no siguen ningún modelo canónico recogido en la tratadística moderna, sino que obedecen a la imaginación poco armoniosa del ensamblador, con un resultado estético y compositivo muy deplorable.

Ni éste, ni los otros contemporáneos de este templo podrían ser incluidos en la tradición virreinal. El criterio de valor artístico siempre estuvo, en el arte de los siglos modernos —incluyendo el clasicismo del siglo XIX—, regido por los modelos académicos de origen italiano, ya fueran clásicos o propios de los *revivals* neomedievales del Romanticismo. Al tiempo, hay cánones de proporción, medida y elegancia en el uso de los ornamentos, que aquí brillan por su ausencia. Al analizar el retablo o la portada del Barroco del siglo XVIII más abigarrado y excesivo, al descomponer los elementos, se puede entender que, a pesar de su fantasía imaginativa, se obedece siempre a



Fig. 16. Escuela taller de Los Santos. *Jesús Nazareno con la cruz auestas*, hacia el siglo XVIII. Escultura articulada, de madera tallada, encarnada, policromada: 1.32 m. (alto) x 31 cm. (profundidad) x 58 cm. (ancho). Retablo de Jesús El Nazareno. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.



Fig. 17. Manuel Berras. *Santísimo Cristo Yacente*, principios del siglo pasado. Escultura en madera tallada, policromada, encarnada, articulada, 1.18 m (largo). Retablo de Jesús El Nazareno. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.



Fig. 18. Retablo de san Juan de Dios, reconstruido ca. 1940. Madera tallada y pintada en todos grises, verdes y dorado: 2.96 m. (ancho) x 1.29 (profundidad) x 4.5 m. (alto). Estilo: no determinado. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

criterios de armonía, proporción, simetría y belleza, al final copiada del natural con calidad de dibujo.

Estos retablos, en definitiva, podrían calificarse como *pastiches*, de nulo valor estético. Propios de un modo más cercano al no arte, que no merecería mayor comentario. Son soportes de imágenes que, como esas decoraciones en plásticos y nuevos materiales de la época contemporánea, se podrían clasificar de oropel, por sus colores y resultados de estética de mal gusto (*kitsch*).

A la izquierda del retablo se ubica a san Pantaleón²⁰¹, al centro san Juan de Dios, a la derecha san Pancracio²⁰². La hermosa escultura de san Juan de Dios presenta un naturalismo en su pose, proporciones equilibradas, su escorzo al portar la granada y su mirada elevada, rasgos que captan al espectador por su expresividad. Responde a otra versión, granadina, en la que el

santo hospitalario no sostiene a un enfermo²⁰³.

201. Taller Olot (atribuido). *San Pantaleón*, siglo XX. Escultura de yeso, policromada (altura) 67 cm. Retablo de san Juan de Dios. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

202. Taller Olot (atribuido). *San Pancracio*, siglo XX. Escultura de yeso, policromada, (altura) 1m. Retablo de san Juan de Dios. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

203. José Roda Peña, "La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía occidental," *Cuadernos de Estepa*, (4)(2012): 84-111.

Retablo de la Inmaculada Concepción

Ubicado en el lado de la epístola. Lleva columnas salomónicas macizas y va ensamblado con el sistema de caja y espiga; posado sobre el sotabanco de mampostería. La predela está formada por seis macizos a sus laterales, con recuadros de talla directa entre ellos. Al frente presenta el sagrario conformado por una puerta doble, que al cerrarse forma una copa.

La talla del retablo original fue policromada y cambiada por los cofrades en varias ocasiones; adicionalmente el colombiano Idelfonso Berrás, ya citado e hijo del maestro Manuel Berrás, realizó múltiples modificaciones (ca. 1946), como señalan el maestro restaurador Castillo²⁰⁴ y el historiador Óscar Velarde²⁰⁵.

Su datación contrastada es 1721, fecha que es trascendental para entender este conjunto de retablos de la iglesia de San Atanasio de Los Santos. Está decorado con ángeles, un sagrario dorado y atlantes. En sus laterales se aprecian dos pequeñas repisas. Los macizos de este retablo tienen formas antropomorfas, y la cubierta también es de triple baldaquino. Su único cuerpo está formado por una base de madera que sirve de peana a la escultura de la Virgen, protegida por el primer nicho, compuesto por cuatro columnas salomónicas. Estos baldaquinos del retablo de la Inmaculada Concepción (1721), detectados en los otros retablos como El Calvario, el Nazareno y el de la Virgen del Carmen, son virreinales. Fueron modificados por los restauradores José Sergio y Sergio José López (1982), ambos ya fallecidos y oriundos de



Fig. 19. Escuela andaluza. *San Juan de Dios*, siglo XVIII. Escultura de madera, tallada, policromada, s.d. Retablo de san Juan de Dios. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

204. Arjona Osorio, *La Villa de Los*, 54.

205. Velarde, *El arte religioso*, 19.



Fig. 20. Escuela taller de Los Santos, *Retablo de la Inmaculada Concepción*, 1721. Madera tallada y policromada, 3.89 m. (ancho) x 4.80 m (alto) x 2 m. (profundidad). Estilo: Barroco. Iglesia de San Atanasio. Los Santos. Foto: CBG.



Parita. Al momento del montaje de las estructuras, por problemas de ensamblaje, se optó poner la bóveda en un solo nivel²⁰⁶.

Se aprecian en este retablo de la Purísima entablamentos con tallas adosadas; y a su lado derecho, en una flor de girasol se lee la fecha 1721. Sobre las mismas, dos medallones a cada lado con la inscripción AVE (izquierda) y MARÍA (derecha). Su cubierta principal descansa sobre dos columnas salomónicas y dos rectangulares; el arco de medio punto con decoraciones de hojas de cardinas en la parte inferior de forma corrida, y en la parte superior, se exhiben medallones con caras de ángeles y alas abiertas. Al centro superior del arco está la talla de la corona, sostenida por dos ángeles en pose de custodios; en la parte interna de la bóveda, hay caras de ángeles con sus alas extendidas.

206. Albis Castillo, "Detalles del retablo de la Inmaculada Concepción, 1721 y la restauración realizada por los hermanos López," consulta al restaurador realizada el 31 de agosto de 2019. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

Fig. 21. La flor de girasol con la fecha 1721. *Retablo de la Inmaculada Concepción*. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

La Inmaculada Concepción²⁰⁷ es una escultura olotense. Entendiéndose que es una imitación iconográfica de la creación original 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.²⁰⁸

Retablo de San José con el Niño

Fue remodelado por Manuel Berrás (finales s. XIX, primer tercio s. XX), el cual tras los cambios no tiene secuencia o lineamiento estilístico. Esto se detectó en el retablo de san Juan de Dios, y el hecho se repite en otros retablos de esta iglesia²⁰⁹.

Hacia la izquierda se ubica a san Judas Tadeo²¹⁰, san José (centro)²¹¹, y a la derecha el Sagrado Corazón de Jesús²¹². Sobre la predela, el rostro de Cristo²¹³ y la escultura francesa. Por tanto, con esta interesante obra, aumenta el número de estatuas de producción semiindustrial encontradas en casi todos los templos hasta ahora recorridos.

Sus características y valoraciones vienen a ser muy semejantes, ya sean de Olot, de la *Maison Raffl*, o de otros talleres conocidos por el sello, como en este caso, o por la documentación. A recordar que el mejor conjun-

207. Taller Olot (atribuido). *La Inmaculada Concepción*, ca. siglo XX. Fabricación industrial, repolicromada. Retablo de la Inmaculada Concepción. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

208. Elena Cenalmor, *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*. (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012). Folleto publicado con motivo de la exposición del mismo título, organizada y celebrada en el Museo del Prado en Madrid, 26 de junio - 30 de septiembre de 2012.

209. Cachal - Froc Statuaire, Paris (atribuido). *San José con el Niño*, hacia el siglo XIX. Escultura policromada y estofada. Retablo de San José con el Niño. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

210. Taller Olot (atribuido). *San Judas Tadeo*, siglo XX. (altura) 1.6 m. Retablo de san José con el Niño, Iglesia de San Atanasio, Los Santos

211. Taller Olot (atribuido). *San José*, siglo XX, s.d. Retablo de san José con el Niño, Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

212. Taller Olot (atribuido). *Sagrado Corazón de Jesús*, siglo XX, (altura) 1.20 m. Retablo de san José con el Niño, Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

213. Taller Olot (atribuido). *Rostro de Cristo*, siglo XX, s.d. Retablo de san José con el Niño, Iglesia de San Atanasio, Los Santos.



Fig. 22. Retablo de san José con el Niño, remodelado finales s. XIX, primer tercio s. XX. Madera pintada: 54 cm. (profundidad) hacia el lado izquierdo. 30 cm. (profundidad) hacia el lado derecho. 4.02 m. (ancho) x 5.50 m. (alto). Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

to de estas imágenes es el conservado en el Oratorio de San Felipe Neri, de la ciudad de Panamá.

Ubicado en el ático de este retablo, se exhibe el Ojo de Dios²¹⁴. 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: "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 divinidad²¹⁵.

Al pie del retablo, se halla el busto de Cristo Agonizante²¹⁶, data de principios de siglo XX, después de 1919, año en que ocurre el milagro en Limpías. A cerca del Enigma del

Cristo de Limpías, la creencia indica: "En víspera de domingo de Ramos...el

214. *Ojo de Dios*, ca. siglo XX. Madera tallada y policromada, adosada sobre fondo pintado de mármol. Retablo de san José con el Niño (ático). Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

215. Eugenia Kuzmina, "El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista," *Pensamiento y Cultura*, vol. 13, n.º 1 (2010): 37 y ss.

216. Taller Olot (atribuido). *Cristo Agonizante*, principios de siglo XX. Retablo de san José con el Niño. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

Santisimo Cristo de la Agonía abría y cerraba los ojos y dirigía miradas a una y otra parte, y ...sudaba copiosamente por el cuello y pecho”²¹⁷.

Retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa

En 1946, Idelfonso Berrás, lo reconstruye. E igual, como en los retablos anteriores idea un estilo híbrido en el retablo, al utilizar conjuntamente piezas virreinales (con influencias barrocas del siglo XVIII) y agregando materiales contemporáneos como la mampostería. No tiene secuencia o lineamiento estilístico²¹⁸.

Después de las apariciones de la Virgen María que recibió en 1830, Catherine Labouré se dedicó a cumplir la misión que según ella le encomendó la Virgen: acuñar una medalla, alusiva a su Inmaculada Concepción. Los favores celestes que acompañarán la difusión de esta medalla harían que muy pronto se la llame la Virgen de la Medalla Milagrosa. La Francia revolucionaria dio lugar, como reacción a sus excesos, a un siglo XIX francés lleno de santos, apariciones y fervor religioso²¹⁹. La Virgen de la Medalla Milagrosa²²⁰, es también llamada la Virgen de los Rayos de Gracia. Las manos extendidas que emanan rayos son señal de la misión que tiene la Virgen María, como madre y mediadora de las gracias que derrama sobre el mundo y a quienes las pidan.

Tiene las imágenes de Don Bosco (izq.) la Virgen de la Medalla Milagrosa (centro) y san Martín de Porres (der.)²²¹. San Juan Bosco con santo Domingo Savio²²², es una rara escultura olotense y se le atribuye una antigüedad de más de cien años. Está en muy buen estado de conservación, aunque muy

217. “El Enigma del Cristo de Limpías,” consultado el 1 de octubre de 2019, https://www.espaciomisterio.com/creencias/el-enigma-del-cristo-de-limpias_32194

218. *Retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa*, (reconstruido en 1946). Madera tallada y policromada: 3.29 m. (ancho) x 3.42 m. (alto) x 1.95 m. (profundidad). Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

219. Joseph Glass, “Miraculous Medal,” consultado el 10 de noviembre de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/10115a.htm>

220. Taller Olot (atribuido). *Virgen de la Medalla Milagrosa*, ca. siglo XIX. Escultura moderna en yeso, policromada: Altura: 1.18 m (alto) x 50 cm. (ancho) x 31 cm. (profundidad). Retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

221. Taller Olot (atribuido). *San Martín de Porres*, principios de siglo XX. Retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

222. Taller Olot (atribuido). *San Juan Bosco con santo Domingo Savio*, ca. 1900. Madera tallada y policromada, encarnada y las imágenes tienen ojos de vidrio: 1.10 m. (alto) x 56 cm. (ancho) x 33 cm. (profundidad). Retablo de la Virgen de la Medalla Milagrosa. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

repintada. Se ubica otra pieza con ligeras diferencias, en la Basílica Don Bosco en la ciudad de Panamá. Estas piezas fueron realizadas con los estándares de fabricación de alta calidad artesanal. En el frontal, el símbolo mariano.

Reflexión sobre los retablos de la iglesia de San Atanasio

Hay que aceptar que, salvo los del siglo XVIII, gran parte de los retablos de la iglesia de San Atanasio son de muy escasa calidad artística, y de casi igual interés histórico. En estos últimos, de mediados del siglo XX, ya no son visibles los elementos virreinales con influencias barrocas del siglo XVIII. Anteriormente se ha hecho referencia que los retablos de la Virgen de la Merced, san Juan de Dios, san José, Virgen de la Medalla Milagrosa y la Virgen del Carmen, desafortunadamente, han sufrido reconstrucciones severas que les han restado y les han dado un estilo híbrido, cuasi contemporáneo.

Los retablos de la Santísima Virgen María, El Calvario, Jesús el Nazareno y la Inmaculada Concepción (1721), son los que pertenecen al período virreinal. Resulta poco gratificante el tener que tratar, casi al mismo nivel, estas piezas tan básicas con otras obras de cierto prestigio artístico, derivado de una tradición, una historia y un esfuerzo económico realizados en el antiguo régimen.

Pero lo que se ha realizado con decisión, debido a que, los escenarios vistos con los retablos en la iglesia de San Atanasio de Los Santos son fruto de que cada época parece tener el arte que se merece, y de que la edad contemporánea entró en lo que Walter Benjamín llamó, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En efecto, el pensamiento benjaminiano supo revolucionar el concepto de la obra de arte: “En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario”²²³.

Es conveniente ilustrar el concepto de aura, que se ha propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Se define esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). La obra de arte en el siglo XVIII estuvo en función de los ritos

223. Walter Benjamín, *Discursos Interrumpidos I*. (Buenos Aires: Taurus, 1989), 2.

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... Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso”. Por lo tanto, “Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual”²²⁴.

La reproducibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de las multitudes para con el arte. Al hacer referencia a los tantas veces citados talleres Olot o a la *Maison Raffl*, de fabricación semiindustrial, se está indicando que “con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en los tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza”²²⁵.

Pero Olot y *Raffl*, todavía pueden ser considerados dentro del citado arte semiindustrial. Sin embargo alguno de estos retablos tan bien intencionados de mediados del siglo pasado, ni siquiera alcanzan de lejos esa categoría, pasando a ser por sus torpezas algo más propio del No Arte, de un simple y anodino mobiliario. No es atrevido el afirmar, fuera del texto principal, que incluso sin dudar de que algún día, con el paso del tiempo, estas disformidades puedan llegar a valorarse como apreciables antigüedades dignas de atención. No es creíble tampoco que pudieran incluirse con benevolencia en las categorías poco exigentes del Arte Ingenuo o del Arte Otro.

La experiencia de esta investigación —llevada hasta fechas muy avanzadas del siglo pasado en la búsqueda de las tradiciones artístico-religiosas de origen virreinal—, conduce a la conclusión que, en Panamá, no se encuentra fácilmente un arte religioso contemporáneo digno de tal nombre, ni de la valoración positiva del espectador más favorable a ella. Además, ello pertenecería al ámbito de otros estudios.

224. Benjamín, *Discursos Interrumpidos I*, 5.

225. Benjamín, *Discursos Interrumpidos I*, 6.

Retablo de N.^a S.^a del Carmen con el Niño

Fue remodelado con elementos antiguos en 1920, siendo las columnas salomónicas virreinales el elemento primordial que mantuvo Elías Blandón. Aun cuando realizó modificaciones en su estructura, se reconoce la talla adosada y su arco de medio punto, características de la naturaleza arquitectónica barroca virreinal, apreciable en los otros tres retablos-baldaquino de esta iglesia.

Albis Castillo considera esto acontece por el deterioro del retablo,

Blandón se limitó a agregar tallas de otros retablos desmontados e “inservibles” que pertenecían al templo. Las columnas que están al frente son virreinales, pero las bases son modernas. La parte superior de la columna, donde descansa el arco parece ser nuevo. Los alerones son virreinales. Los que están en el fondo, tras las columnas adosados, detrás de la Virgen son nuevos. La cúpula interna del nicho descansa sobre dos columnas planas que posiblemente son de la época virreinal. Considero que el sotabanco es nuevo, con piezas antiguas adosadas. Es todo nuevo el frontis del retablo que parece una urna, en el que descansa la Virgen de la Asunción. El capitel de las columnas y los macizos donde descansan son rústicos porque aparentemente se utilizaron albañiles de escuela popular²²⁶.

Podría servir este retablo N.^a S.^a del Carmen tan modificado en una fecha muy tardía como 1920, para mostrar cómo aprovechando elementos antiguos, aun inconexos, y al unirlos a soluciones nuevas con criterios historicistas nuevos, pero con respeto mimético a los modelos mejor conservados, el tal Elías Blandón consiguió un retablo calificado anteriormente como neobarroco. Pero que a la vez resulta mucho más valorable que aquellas insólitas invenciones de Ildefonso Berrás, de tiempos bastante más tardíos, como 1948. Ello al margen de que, aun resultando un mueble u objeto estrictamente nuevo, ofrece el interés arqueológico de conservar los elementos vetustos.

Las imágenes que actualmente exhibe el retablo son: Virgen del Carmen con el Niño²²⁷, y dos ángeles parados²²⁸, como custodios; en el *frontis* se creó una urna con vidrio en la cual reposa la Virgen de la Asunción. Para terminar el análisis de este retablo N.^a S.^a del Carmen, conviene saber que una escultura de la Inmaculada Concepción fue convertida en la Virgen de la Dormición. Reposas ahora en la urna de vidrio que se incorporó al pie del *fron-*

226. Albis Castillo, “Modificaciones realizadas por Elías Blandón al retablo de la Virgen del Carmen,” consulta al restaurador realizada el 1 de septiembre de 2019. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

227. Taller Olot (atribuido). *Virgen del Carmen con el Niño*, ca. siglo XX. Escultura moderna de yeso, policromada, con estuco: (altura) 1.50 m. Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

228. Taller Olot (atribuido). *Ángeles parados como custodios*. Escultura moderna de yeso. Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

tis. Se trata de una de esas alteraciones de identidad o de advocación de una imagen, vistas y comentadas en algún otro caso. Pero al parecer los cambios no acabaron ahí, por lo que esta imagen es bien singular. Originalmente, esta escultura estuvo ubicada en el retablo de la Inmaculada Concepción, procedió Ildefonso Berrás, en algún momento (ca. 1940) a ‘cerrarle los ojos’ y fue colocada acostada en esta nueva urna y tratada como pieza de vestir, conociéndose ahora, tumbada, como La Dormición de la Virgen²²⁹.

La escultura N.^a S.^a de la Pura y Limpia Concepcion fue realizada por Manuel Berrás (1895) y es una obra elegante y de buena calidad. Tal vez era originalmente una imagen

tipo candelero y ahora está conformada por dos troncos, y brazos articulados. Su rostro ovalado es de aspecto juvenil, sereno. Su cabeza está ligeramente inclinada y el cabello tallado. La Virgen de la Dormición también es llamada a veces Virgen de la Cama y está ubicada en la base del retablo.

El estilo de Berrás es reconocible por los rasgos unificados de sus personajes, apreciables en estas representaciones de Jesús y que fueron observadas también en las imágenes ya descritas del retablo El Calvario.



Fig. 23. Retablo N.^o S.^o del Carmen, remodelado en 1920. Madera tallada y policromada: 3 m. (ancho) x 4. 10 m. (alto) x 1.50 m. (profundidad). Estilo: neobarroco popular. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

229. Nos, PÍO, obispo de la Iglesia católica, “Munificentissimus Deus, Constitución Apostólica de Nuestro Santísimo Señor Pío por la Divina Providencia Papa Pío XII en la que se define como Dogma de Fe que la Virgen María, fue asunta en cuerpo y alma a la Gloria Celeste,” en *Acta Apostolica Sedis*. (Roma, 1 de noviembre de 1950), 1-13, consultado en <http://www.net.amoz.mx/Cursos%202015/Asuncion.pdf>



Fig. 24. Manuel Berras, *N.ª S.ª de la Pura y Limpia Concepcion*, 1895. Escultura en talla de madera policromada, encarnada, convertida en la *Virgen de la Dormición* (ca.. 1940), altura: 1.15 m. Estilo: Barroco sevillano. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

Incluso cierto estereotipismo de sus rostros, debe responder a que se inspira en la anodina corrección academicista de imágenes llegadas a Panamá desde los talleres de Olot o de la *Maison-Raffl*, prestigiados de nuevo por su origen europeo. Con todo, el valor histórico de estas imágenes, como fruto de un acusado arcaísmo, es muy alto.

La figura de Berrás tiene fuerza escultórica, sobre todo considerando se formó como imaginero del primer tercio del siglo XX. Es pertinente realizar una última reflexión acerca de la plástica escultórica de este foco de Los Santos, en especial respecto a la documentada aparición de la obra de Manuel Berrás. Después de la independencia de Panamá de Colombia (1903), era lógico que se mantuvieran rasgos artísticos propios de la etapa virreinal hasta fechas tardías; y, en cuanto los usos y los modos de la expresión religiosa, y en especial de la popular, apenas debieron cambiar con el nuevo momento histórico.

Retablo de San Antonio de Padua con el Niño (delantero) y las Ánimas Benditas del Purgatorio (posterior)

El más pequeño de todos los retablos de la iglesia santeña, dedicado a San Antonio de Padua, se ubica en la entrada del templo. El retablo solía estar montado sobre una base fija de ladrillos, antes de la remoción del piso original. Funge como una mampara que impide, según los lugareños, 'que lo terrenal empañe al Santísimo'.

En la parte del sagrario, se encuentra una sencilla pintura en acrílico de procedencia contemporánea, que representa un pasaje de la vida y milagros del santo. La parte inferior es reciente, y guarda paralelismo con las remodelaciones introducidas por Berrás, imitando el mármol con vetas rojizas y estéticamente buscando integración con la parte superior, de estilo barroco quiteño del siglo XVIII.

La escultura de San Antonio de Padua²³⁰, ha sido atribuida a la escuela andaluza, siglo XVIII. En la parte posterior, se exhibe la pintura Ánimas Benditas del Purgatorio²³¹, de 1730, la fecha del cuadro aparece en un medallón



Fig. 25. Escuela taller de Los Santos. *Retablo de san Antonio de Padua con el Niño*, siglo XVIII. Presenta dos lados (delantero y posterior): 2.19 m. (ancho) x 1.08 m. (profundidad) x 3.40 m. (alto). Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

230. Escuela andaluza (atribuido). *San Antonio de Padua*, siglo XVIII. Madera tallada, policromada, encarnada, 1.2 m. (alto) x 36 cm. (ancho) x 26 cm. (profundidad). Parte delantera del retablo de san Antonio de Padua Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

231. Escuela cuzqueña (atribuido). *Ánimas Benditas del Purgatorio*, ca. 1730. Óleo sobre madera, 1.93 m.

en la parte superior de la obra. En esta obra se produce una fusión de dos programas iconográficos distintos: el Juicio Final y el Purgatorio. Entre los elementos típicos del primero, aparecen la extraña presencia de Satanás, el demonio y una fila de almas condenadas que ingresan a las fauces del Leviatán. Los restantes elementos son tradicionales de la iconografía del Purgatorio: en el nivel superior, la Trinidad en la forma habitual de Padre e Hijo con Paloma volando entre ellos; la Virgen María y san José, en su usual ubicación a la diestra y siniestra de Cristo respectivamente, actúan como intercesores por las almas; en el centro, san Miguel arcángel pesa dos almas con su balanza; en la franja inferior, entre las llamas del Purgatorio, las almas buscan la salvación. La factura plana y sin volúmenes, así como el colorido mate son característicos de las recreaciones artesanales populares andinas, que en muchos casos son continuadoras de la tradición virreinal.

Otros tres elementos del exorno de la iglesia de San Atanasio: Asunción de la Virgen, telón de boca y el baptisterio del Sagrado Corazón de Jesús

Por su colocación tan alta en el arco toral ha sido parcial el análisis de Asunción de la Virgen²³², no obstante, se detecta la similitud en la talla y formas indigenizadas, con la escultura *El Hijo* (iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas).

El telón de boca, ca. 1950²³³, es un recurso escenográfico de origen renacentista, y en este caso el maestro panameño Cedeño representó en sus grandes lienzos verticales un juego de perspectiva, en dimensiones paralelas al del arco toral. Es un óleo sobre tela, único en su género en Panamá, que va colocado sobre el arco triunfal durante la Semana Santa en que prevalecen los tonos rojos, y los verdes ribeteados con anchas franjas doradas. En el centro sobresale majestuoso el pelícano, el símbolo de Cristo, por cuanto la leyenda narra que el pelícano puede llegar, por su amor paternal, a alimentar a sus hijos con su propia carne en caso de necesidad. Se concluye que, debido a la calidad de su autor, y del origen secular de su tipo, este telón de boca panameño es

(alto) x 1.68 (ancho). Parte posterior del retablo de san Antonio de Padua. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

232. Artistas indígenas. Escuela de Los Santos. *Asunción de la Virgen*, ca. siglo XVIII. Madera tallada policromada en alto relieve. Altura estimada: 1 m. Corona el arco toral, ca. 1733. Estilo: barroco indigenizado. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

233. Juan Manuel Cedeño (1916-1997). *Telón de boca*, ca. 1950. Óleo sobre tela. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

una pieza singular, que manifiesta el mantenimiento en los tiempos contemporáneos de una estética y unos elementos litúrgicos muy antiguos, que confieren una encantadora personalidad al arte ístmico de tradición virreinal.

López Conde por otro orden de ideas, sitúa el uso del telón de boca desde el siglo XVI en Valencia, y dice que fue práctica ensayada por Leonardo y codificada por Serlio y Leone de'Sommi, asegurando que “desde mediados del siglo XVII, estas fórmulas y recetas luminotécnicas —como gran parte de los mecanismos y tramoyas que servirán a los escenarios europeos—, se difunden velozmente”²³⁴. Para Bonet Blanco, “el telón de boca, el bofetón y el pescante entrarán a formar parte de este, creando verdaderas escenografías, en donde la ficción y la realidad se funden en un escenario en el que la imagen y el fiel se sienten protagonistas”²³⁵.

En el baptisterio del Sagrado Corazón de Jesús y debajo del Sagrado Corazón de Jesús llameante, aparece la inscripción: Se remató siendo Vicario el Sr. D. Joaquín Villarán y operario Juan de Rosa Robles Año D. 1789. Toda la estructura de madera, de escaso mérito, es virreinal. Existieron “los libros destinados a la inscripción exclusiva de blancos o españoles,” actualmente muy deteriorados²³⁶.

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, periodo 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’.



Fig. 26. Artistas indígenas. Escuela taller de Los Santos. *Baptisterio del Sagrado Corazón de Jesús*, 1789. Madera. Estilo: barroco indigenizado. Iglesia de San Atanasio, Los Santos. Foto: CBG.

234. Rubén López Conde, “Templum sive Theatrum. Recursos escénicos y espacio sacro,” *Revista UMA, Boletín de Arte*, nº 32-33 (2018) 363-385; esp. p. 365.

235. Bonet Blanco, “El retablo Barroco,” 626.

236. Arjona Osorio, *La Villa de Los*, 271.

Acercamiento al círculo de iglesias y escuelas del taller de Los Santos, Alcaldía Mayor de Natá

Herrera García y Gila Medina, en sus investigaciones sobre la Nueva Granada, han logrado establecer que: "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"²³⁷.

Este proceso largo de enseñanza y aprendizaje en la época virreinal estuvo formalmente establecido en los talleres a lo largo del istmo. Hacia el siglo XVII paulatinamente se van creando las escuelas y los talleres en las reducciones de los indígenas que florecen con un Barroco indigenizado en las provincias de Veraguas, Coclé, Herrera, Los Santos y Chiriquí. Es posible afirmar que el surgimiento de talleres regionales en Panamá, se dan a partir del siglo XVII, que satisficieron la demanda de las piezas, y "con el desarrollo de nuevas ciudades, el crecimiento demográfico y el lógico aumento de la demanda, sobre todo a partir del siglo XVII, surgirían, al igual que ocurrió con la orfebrería"²³⁸.

Es sabido sobre las escuelas virreinales que, "Durante la mayor parte del siglo XVI la actividad docente se dedicó a la catequización y aculturación del indígena a través de las escuelas doctrineras. A finales del siglo había una aula de gramática de los jesuitas, pero no había escuelas para los hijos de los peninsulares"²³⁹.

Las escuelas del taller de Los Santos, 1721 - 1728. Alcaldía Mayor de Natá

Las iglesias y las escuelas talleres (Basílica de Natá, Catedral de Penonomé, Iglesia de San Atanasio y demás) ubicadas en su estilismo barroco español popular formarían el círculo de la escuela taller de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá). La "excepción en esta clasificación" de Barroco indigenizado ocurre

237. Francisco Javier Herrera García, "El retablo escultórico del Siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artífices," en *La Consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coord. Lázaro Gila Medina (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013), 305.

238. Ángeles Ramos Baquero, "Pintura y escultura en el arte colonial," en *Nueva Historia General de Panamá*, coord. Alfredo Castillero Calvo (Panamá: Phoenix Design Aid, 2019), t.3, vol.1: 1.263 y ss.

239. Francisco Céspedes Alemán, *La educación en Panamá, Panorama Histórico y Antología*. (Panamá, Universidad de Panamá, 1985), 20.

fuera del área de Los Santos, y ha sido denominada la escuela taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), cuyo auge fue hacia finales el siglo XVIII. Los objetos retablisticos y esculturas, y demás objetos creados por la mano de obra de artesanos y carpinteros indígenas en San Francisco de la Montaña, manifiestan un estilo diferente; realizadas bajo la orientación de un maestro con formación e influencia neogranadina.

La producción en Los Santos y su círculo, se hizo en menor escala que en el taller de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veragua), e incluso se sospecha ocurrió en un área de poca cobertura y sin división territorial²⁴⁰.

De acuerdo con esta línea estilística expuesta sobre la iglesia de San Atanasio de Los Santos y la Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá, se extrae la siguiente cita:

A pesar de la insuficiencia estadística que acusa el siglo XVIII hasta sus últimos lustros, las referencias descubiertas continúan informando del incremento poblacional de Los Santos. Así lo hace constar el obispo de Panamá Dr. Don Pedro Morcillo de Rubio y Auñón, en 1736, cuando en alusión al citado poblado escribe: "La Villa de los Santos es una población de españoles, está bien poblada y situada de casa, todas; compónese de dos calles bien largas y otra que sale de la plaza, tira hacia la costa del mar; habrá en toda la dicha población hasta doscientas casas y en todo su vecindario, cincuenta familias de españoles, todo lo demás de gente de color de toda especie, porque hay mestizos, cuarterones, mulatos, zambos y negros, es mucho el gentío que hay repartido en los montes, así en el sitio de Pesé, como en el de Las Tablas y Pocrí donde tiene ermita y oyen misa". Coetáneo al Informe de Morcillo Rubio y Auñón, aparece un interesante escrito de Jorge Juan y Antonio Ulloa señalando: "La Villa a quien nombran de Los Santos, es moderna población de españoles vecinos de la ciudad de Natá; que con motivo de hacer sus rosas de sembrado, han ido 21 fabricando sus casas y dejando la ciudad de modo, que es mucho más cuantioso su vecindario, que el de aquella, fue descubierta por Rodrigo Valenzuela, y entonces halló habitaciones de indios de un cacique llamado Guazán: cómo se puede inferir del origen de esa Villa sus habitantes son españoles, y de casta ..."²⁴¹.

En la *Presentación del estado del Reino de Tierra Firme* se menciona en el caso concreto de La Villa de Los Santos, su advocación "Todos Los Santos"; su patrona, N.ª S.ª de la Concepción; a san Atanasio, el patrón de los labradores. El templo para 1650 poseía siete retablos. N.ª S.ª del Rosario contaba con un hato de mil reses de más de 200 caballos y mulas, N.ª S.ª de la Candelaria, un hato con 700 reses y 150 caballos y mulas y junto a San Antonio

240. Ramos Baquero, "Pintura y escultura," 1278.

241. Alberto Arjona Osorio, *Los orígenes históricos del pueblo de Santo Domingo de Guzmán de Parita*. (Panama: Tribunal Electoral, 2010), 223.

“estas cinco sustentan las rentas y limosnas.” Tuvo dos curas, uno con título de vicario, un sacristán mayor y un clérigo vecino y asistente²⁴².

Indiscutiblemente la iglesia de San Atanasio contaba económicamente con recursos que provenían de sus cofradías. La región de Azuero ha sido desde la época virreinal asiento de ganaderos y agricultores pudientes. Las cofradías de la Villa de Los Santos (1640) eran: Santísimo Sacramento y N.^a S.^a de la Concepción (25.000 comparten un hato de 10.300 reses y 250 caballos y muías), N.^a S.^a del Rosario (1.000 reses y 200 caballos y muías), N.^a S.^a de la Candelaria (hato de 700 reses y 150 caballos y muías), N.^a S.^a de los Reyes (rentas y limosnas), Santo Cristo (rentas y limosnas), Ánimas Benditas del purgatorio (rentas y limosnas), san Atanasio (rentas y limosnas), san Antonio (rentas y limosnas)²⁴³.

“En el informe de visita del obispo Pedro Morcillo Rubio (15 de mayo de 1736, AGI Pan 222, fol. 851ss) se dice que los indios de Penonomé tienen muchos ganados suyos de cofradías y de común”, y además, “en las regiones ganaderas de Nata, Remedios y villa de Los Santos, varias cofradías habían llegado a acumular un patrimonio vacuno, caballar y mular importante. Por supuesto, en los pueblos de indios, ellos son los principales integrantes de las cofradías”²⁴⁴.

Para principios del siglo XVIII, las veinte cofradías de la iglesia de San Atanasio —posicionadas con la mayor cantidad de cofradías en el Reino de Tierra Firme— fueron las propulsoras de los cambios efectuadas en el templo. Ser acaudaladas les permitió contratar un maestro ensamblador foráneo a través de las autoridades eclesíásticas o gubernamentales. Su nombre y su procedencia foránea siguen siendo anónimos, pero sus obras permanecen para su lectura; destacándose el retablo mayor de la Santísima Virgen María de la iglesia de San Atanasio con influencia quiteña (ca. 1721 – 1728).

Estos datos provienen de los historiadores Morin Couture (2008) y Molina Castillo (2008), y según escribe Arjona Osorio (2012) sobre san Atanasio y las cofradías santeñas. En cuanto a las cofradías santeñas, “es de destacarse que en la parroquia de La Villa de Los Santos funcionaban veinte cofradías lo que representaban una suma considerable de bienes, era la iglesia de mayor cantidad de cofradías en el Reino de Tierra Firme en el siglo XVIII”²⁴⁵.

En la sección de Notas bibliográficas (846) se establece: “Cuando se habla de cofrades son gente blanca y cuando se habla de hermanos de

242. Alfredo Morin Couture, *Apuntes de la Historia de la Iglesia en Panamá, Periodo colonial*. t. 1b, (Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 2008), 450 – 463.

243. Morin Couture, *Apuntes de la Historia*, t. 1a, 716.

244. Morin Couture, *Apuntes de la Historia*, t. 1a, 723.

245. Morin Couture, *Apuntes de la Historia*, t. 1a, 716– 717.

cofradías son gente de color, es decir, había distinción entre el trato de uno y de otro”²⁴⁶. Es sabido que Nata y Los Santos fueron pueblos de españoles, y en el mapa se puede observar que la distancia entre ambos pueblos de españoles son 72 kilómetros, accesibles por mar y tierra.

Natá ostentó el título de Alcaldía Mayor desde 1558-1775, y su extensión territorial abarcaba desde lo que hoy es Chame hasta los límites con la provincia de Veraguas. Penonomé, hoy cabecera de la provincia de Coclé, al igual que otros pueblos vecinos como Olá, Antón, Parita, Las Tablas y la Villa de Los Santos, estuvieron bajo la jurisdicción de Natá por muchos años (Municipio de Panamá). Los datos recopilados contribuyen a establecer la presencia de maestros foráneos concentrados en estas dos poblaciones, donde la producción de minerales y la ganadería fueron el dinamismo económico más importante de todo el interior de Tierra Firme, vivificando, sobre todo, las economías ganaderas de Natá y La Villa de Los Santos, los dos pueblos de españoles cercanos, y promoviendo la expansión de la propia provincia de Veragua.

Samuel Gutiérrez es de la opinión de que, “los altares de la iglesia de San Atanasio son de estilo barroco; son grandes y siguen la escala o proporción de las naves.” También observó, “algunos, aparecen los mismos racimos de uvas de los altares de la iglesia de Parita. Sin embargo, en la iglesia de San Atanasio no aparecen las “cholas” o figuras de aborígenes. Más bien las figuras simbolizan el tipo étnico español”²⁴⁷.

La comprensión del tema de la Escuela taller de Los Santos, con relación a que Natá, Penonomé y Los Santos eran pueblos de españoles y cercanos entre sí, contribuye a establecer la viabilidad de artistas foráneos concentrados en estas poblaciones, “La producción de estos minerales se extendió hasta 1589, y fue el dinamismo económico más importante de todo el interior de Tierra Firme, vivificando sobre todo las economías ganaderas de Natá y Los Santos, los dos pueblos de españoles cercanos, y promoviendo la expansión de la propia provincia de Veragua”²⁴⁸.

Para el siglo XVI existía un cura en los pueblos de españoles: Natá, Los Santos, Santa Fe (Veraguas) y Concepción, La Filipina y Remedios. Filipina es el pueblo actual de Soná y estos tres últimos mencionados por Castellero Calvo.

246. Arjona Osorio, *La Villa de Los*, 43.

247. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 189.

248. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, t.3, vol.1, 1.285.

Según Juan de Requejo Salcedo que llega como canónigo en 1619, y escribe en 1638 cuando ya era maestrescuela, entonces se contaban 35 clérigos y presbíteros, “más de 100 religiosos” y 50 monjas. Total: 185. Para el resto del país, por otra parte, se necesitaban numerosos sacerdotes y frailes en los pueblos de españoles y en las doctrinas indígenas. En 1591 había dos curas en nombre de Dios; cada uno de los pueblos de españoles de Natá, Los Santos, Santa Fe y Concepción, La Filipina y Remedios, requería uno, aunque ese año faltaban los de La Filipina, Santa Fe y Concepción. Casi siempre había un cura en los cinco pueblos de indios existentes entonces, aunque nadie quiere ir. Seguramente se refería a Parita, Penonomé, Olá, Atalaya y Chepo. Cada uno de los dos pueblos de negros excimarrones, a saber, Santa Cruz la Real y Santiago del Príncipe, era atendido por un fraile, lo mismo que en el presidio de Bayano. Total, se necesitaban 15 eclesiásticos en el Interior, aunque ese año solo había 13²⁴⁹.

El proceso de articulación a la cultura en formación se fue llevando a cabo en las denominadas reducciones o pueblos de indios, un proceso que ha debido ser diferente de una zona a otra, como se puede detectar en los rasgos antropofísicos de sus poblaciones y en el folklore particular de cada región en el istmo. La tradición religiosa es patente en la región de Azuero.

Es sabido que Parita exhibe una población con “marcados rasgos negroides, donde la fisonomía indígena ha desaparecido por completo.” No siendo así en San Francisco de Veraguas, cuya población campesina presenta un fenotipo “reflejo indudable de un genotipo portador de características indígenas.” Asimismo, la denominada región de Azuero (comprende las provincias de Herrera, Los Santos y también parte de Veraguas) tampoco ofrece hoy “las características fenotípicas denotadoras de su pasado indígena, como regla general”²⁵⁰.

Escuela taller de Penonomé

San Juan Bautista de Penonomé fue fundado por el oidor Diego Villanueva y Zapata hacia 1573. 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 teniente²⁵¹.

En los inicios del proceso de evangelización, dentro de la Alcaldía Mayor de Natá y en Veragua, desde el siglo XVI hasta las décadas iniciales

249. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, t.3, vol.1, 1.371.

250. Reina Torres de Araúz, *Panamá indígena*. (Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1980), 413- 414.

251. Morin Couture, *Apuntes de la Historia*, t. 1 a, 260.

del siglo XVIII, todavía Olá y Penonomé estaban subordinadas a ella. Todos los templos eran de menos dimensiones y confeccionados con recursos inmediatos, "el tallo de la gira, lustrosos y rajado en capas hace de paredes y a prueba de carcoma. Las pencas la conga se usan como techo. Cuando llueve, el agua la cubre con limo, a manera de carpeta impermeable"²⁵².

Según relata, Carles la madera para construir la iglesia de Penonomé fue traída del Cerro Santa Cruz por una "indiada fervorosa y creyente"²⁵³. La primera misa se celebró de 1581 por Fray Pedro de Santa María, "construye una capilla en Penonomé y celebra las danzas para Corpus. Las mismas fiestas se celebraron en el área de Veraguas el 13 de enero de 1573 según consta en las "Ordenanzas sobre los negros esclavos y Relación sobre festividades del día de Santiago"²⁵⁴.

Tan temprano como en el siglo XVI, Herrera García, y Gila Medina indican el nombre del escultor Andrés de Ocampo (sevillano, 1555-1560) cuya obra fue enviada a Penonomé, Coclé, "es el caso de una Virgen con Niño de vara y media de alto, enviada en 1613 al pueblo de indios de Penonomé, en el actual Panamá y de cuya existencia no tenemos noticia"²⁵⁵.

El obispo fray Pedro Morcillo Rubio y Auñón (1736) testimonia lo evidente del proceso de mestizaje en las diversas partes del istmo. Relata lo que ocurría en San Lorenzo, Santiago, Veragua, La Villa de Los Santos donde había "cincuenta familias de españoles, y todo lo demás de gente de color de toda especie, porque hay mestizos, cuarterones, mulatos, zambos y negros." Sucede también en Parita, Santa María, Antón, Penonomé, Chame, la Chorrera y Pacora²⁵⁶. En el *Libro de Fábrica* de Natá se encuentra el:

Testimonio de la Visita celebrada en la ciudad de Natá y sus hermitas de Santa María y Antón, pueblos de San Lucas de Olá y San Juan Baptista de Penonomé, por el Sr. D. Domingo de Yradi. Beneficiado de las iglesias parroquiales de San Sebastián, provincia de Guipúzcoa, examinador sinodal y visitador general de esta diócesis por el ilustrísimo Sr. D. Fr. Francisco de los Ríos y Armengol, obispo de este reino de Tierra Firme, Provincia de Veragua y Darién, del Consejo de su

252. Gaspar Rosas Quirós, *Coclé de Natá, Natá heroica y su patrimonio*. (Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro, 1998), 92.

253. Juan B. Sosa y Enrique J. Arce, *Compendio de historia de Panamá*. (Panama: Editorial Universitaria, 2003), 197-199.

254. José Bolívar Villarreal, "Religión, danza y numerología," *Revista Cultural Lotería*, n.º 490 (mayo - junio 2010): 109-110.

255. Lázaro Gila Medina, coord., *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)* (Madrid: Arco Libros S.L., 2010), 716-718.

256. Celestino Araúz Monfante y Patricia Pizzurno Gelós, *El Panamá Hispano (1501 - 1821), Cultura, manifestaciones artísticas y educación en el Panamá Colonial* (Panamá: Impresora Diario La "Prensa, 1997), 144.

Magestad, cuyo original se encuentra en el Archivo General de Indias, Panamá 283. Este "Testimonio" forma parte de la Visita y Padrón General realizado por Sánchez Yradi entre 1774 y 1776 y va acompañado con una carta suya del 10/IX/1777. El Inventario del Libro de Fábrica se terminó el 28/VI/1774 en presencia del obispo Armengol que en aquel momento realizaba una Visita Pastoral a su diócesis. Da agradecimiento al historiador Alfredo Castillero Calvo por su generosidad y gentileza al permitirle consultar los *Libros de Fábrica* en su colección de documentos microfilmados²⁵⁷.

La plataforma de la Catedral, "Datos Históricos," indica la Inmaculada Concepción de María indican que fue un obsequio del Rey Carlos III de España (1759-1788) y que llegó a Penonomé en 1745²⁵⁸, "Se conoce que la joya que engalana el templo, fue un regalo del Rey Carlos III de España. Según historiadores pudo ser tallada en Quito, Ecuador. Se estima que su llegada a la Villa de Penonomé fuera en el año 1745. De arte colonial, fue tallada por el artista indígena quiteño Caspicara en piezas de fina madera. Se dice que este artista talló solo tres vírgenes, las que se encuentran en Perú, Ecuador y Penonomé."

Sin embargo, el documento de la AGN (1739) indica que la imagen fue un regalo de Carlos V (1500- 1558), quien ya había fallecido ("que en Gloria está"). Es decir, no fue un regalo del Rey Carlos III y la imagen llega a Penonomé muy probablemente antes de 1740. Schenone comentó sobre la Inmaculada de la Catedral San Juan Bautista, "obra esculpida en el siglo XVIII, ejemplifica una bella figura, cuyos paños volantes y movimiento manifiesta los nuevos derroteros seguidos por la imaginería sevillana".

Con relación al Cristo Crucificado de la escuela quiteña, el sitio del templo— sin aportar datos científicos — 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"²⁵⁹. Schenone en su momento escribió, "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"²⁶⁰.

Para fines del siglo XIX y principios del XX los retablos virreinales fueron retirados y reemplazados con retablos realizados con materiales de

257. Ramos Baquero, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.3, 1.334.

258. Gaspar Zurita Ramos, "Inmaculada Concepción de María," consultado el 18 de junio de 2021, <https://www.catedraldepenonome.org/en/santa-patrona/>

259. Datos Históricos, "Cristo Crucificado," consultado el 14 de agosto de 2021, <https://www.catedraldepenonome.org/descripcion/>

260. Schenone, *Museo de Arte*, 2.

ladrillo y hormigón. De acuerdo con la plataforma de la catedral, para 1904 los 10 altares de madera mencionados por el obispo Dr. Manuel Joaquín González de Acuña (1785) habían desaparecido. Morín Couture²⁶¹, citando a Jaén Arosemena²⁶², indica que el 22 de diciembre de 1785 la visita la realiza el obispo José Antonio Umeres Miranda, desafortunadamente no se mencionan los retablos.

Como es sabido, “para fines del siglo XVI, la red de poblados que para entonces ya había establecido el sistema colonial, sería básicamente el mismo que tendría todo el país durante el resto del periodo hispano, e incluso más allá”. Los pueblos de indios funcionaban como satélites y para ello se fundaron, Otoque, Taboga, Cerro de Cabra, y más tarde Chepo²⁶³.

En 1558-9, se inician las misiones de los dominicos en Santiago de Olá²⁶⁴. En la relación de 1609 se comenta “de lo que se les paga de salario y camarico a los curas desta governación y partido de Nata (AGI, Panamá 46).” 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 yncorpo 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 obenziones conforme a el dicho aranzel eclesiástico. Juan de Arrola (mas 3 líneas ilegibles)²⁶⁵.

Alcaldía Mayor de Natá (1522 - 1558). Sucesos en la ermita de N.^a S.^a de la Asunción (San Lucas de Olá) y los colaterales de una iglesia de Penonomé (AGN)

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 N.^a S.^a 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 (la descripción indica que es probablemente la Catedral de San Juan Bautista).

261. Morín Couture, *Apuntes de la*, t. 1 a, 432-3.

262. Agustín Jaén Arosemena, *Historia de la iglesia de Coclé*. (Panamá, Ed. Universitaria, 1982), 158-159.

263. Alfredo Castellero Calvo, coord., “Las sociedades originarias,” en *Nueva Historia General de Panamá*, vol. 1, t. 1 (Panamá, Phoenix Design Aid A/S, 2019), 228-229.

264. Morín Couture, *Apuntes de la*, t. 1 a, 258

265. Morín Couture, *Apuntes de la*, t. 1 b, 207.

Documento XIII. Descripción de la distribución de imágenes de bulto en la ermita de N.ª S.ª de la Asunción (Divino Sacramento) en San Lucas de Olá y las imágenes de los colaterales en una iglesia de Penonomé (Coclé).

De la transcripción realizada en el documento (d. 2) y de su relectura se desprenden interrogantes. Hay ciento veinticuatro indígenas — aprendices con oficios obligados. Pregunto, ¿dónde está el taller donde practican? ¿En la iglesia de Penonomé? ¿Olá? La iglesia posee nueve lumbres y piedra cubierta de tejas y con altares colaterales. Pregunto, ¿es una iglesia de tamaño mediano y fue construida por los artistas indígenas? ¿Se puede asumir que ésta es la actual Catedral de San Juan Bautista o iglesia San Juan Bautista de Penonomé construida en la segunda mitad del siglo XVI?

Colinda esta ciudad con terrenos de la de Panamá que donde su asunción: por la parte del oriente el río 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 río de Escotá²⁶⁶, 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 N.ª S.ª de la Asunción a la izquierda de la orilla del río 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 constata 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 “(¿).

(cont..//) Doctrina, y en el (¿) ciento veinte y cuatro párvulos (¿)(¿) naturales que tienen oficios obligados, trece que compro su (¿)(?), cuatro (¿), cuatro fiscales de Doctrina, el más (¿)(¿) 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 (¿) y Limpia Concepción de Ntra. Señora que además de sus muchas gracias (¿) y milagros afirman los indios ancianos y otros que no los son, fue dádiva remitida? del Católico Cielo, de la Sacra y Cesárea Ntra. del Rosario (¿), 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, seis (¿) altares más de un señor Crucificado, Resucitado, N.ª S.ª de la Candelaria,

266. 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).

San Marcos (¿), el Bendito (¿) y las Animas, (¿)cofradías, además Esperanza (¿), el escudo de (¿) Don Francisco Paula Higüero, cura propio del (¿)mito y así mismo consta por el libro del común que (¿) General que pasó a este Reino el Licenciado Don Joseph (¿)(¿), Vecino Oidor de la Real Audiencia de este Reino dejó acordado que se agregasen doce familias españolas para el (¿) de la estolidez de los indios y guarda y custodia del SS (¿):sacramento?. Con fecha de veinte y nueve de enero de la no (¿) de mil setecientos y quince el cual se observó hasta el de diecinueve (¿) indígenas (¿) del (¿) ILEGIBLE. AGN. Título y signatura: Listas de indios, gente miliciana y forasteros —Miscelánea. Sc. 39, 102, d.2.

A los lados, la mayor ala del evangelio el documento indica se ubica la muy venerada imagen N.^a S.^a de la Pura y Limpia Concepción. La frase “Nuestra Señora de la Limpia Concepción realiza milagros y los indígenas ancianos así lo afirman,” es un auténtico testimonio escrito por parte de los indígenas de su fe. Como ya he comentado, el documento de la AGN indica que la imagen fue un regalo de Carlos V (1661-1700), quien ya había fallecido (“que en Gloria está”). Es decir, no fue un regalo del Rey Carlos III (1728-1779) y arriba a Penonomé antes de 1740.

Según el documento (AGN) se encuentra una imagen antigua de bulto entero de N.^a S.^a del Rosario, del lado de la epístola. Pregunto, ¿esta imagen fue realizada por artistas indígenas? ¿En Olá? ¿O en Penonomé? Se enumeran seis altares; entre los que se mencionan las siguientes imágenes: Cristo Crucificado, Cristo Resucitado, N.^a S.^a de la Candelaria, San Marco, el bendito Jesus en el Santísimo Sacramento (¿), las Ánimas Benditas 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.

El púlpito de este templo penonomeño se ha integrado por ser un objeto significativo dentro de la estética indigenizada panameña. El púlpito data siglo XVIII, con forma octogonal compuesta por paneles que llevan amplios festones vegetales (en rojos, verdes y amarillos), que disminuyen de dimensiones de arriba hacia abajo, y que están flanqueados por otros delgados festones vegetales de ritmo ascendente.

Escuela de Natá. Basílica Menor de Santiago Apóstol y la Capilla - Hospital San Juan de Dios, Natá de Los Caballeros. Provincia de Coclé

BREVE HISTORIA DE NATÁ DE LOS CABALLEROS

Gaspar de Espinosa funda Natá de los Caballeros y, con el pasar del tiempo, la convirtió en la ciudad más antigua en el continente americano; esto, después de que Santa María la Antigua del Darién y Panamá la Vieja “sus predecesoras” desaparecieran. Dos años más tarde, el 20 de mayo de 1522, concurrió Pedrarias a Natá y la declaró oficialmente establecida. Según Eduardo Nieto Caballero, a fines del siglo XVI, el Rey resolvió enviar ‘cien Caballeros notorios’ a la provincia de Castilla de Oro, creando la denominación de Natá de los Caballeros²⁶⁷. En sus inicios, Natá fue un campamento desde donde se intensificaría la campaña contra Urracá y los caciques rebeldes que vivían en las breñas al norte de Veraguas. Luego, fue avanzada y punto de partida para la colonización de la parte oeste del Reyno de Tierra Firme. Se le dio el calificativo de vivero y crisol de conquistadores, quienes la transitaron, diseminándose por todas direcciones, realizando la conquista y llevando en triunfo los pendones de Castilla: Badajoz, Andagoya, Compañón, Albites, Pizarro, Hernán Ponce de León y Hernando de Soto.

El dibujo realizado por Eduardo Tejeira Davis (y firmado E.T.D.) muestra las fundaciones hispánicas en Tierra Firme, 1509 - 1522²⁶⁸, y debe ser visto con este variado trasfondo en mente. Poco después de la llegada de Pedrarias al continente en, 1514, dos de sus lugartenientes fundaron los asentamientos de Santa Cruz y Fonseca Dávila fundó Acla en la costa caribeña (1515), Panamá la vieja en la costa Pacífica (1519) y Natá a 190 kilómetros hacia el occidente del istmo (1522). La Plaza Mayor de Natá y las manzanas circundantes con todo detalle son mencionados expresamente en el acta de fundación de 1522. El mapa de localización realizado por Tejeira Davis²⁶⁹, muestra la ubicación de la traza con relación al río Chico y el asentamiento prehispánico.

267. Alfredo Castellero Calvo, “Fundación y orígenes históricos de Natá,” *Revista Cultural Lotería*, n.º 198 (mayo 1972): 1 - 47.

268. Eduardo Tejeira Davis, “Visita de Pedrarias Dávila y sus fundaciones en Tierra Firme, 1513-1522. Nuevos datos sobre los inicios del urbanismo hispánico en América,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 69 (1996): 43-49.

269. Tejeira Davis, “Visita de Pedrarias,” 59.

Tejeira Davis señala que, "Por desgracia, en Natá de hoy no queda ninguna huella reconocible del grandioso plan de Pedrarias"²⁷⁰, y "como obra arquitectónica es bien tardía, pues data de la segunda mitad del siglo XVIII." Agrega que Natá fue pensada: "como una gran comunidad en medio de un área agrícola donde la tierra era abundante; los solares de 100 x 100 pasos que se mencionan en el acta fundacional se acercan bastante a los 100 x 80 pasos que se estipulan en las instrucciones de 1513"²⁷¹.

En los últimos años del siglo XVI, durante el auge de la explotación del oro de las minas de Veraguas, los vecinos de Natá (Coclé) y Los Santos vivían del producto de la siembra de maíz, que se enviaba a la ciudad de Panamá para el sustento de las recuas de mulas y de los esclavos que movían el comercio entre Panamá y Nombre de Dios. El mar quedaba a 15 kilómetros y se llegaba por el Río Chico. Durante los trescientos años de vida virreinal, entre 1520 y 1820, Natá fue la sede principal del gobierno español en las regiones del occidente de Panamá, enriqueciéndose de los hatos de ganado y productos de la tierra. Aquí se confeccionaron las primeras armas y, a causa de esto, se logró la positiva experiencia en la ponderosa tarea de conquistar y colonizar un Nuevo Mundo.



Fig. 27. Escuela de Natá. *Torreclilla*, siglo XVIII. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

270. Tejeira Davis, "Visita de Pedrarias," 65.

271. Tejeira Davis, "Visita de Pedrarias," 66.

En forma resumida estos son los inicios de Natá de los Caballeros, ciudad en tierra firme que desde la conquista hasta hoy ofrece evidencias de su historia, de su herencia religiosa y las tradiciones que han pasado de generación en generación.

CRONOLOGÍA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA NATARIEGA Y LA PLAZA MAYOR

Como se ha mencionado, en 1522, el gobernador Pedrarias funda la ciudad de Natá, y de acuerdo con la práctica indicó el sitio donde se erigiría el templo. La iglesia señalada en el Acta, la de Santiago Apóstol, no fue la primera en construirse. Fue Gaspar de Espinosa, seis años antes de 1522 quien erigiese la primera casa de oración “para los religiosos que figuraban en la expedición contra el Cacique Paris”²⁷². Tanto Jorge Conte como Mariano Prados señalan que en Natá existían tres templos hasta finales del siglo pasado: la basilica de Santiago Apóstol, La Soledad y la de San Juan de Dios. La Soledad, de acuerdo con Mariano Prados, pudiese haber sido de calicanto y la primera, mientras “se erigía la mayor, en honor de Santiago Apóstol como lo quiso Pedrarias”²⁷³. La Soledad fue destruida en 1922 cuando se construyó la calle Gaspar de Espinosa.

La Basílica Menor de Santiago Apóstol fue obra del siglo XVII y se cita “un informe existente en el Archivo General de Indias que dice que en 1588 se hizo la reedificación por el Provisor de la Curia. Esta estaba en sede vacante por el fallecimiento en marzo de dicho año de monseñor Lucas Fernández de Piedrahita, el iniciador de la obra de mampostería de la Catedral de Panamá”²⁷⁴. Castellero Reyes concuerda con Prados en que, “en la capital apenas si se había iniciado la construcción de los grandes templos” por lo que es difícil que la Basílica estuviese terminada antes. Prados — comenta Castellero Reyes — encontró en “los archivos de la Basílica cuentas por obras de la albañilería con fecha de 1792”²⁷⁵.

Igualmente corrige un error muy común en la historia panameña: “Nata no fue bautizada “Santiago de Natá,” ni “Nata de los Caballeros,” como la llaman historiadores contemporáneos. Fue nombrada simplemente “Ciudad de Natá,” y su denominación la tomó su fundador, el gobernador Pedrarias,

272. Ernesto Castellero Reyes, “Las iglesias de Natá de los Caballeros,” *Revista Cultural Lotería*, n.º. 174 (1970): 70-78.

273. Castellero Reyes, “Las iglesias de,” 93.

274. Castellero Reyes, “Las iglesias de,” 93.

275. Castellero Reyes, “Las iglesias de,” 93.

del nombre de la tribu de indígenas que ocupaba la región. Le asignó como Patrón a Santiago Apóstol²⁷⁶. En 1531, la ciudad de Natá fue destruida por los indígenas sublevados. Y fue reconstruida de inmediato por Antonio de la Gama en el mismo sitio. El 29 de julio de 1516, Fray Francisco de San Román, bajo un rancho improvisado de pencas de palma, celebró su misa y comulgaron los castellanos²⁷⁷. En 1522, el lugarteniente Pedrarias puso la cruz de madera como punto para la edificación del templo.

Para 1687, aparece en el mapa de Exquemelin la iglesia de Natá y no aparecen bohíos sino regencias, acaso subordinadas al Cabildo de la nueva ciudad. El punto debió ser una población nativa antiquísima por la proximidad y fertilidad que le ofrecía el Río Grande. Asociar el pueblo cabecero con *Indreus* responde únicamente a que Gaspar de Espinosa debió hospedarse allí, núcleo central, posesionándose y esto lo hizo considerando acciones de la conquista. De acuerdo con las anotaciones que toma de Héctor Conte Bermúdez, extraídas del Archivo General de Indias, la Basílica Menor de Natá abrió sus puertas el 15 de julio de 1688²⁷⁸.

LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA BASÍLICA MENOR DE SANTIAGO APÓSTOL EN NATÁ DE LOS CABALLEROS

Procedo a definir la plataforma arquitectónica de la basílica para luego proseguir con las descripciones retabísticas, precisando sus estilos. El patrimonio eclesiástico incluye esculturas virreinales y otras representaciones más modernas de honda raíz popular, que en ocasiones responden a eso; se ha valorado como arte panameño de tradición virreinal, sentando las bases de la escuela taller de artistas indígenas de Natá. El estudio incluye pinturas y algunas piezas de platería²⁷⁹. Este interés por presentar el patrimonio tanto histórico como artístico de la Basílica es uno de los objetivos primarios, además se intenta superar la dificultad de no contar siempre con las fuentes históricas.

La iglesia de Santiago Apóstol en Natá es de tipo basilical, de cinco naves separadas por cuatro filas de pies derechos de madera, a modo de columnas, las cuales sostienen zapatas sobre las que descansa la gran cubierta de dos faldones, formada por cientos de palos a modo de pares,

276. Castellero Reyes, "Las iglesias de," 94.

277. Rosas Quirós, *Coclé de Natá*, 93.

278. Rosas Quirós, *Coclé de Natá*, 95.

279. Mariano Prados Araúz, "Las riquezas de la Basílica de Natá de los Caballeros," *Boletín de la Academia Panameña de la Historia*, n.º 2 (1933): 219 – 227.

que le conceden gran amplitud, y está realizada con cal y canto La Basílica tiene 25 m. de ancho por 50 m. de fondo, posee las mismas dimensiones que la iglesia de San Atanasio de Los Santos. El techo, de dos vertientes, descansa sobre cuatro hileras de un revestimiento realizado en 1923, que luego se desploma.

El edificio de la Basílica está rodeado por un atrio de ladrillos y una serie de torrecillas o edículos a modo de los *peirones* de la zona central del sistema ibérico español, si bien por su tamaño un poco mayor se podrían considerar como capillas-posas, pues, sin duda, sirvieron para celebraciones procesionales del tipo del vía crucis; el templo tiene tres puertas en la fachada principal y una en cada lateral. La bibliografía²⁸⁰, sobre *peirones* y otros elementos semejantes en España es creciente, por lo que se limita a citar a López de los Mozos²⁸¹, y más moderno, José Ramón Gaspar²⁸².

La torre está colocada a la izquierda, lado del evangelio del templo, en su interior aún se ve la fábrica original de ladrillos puestos en resalte con respecto a las juntas. Es, junto a la catedral de Panamá, el más interesante de los hastiales barrocos de la nación, con su movido perfil mixtilíneo en el remate del imafronte.

Camilo Molina Ossa, en el prólogo de *Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada* de Sebastián López, indica la conexión y la relación entre algunas de las provincias españolas en América, ejerciendo influencia unas sobre otras. Concretamente analiza las que pertenecen a la Nueva España y la Nueva Granada. Aun cuando hubo fracasos en el contacto de las culturas indígenas y española, como en el caso de las Antillas, es en México donde surgen los primeros frutos positivos de las capillas abiertas y de las posas; y reclama que, a pesar de que los historiadores de arte hayan investigado las fuentes europeas de esta composición arquitectónica, hay que reivindicar 'su originalidad' para el medio americano, que determinó su creación.

La capilla abierta o capilla de los indígenas no se hizo porque fuera imposible albergar a aquella masa indígena bajo un espacio cerrado, sino porque el indio no concebía e incluso temía el espacio interior; la solución del templo doctrinero con atrio, capilla abierta y posas presentaba una gran analogía con el *teocalli* azteca; ha escrito Toussaint, citado por Sebastián

280. José Ramón López de Los Mozos, *Peirones del Señorío de Molina*. (Zaragoza: Ibercaja, 1996), 68

281. José Ramón López de Los Mozos, "Dos pairones de la provincia de Guadalajara fuera del contexto molines," *Revista de Folklore*, t. 19ª, n.º 218 (1999): 62- 63.

282. José Ramón Gaspar, "Cruces, Cruceros y Peirones en las Cinco Villas de Aragón, Zaragoza," *Centro de Estudios de las Cinco Villas*, n.º 66, y en la *Institución Fernando el Católico*, n.º 3.512 (2016): 160.



Fig. 28. Artistas indígenas. Escuela taller de Natá. *Rostro de indígena*, siglo XVIII. (Fachada) Basílica Menor de Santiago Apóstol. Foto: CBG.

López, “en ambos la religión se practica al aire libre, los sacerdotes son los únicos que ocupan el espacio cubierto y los fieles se encuentran en el gran patio cercado, exactamente en los adoratorios indígenas”²⁸³.

Las ménsulas con rostros indígenas en la fachada en la de la iglesia pareciesen indicar el sitio para ser ocupado por ellos cuando asistían a las misas al aire libre. Estas se encuentran ubicadas como soporte del pedestal del frontón partido de los pórticos de las naves laterales los cuales adornan los alones en el segundo cuerpo de la fachada.

Se le da el reconocimiento al arquitecto colombiano Carlos Arbeláez por el descubrimiento de que la fundación de doctrinas en la Nueva Granada; se deduce de una licencia obtenida por el Vicario General de los dominicos, de noviembre de 1566, la cual ordenaba, “que se tuviese en el Nuevo Reino el orden, que se tenía en la Nueva España”²⁸⁴. Un hecho evidente de que en las tierras neogranadinas se aprovechó el experimento realizado en México.

283. Sebastián López, *Estudios sobre el arte*, 79.

284. Sebastián López, *Estudios sobre el arte*, 80.

La capilla abierta, creada para decir la misa, presenta tres variantes²⁸⁵. En la portería: uno de los arcos era más ancho y elevado, indicaba dónde estaba el altar; la elevada, denominada tipo balcón, usualmente se ubicaba sobre la portería y el paño de la fachada, y la exenta, dotada de todas las instalaciones necesarias y funcionaba independientemente del templo conventual:

La aparición por lo tanto de estos conjuntos urbanísticos, a los cuales hemos denominado Centros Evangelizadores, habría de tener consecuencias eminentemente positivas y sus beneficios serían, no solamente de orden espiritual sino también cultural. Tales centros sirvieron, pues, a manera de núcleos básicos para la expansión del cristianismo en América. De ahí nuestra insistencia ante la importancia que en dicha tarea tuvieron, tanto la arquitectura como el urbanismo. Los elementos constituyentes y esenciales de dichos núcleos fueron los siguientes: el templo propiamente dicho y sus anexidades: monasterios y casas curales; la capilla abierta o capilla de indios; la plaza o atrio; las capillas posas; y la cruz atrial. El templo, dadas sus reducidas dimensiones y sus específicas proporciones, servía más a los españoles residentes en el lugar que a los mismos indios —por lo menos al principio— ya que los naturales, por estar dotados de una evidente alergia por los espacios cerrados, rechazaban la idea de entrar al recinto sagrado. Los espacios interiores de tales templos, de acuerdo a supervivencias medievales, fácilmente explicables por lo demás, se levantaron siempre en una sola nave —angosta y bien profunda— mirando desde su portada hacia el poniente. Dichos espacios no fueron otra cosa que un clásico trasplante — típicamente gótico — isabelino — continente americano²⁸⁶.

Entre otros elementos encontrados en la iglesia de Natá de los Caballeros está el atrio. Daba hospedaje a las masas de indígenas que frecuentaban al aire libre las ceremonias. Y en Natá, ¿cuál es el modelo empleado de estas tres variantes? Fue la capilla abierta o capilla de indígenas. Las capillas posas o de ángulos son cuartos pequeños, de dos accesos. El objetivo era entrar por uno de ellos, se realizaba la ceremonia y se salía por la otra puerta; esta última se encuentra frente a la siguiente capilla. Las capillas posas encontradas en la iglesia de Natá de los Caballeros son de menor tamaño que las mexicanas²⁸⁷, y del área andina, y las de la delantera de la iglesia de la Merced de ciudad de Panamá, formando un pequeño atrio, con dos magníficas capillas barrocas de mayor tamaño que estas de Coclé. Eran utilizadas con fines doctrineros a niños y adultos, con separación de sexos, y también para posar al Santísimo, esto solo en las procesiones de Semana

285. Antonio Bonet Correa, "Antecedentes españoles de las capillas abiertas latinoamericanas," *Revista de Indias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) Nros. 91-92 (1963): 269-280.

286. Carlos Arbeláez Camacho, "Templos Doctrineros y Capillas Posas en la Nueva Granada. El proceso evangelizador," *Revista América*, vol. 31, n.º 18 (julio - septiembre 1969): 206.

287. Javier Gómez Martínez, *Fortalezas mendicantes. Claves y procesos en los conventos novohispanos del siglo XVI*. (México: Universidad Iberoamericana, 1997), 157.

Santa, que se efectuaban al aire libre, siempre dentro de los límites del atrio. Se les conoce también como ‘capillas de ángulo’ porque se construían en cada una de las esquinas del atrio²⁸⁸.

Descripción arquitectónica de la Basílica Menor de Santiago Apóstol en Natá de los Caballeros

La fachada posee tres vanos de acceso con arcos de medio punto y está decorada con pilastras, columnas, mascarones y un remate de ondulado perfil, jaloneado a trechos por pináculos, más la citada torre de campanario. Frente a la iglesia, en la plaza pública, aún permanecen unas grandes piedras en forma de ruedas gigantes, que fueron traídas desde el cerro San Cristóbal, y fueron usadas para moler el material empleado en la edificación de la obra.

Para este estudio se ha elaborado, adicionalmente, este listado que expone el Patrimonio de la Basílica Menor de Santiago Apóstol y de la Capilla-Hospital San Juan de Dios en Natá de los Caballeros. En la Capilla-Hospital San Juan de Dios, Natá de Los Caballeros, se ubica el retablo san Juan de Dios y la única escultura de san Juan de Dios, Olot (atribuido).

En la Basílica menor se encuentran: el retablo mayor de Santiago Apóstol, Patrono de la Basílica. En el lado del evangelio: retablo de El Calvario, retablo del Sagrado Corazón de Jesús, retablo de la Virgen del Rosario con el Niño, retablo Jesús de Nazaret (Nuestro Padre Jesús El Nazareno). En el lado de la epístola: retablo de la Purísima o Virgen del Apocalipsis (1751), retablo de la Virgen del Carmen, retablo de san Juan Bosco. Otros elementos del exorno: esculturas: Santísimo Cristo Yacente, san Pedro y las llaves del Reino de los Cielos. Jesús el Nazareno; pinturas: la Divina Pastora de las Almas; la Santísima Trinidad de Joseph Samaniego (1758); bautismo de Cristo, y la Oración de Jesús en Getsemaní por Amón Aguilera (1936). El púlpito y la pintura de la Inmaculada Concepción y en platería: sagrario-pelicano de plata (1774) y los ramos de plata dedicados a la Inmaculada Concepción²⁸⁹.

288. Arbeláez Camacho, "Templos Doctrineros," 206.

289. Las siguientes imágenes son modernas y de honda tradición popular. Divina Pastora de las Almas, Bautismo de Cristo y la Oración de Jesús en Getsemaní por Amón Aguilera (1936).

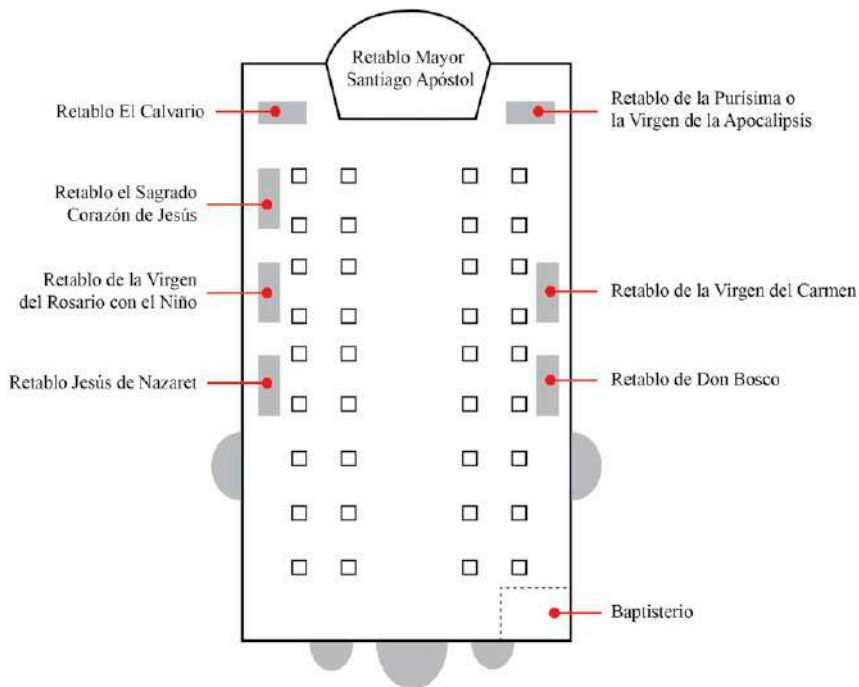


Fig. 29. Croquis de la Basílica Menor de Santiago Apóstol en Natá de los Caballeros. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

La abundancia de imágenes de estilo olotiano e incluso de la *Maison Raffl* en el templo natariego hacia 1900

La relativa abundancia de imágenes olotianas y de la *Maison Raffl* que aparecen hacia 1900, tanto en los templos católicos de Europa como de América, obedece sobre todo a cuatro factores novedosos: la desaparición de talleres artesanales de buena calidad y tradición barroca y aún neoclásica; las normas de la Real Academia de San Fernando en Madrid, desde su fundación en el reinado de Fernando VI, acerca de la conveniencia de sustituir por razones de ahorro y para evitar incendios los retablos y las figuras de madera, por materiales en piedra o que imitan las piedras y mármoles; un momento de penuria económica acompañada de cierto descenso de la piedad religiosa, que conduce a evitar los antiguos cuantiosos gastos en las artes de temática cristiana y, por último, la llegada de la revolución industrial que condujo a la casi desaparición de los talleres artesanales, y a la producción con nuevos

materiales pobres y nuevos procedimientos tendentes a la repetición seriada de los tipos, para satisfacer la nueva situación económica antes citada, por medio del abaratamiento del objeto que, siendo aún de devoción popular, ya deja de ser artístico.

Con todo, conforman estas imágenes un conjunto de interés histórico y sociológico que conviene atender, sin olvidar que las piezas más antiguas de estas fábricas de imágenes ya alcanzan hoy precios bastante elevados en el mercado del coleccionismo.

La escuela natariega de artesanos y carpinteros indígenas, siglo XVIII, el Barroco español popular y el Barroco indigenizado

Este apartado, se enfocará en el análisis de los retablos y las esculturas virreinales, centrados en la talla realizada y atribuible a los artesanos y carpinteros indígenas; procurando como ya se ha comentado el intentar señalar la presencia del taller natariego y prefiriéndolas por las de diversos talleres Olot o la *Maison Raffl*, imágenes propias del siglo XIX.

Lo primero es evidenciar la existencia de un taller natariego de artistas indígenas.

La iglesia de Natá representa otro ejemplo significativo de la vitalidad de ese ambiente artístico. Los hermosos retablos con columnas salomónicas recorridas por tallos, flores y angelotes constituyen una muestra del Barroco popular. Asimismo, estos retablos son testimonio de la presencia de algún taller local, de talladores y ensambladores de retablos, que suplió las demandas de mobiliario litúrgico durante el siglo XVIII. Si bien muchos de los retablos han sido retirados como parte de una necesaria restauración, todavía se puede ver el retablo de la Virgen del Apocalipsis, uno de los ejemplos de las advocaciones marianas que caracteriza el arte colonial de ese país²⁹⁰.

El hablar de tradición, cambio y, sobre todo, el proceso de modernización que vivió la población indígena y la sociedad en la época del virreinato durante el Barroco americano, es innegable, "El tiempo del Barroco americano articula, como ningún otro momento histórico, esa conjunción del mundo indígena entre el "estar" y el "ser", entre el recuperar los ancestros en los escenarios familiares y el alcanzar el protagonismo desde adentro de su propia

290. Ramos Baquero, *Nueva Historia de*, vol. 1, t.3, 1.272.

experiencia participativa²⁹¹. Existió el debate de las formas, las iconografías y los espacios arquitectónicos referente a la producción barroca. En cuanto a las integraciones, persistencias, adaptaciones, resistencias indígenas se agrega: “Entender estas obras barrocas en esa perspectiva histórica y cultural nos remitirá a la superación de la discusión sobre la forma y el espacio, o mejor, nos alumbrará de otra manera la verdadera potencialidad expresiva de esas formas y de esos espacios”²⁹².

Gutiérrez indica un camino claro. Hay tiempo para repensar. Simplemente hay que investigar y documentar este excepcional patrimonio parándose en un punto de observación correcto. Esto garantiza amplitud de miras y posibilidad de comprender lo americano como complemento diferenciado de lo europeo.

Retablo mayor de Santiago Apóstol, Patrono de la Basílica

Es de autor anónimo, ca. 1924; y de estilo neoclásico. Un gran arco triunfal corona la entrada al presbiterio y en general sigue la tipología estilística del conjunto de la iglesia donde se le ubica, pudiendo ser así un arco de medio punto algo rebajado.

Se debe recordar que el arco triunfal era característico de todas las basílicas paleocristianas y altomedievales.

El diseño arquitectónico de la fachada de la Basílica de Natá permite que el rayo de luz entre por la ventana y atravesase el cuadrilóbulo del arco, dándole un efecto concreto de iluminación simbólica al Decálogo o Las Tablas de la Ley Mosaica que se encuentran en todo lo alto del retablo mayor.

En el último tercio del siglo XVIII, y parte del XIX, a raíz del fenómeno cultural de la Ilustración, se desarrolló en el arte occidental el Neoclasicismo inspirado en las formas serenas del clasicismo grecorromano: una renovación de la arquitectura que afectó de manera significativa a la obra religiosa. La introducción del Neoclasicismo en el retablo mayor de Natá se comenzó a realizar hacia los años treinta²⁹³. Este retablo de Santiago Apóstol ha sido

291. Ramón Gutiérrez, “Repensando el Barroco americano,” en *III Congreso del Barroco Americano*, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001), 53.

292. Gutiérrez, “Repensando el Barroco,” 54.

293. Hildebrando Luna, *La ciudad más antigua que existe en el litoral Pacífico del continente americano, Documentos y estudios sobre Natá*. (Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1972): 236.



Fig. 30. Escuela panameña. *Retablo mayor de Santiago Apóstol*, ca. 1924. Tratamiento de madera "marmoleada" y pintada, 5.5 m (anchura) x 6.4 m (altura). Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá, Coclé. Foto: CBG.

proyectado como un ábside cubierto por una bóveda de madera, cuyas calles están demarcadas por columnas corintias con paños colgantes en el tercio superior del fuste. La amplia hornacina del cuerpo bajo sirve para ubicar un templete también clásico y de planta centralizada.

El retablo tradicional como símbolo de la piedad popular es en la práctica eliminado y, “Ahora, el tabernáculo se convierte en el centro de atención visual del edificio. Los promotores ilustrados favorecían un culto austero, desprovisto de todo boato y de gastos superfluos. Frente a los delirios ornamentales del Barroco, optaron por formas más severas, racionales y clásicas”²⁹⁴. Una de las características del Neoclasicismo era la carencia de adornos superfluos, “Fueron los obispos ilustrados los que fomentaron una racionalización de las estructuras eclesiásticas y promovieron una depuración del sentimiento y de la práctica religiosa. Estos únicamente trataron de favorecer la difusión del pensamiento ilustrado, proponiendo la conciliación entre fe y razón, es decir, entre las verdades dogmáticas, confirmadas por la fe y la revelación”²⁹⁵.

Desde este punto de vista, en el caso del retablo mayor de Natá de los Caballeros, resulta admirable por no decir asombroso que —y buen ejemplo de la pervivencia panameña de fórmulas estilísticas, pero también ideológicas de marcado carácter arcaizante— terminando el primer tercio del siglo XX se puedan aplicar tales criterios tardo-ilustrados al análisis de la disposición de un espacio religioso tan importante para la visión de los fieles.

En el primer cuerpo, se ubican san José y el Niño, Jesús Triunfante -sagrario, san Juan de Dios. En el segundo cuerpo: san Juan Bautista, Santiago Apóstol y san Miguel arcángel.

San José y el Niño ambos van ensamblados sobre una peana color azul. San José porta corona de plata, vara con el lirio y viste ropaje azul y ribetes dorados, y el Niño, túnica color rojo carmín con adornos en dorado. La figura del Jesús Triunfante o Resucitado²⁹⁶, posee cabello y barba tallada, ojos de vidrios y mascarilla de plomo.. Ensamblada a la peana, con rotura a la altura de las rodillas, porta diadema de plata (estilo barroco) y cruz de madera con estandarte. Para los restauradores Erin Herrera y Jaime Caballero, esta sería la única reliquia de origen virreinal en este templo.

La utilización de la técnica de la mascarilla plúmbea apunta que la imagen fue realizada en el siglo XVIII. Lleva una cantidad de capas pictóricas que no permiten apreciar la talla. El desgaste en la base proviene de los

294. Clementina Calero Ruiz, Carlos Javier Castro Brunetto y Carmen Milagros González Chávez, *Luces y Sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del setecientos*. (Santa Cruz de Tenerife, Litografía Á. Romero, S. L., 2008), 187.

295. Calero Ruiz, Castro Brunetto y González Chávez, *Luces y Sombras*, 187-188.

296. Artistas indígenas. Escuela taller de Natá. *Jesús Triunfante*, ca. siglo XVIII. Realizada en madera policromada, encarnada, alto 60 cm., 18 cm., espesor 35 cm.. Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de Santiago Apóstol. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.



Fig. 31. Escuela taller de Natá. *Retablo mayor de Santiago Apóstol*, ca. 1924. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Nata, Los Santos. Foto: CBG.

múltiples clavos y alambres utilizados para sostenerlo cuando se le procesiona en Semana Santa. Para German Pérez²⁹⁷, esta escultura pertenece a la escuela panameña de Barroco popular, siglo XVIII, probablemente realizada por artistas indígenas bajo la supervisión de un maestro.

La costumbre en Panamá con relación a la exposición a los fieles del Jesús Triunfante o Resucitado es mucha más reservada a la de las iglesias de España. También en España es habitual que la portezuela del sagrario ofrezca la imagen del Resucitado, normalmente en bajorrelieve. Esto no se presenta usualmente en las iglesias del interior de Panamá. Tradicionalmente en la Basílica Menor de Santiago Apóstol, Jesús Triunfante solo es exhibido para el drama de la Resurrección o Sábado de Gloria, el resto del año permanece recluido en el sagrario. La tercera gira que se realizó a la Basílica de Santiago Apóstol se llevó a cabo un par de días antes a la Semana Santa, previamente programada con el custodio del templo. Por tanto, Jesús Triunfante estaba

297. German Pérez, "Sobre la posible autoría de la figura del Jesús Triunfante o Resucitado, Basílica Menor de Santiago Apóstol en Natá," consulta realizada el 27 de mayo de 2019. Natá, Coclé.



Fig. 32. Artistas indígenas. Escuela taller de Natá. *San José y el Niño*, ca. siglo XVIII. Imagen de bulto de medio cuerpo y candelero sobre una base cuadrada. Altura aproximada: 1.16 m. Estilo Barroco indigenizado. Retablo mayor de Santiago Apóstol. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

colocado en este nicho a solicitud de la investigadora para realizar el estudio. No es usual salvo permiso previo el poder realizar fotografías al Resucitado.

La figura san Juan de Dios²⁹⁸, 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.

La escultura anónima de san Juan Bautista²⁹⁹, va ensamblada sobre peana, y porta con la mano izquierda al Cordero de Dios, el libro sagrado; y estandarte con la cruz, con la derecha, sus atributos o símbolos parlantes habituales. Juan Bautista anunció al Cordero de Dios. Fue el primero que llamó así a Cristo.

En la imagen de Santiago Apóstol el escaso dominio de las proporciones deriva en figuras de densa volumetría no exentas de

señorial empaque. Schenone procura precisar que algunas de las esculturas de la Basílica son de procedencia española, especialmente de Sevilla; otras de Lima o de Quito, y realiza el siguiente planteamiento: “y junto a ellas se deben colocar las locales.”

De acuerdo con ello, para Schenone esta obra que representa al titular no es de un taller de indígenas de Natá: “el templo no es primitivo, se

298. Artistas indígenas. Escuela taller de Natá. *San Juan de Dios*, ca. siglo XVIII. Talla completa, madera policromada, encarnada; altura aproximada: 1.25 m. Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor Santiago Apóstol. Basílica Menor Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

299. Artistas indígenas. Escuela taller de Natá. *San Juan Bautista*, circa siglo XVIII. Escultura de talla completa, policromada y encarnada. Mide aproximadamente 1.16 cm. Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de Santiago Apóstol. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

conserva, sin embargo, esa vieja estatua del patrono, encargada a un taller peninsular durante la segunda mitad del siglo XVI. Es una buena obra que afean varias capas de pintura. Representa al Apóstol de pie, envuelto en un amplio manto³⁰⁰.

Las excesivas capas de pintura la afean, alarma la pobre conservación, y lo importante que resultaría el restaurar una pieza de valor artístico-histórico. El desgaste de la escultura proviene en gran parte del continuo contacto con sus fieles. No se encontraron rastros de firma o fecha de realización en la escultura.

German Pérez es fiel a su hipótesis de que el origen de Santiago Apóstol es de hechura natariega y virreinal, especialmente por la madera de nispero, propia del trópico. Adicionalmente mencionó que la pintura europea tiende a ser mucho más oscura y el sistema de trabajar la gubia es la característica de los talleres de los artistas indígenas.

La escultura de san Nicolás de Tolentino, ubicada en el retablo de san Juan Bosco, pudiese ser de igual origen y cronología que la de Santiago Apóstol. Con todo lo expuesto, la importancia de datar, con investigaciones más concretas, las esculturas natariegas de gran carácter histórico, sobre todo, esta pieza de Santiago Apóstol que se destaca, a partir de los aportes de Schenone, se hace imperativo, principalmente como una obra excepcional del siglo XVI.

La imagen del patrono ocupa habitualmente la hornacina de la calle central, sobre el tabernáculo o manifestador. Es de gran relevancia para



Fig. 33. Escuela española de arte manierista. *Santiago Apóstol*, segunda mitad del siglo XVI. Bulto redondo y tallado en madera, repolicromada, 59" x 16" x 22". Retablo mayor de Santiago Apóstol. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

300. Schenone, *Museo de Arte*, 4.



Fig. 34. Escuela española. *San Nicolás de Tolentino*, ca. segunda mitad del siglo XVI (¿). Madera tallada y policromada, 69 cm. x 18 cm. 20 cm. Estilo: manierista. Retablo de san Juan Bosco. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

España y América. Santiago Apóstol es usualmente representado como peregrino y soldado (Santiago Matamoros), esclavina con conchas de peregrino, sombrero de ala ancha, bordón con calabaza. También como se observa en la iglesia San Francisco de Asís (Veraguas) como caballero montando un caballo blanco.

Resalta en este san Miguel Arcángel³⁰¹, su elemental geometría y la piel cobriza. Presenta los elementos iconográficos establecidos: el faldellín, botas, coraza, la espada, el escudo, la serpiente a sus pies. La pieza está en un buen estado de conservación, a pesar de los repintes, y va ensamblada sobre una peana.

Es fundamental recordar que al inicio del periodo virreinal la demanda de las esculturas de bulto fue suplida peninsular y paulatinamente comenzaron a producirse en Panamá, dándole prioridad a las de tipo candelero. Triguero Berjano deja manifiesta su inquietud con relación a la ausencia de estudios y valoración de las imágenes vestideras

(imágenes de vestir) de candelabros, "Debemos ser conscientes de que, debido a la mencionada falta de estudios y valoración, la mayoría de las imágenes vestideras de candelero que conservamos han sido objeto de numerosas intervenciones, siendo uno de los bienes culturales más vulnerables a las diferentes corrientes artísticas, pues se han modificado y transformado tanto sus aspectos físicos como morfológicos, alterando su fisonomía, elementos tan originales en una obra de arte como la técnica, el material y el proceso constructivo. Muchas de las imágenes han sido retalladas y repolicromadas, al mismo tiempo que se modificaban sus cuerpos, brazos y estructura"³⁰².

301. Artistas indígenas. Escuela taller de Nata. *San Miguel arcángel* ca. siglo XVIII. Bulto redondo tallado en madera, policromada, encarnada. Altura aproximada: 1.16 cm, Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de Santiago Apóstol. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

302. David Triguero Berjano, *Escultura Ligera* (Valencia, La Imprenta CG, 2017), 136.



Fig. 35. Escuela taller de Natá. *Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo*, ca. siglo XVIII. Madera tallada y policromada, mide: 3.99 m. x 4.65m. Estilo: Barroco popular. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo

Ubicado en el lado del evangelio, la bóveda de cañón que presenta el retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo cayó en desuso con el estilo gótico, sin embargo durante el Renacimiento y el Barroco, dado el nuevo interés por la arquitectura y el arte de la Antigüedad, la bóveda de cañón, con valor arquitectónico, se reintrodujo a una escala verdaderamente grandiosa, seguramente a partir de los grandes templos del clasicismo italiano, como la Basílica de San Andrés de Mantua, (Leone Battista Alberti), San Giorgio Maggiore, (Andrea Palladio) y la Basílica de San Pedro, Roma, donde la enorme bóveda de cañón cubre la nave de 27 metros de anchura, se convierte en el modelo más notorio.

Para el ámbito hispánico el arquetipo fue sin duda la Basílica de San Lorenzo de El Escorial, pues en las primeras grandes catedrales andaluzas del Renacimiento, como Granada, Málaga o Jaén, se optó más por las cubier-



Fig. 36. Escuela sevillana. *María*, ca. siglo XVIII. Madera tallada, policromada, encarnada y candelero. Alto 40", ancho 14", espesor 14" Cara: Ojos de vidrio, mascarilla de plomo. Retablo El Calvario. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

tas a base de bóvedas baídas, que por el medio cañón con o sin lunetos.

Las columnas de la parte posterior del retablo son las originales, hacia el siglo XVIII, con pequeños racimos de uvas y follaje, y madera policromada. Balancean armónicamente con el fondo de las flores de la pasión. Las columnas de la parte frontal son producción moderna, de estilo neoclásico, restauración realizada por Luciano Angeloni (2010). El fondo del retablo está elaborado en un grácil diseño tallado de las flores de la pasión, trabajado en pétalos tonos rojo-naranja, complementados con el púrpura de las uvas y el follaje.

Este retablo tiene forma de baldaquino compuesto por bóveda de cañón de madera, y un doble edículo de cuatro soportes que alberga al grupo de figuras. Es arquitectónicamente similar al retablo de la Purísima o Virgen del Apocalipsis (1751) de la misma Basílica de Natá; y también muy similar a cuatro de los retablos de la iglesia de San Atanasio de Los Santos, construidos por el mismo tiempo: retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo, retablo

de La Inmaculada Concepción, retablo Jesús El Nazareno, y retablo de la Virgen del Carmen.

En el retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo, predominan los rojos de los pétalos y verdes de las alargadas hojas representando un jardín, donde prevalecen las flores de la pasión. Se ubica a Cristo en la cruz; de izquierda a derecha: María, Magdalena y san Juan Evangelista.

La crucifixión es la más representada de las imágenes de la Pasión de Cristo. Eje central de la iconografía cristiana y ocupa un lugar protagónico en las iglesias. Es emblema del triunfo sobre el pecado. A veces se incluye a María, madre de Santiago el Menor (las tres Marías).

El término pasiflora (*passiflora vitifolia*) tiene su significado debidamente escogido, es la ‘flor de la pasión’. El término se introduce durante el periodo de evangelización representando en la flor, la pasión o sufrimiento de Jesucristo.³⁰³

Es comúnmente llamada pasiflora perfumada o granadilla de monte, procedente de las áreas tropicales entre el sur de América Central y el noroeste de Sudamérica: Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia. *Passiflora*, nombre dado por zoólogo sueco, Carlos Linneo (1707 – 1778)³⁰⁴, a este género de plantas, proviene del latín *flos passionis* que significa literalmente ‘flor del sufrimiento’ o ‘flor de la pasión’, aludiendo a la Pasión de Cristo. Siempre se ha dicho que los primeros misioneros en América quisieron ver en las diferentes partes que conforma la *passiflora* los instrumentos utilizados durante la Pasión.

La imaginación popular ve en la extraña flor de las pasionarias varios de los atributos que caracterizan el episodio de la pasión de Cristo. Así, se puede entrever la corona de espinas que le pusieron en la cabeza, los tres clavos con que fue fijado a la cruz, las cinco llagas que laceraron su cuerpo y las cuerdas con que lo ataron. El fruto pequeño y anaranjado, encierra unas semillas rojizas que se interpretan como las gotas de sangre coagulada que brotaron de las heridas del Santo Cuerpo de Cristo³⁰⁵.

Los jarrones han sido colocados en el retablo mayor y en varios de los retablos de la Basílica. El diseño del jarrón es de origen andaluz³⁰⁶, realizado en madera tallada en dorado y adosado. Así como el agua representa en el bautismo la limpieza del alma, el fuego —especialmente en forma de llamas— representa al Espíritu Santo y la Luz.

Resalta el marcado aspecto de escenario teatral que ofrece este retablo El Calvario de Natá, consecuencia de mezclar una figura de bulto en madera como es el Crucificado, con las figuras de vestir situadas al pie de la cruz, que con sus telas y cabellos ‘de verdad’ buscan alcanzar en su sencillez popular un alto grado de hiperrealismo. Contemporáneamente se le puede describir como un escaparate de maniqués:

303. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los Santos*. (Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998), 363

304. Camila Mardones Bravo, “Pasiflora mística: Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced,” *Aisthesis* n.º 52 (2012): 261-282.

305. Mardones Bravo, “Passiflora mística,” 261-282.

306. Josefa Mata Torres, “Diseño y ornato en la rejería artística en el Barroco andaluz,” en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, coord. M.ª del Amor Rodríguez Miranda (Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo,” 2015), 412 -424.

...podemos decir que procede arquitectónicamente del relieve de altar, e iconográficamente del teatro medieval de los Misterios. Lo que desarrolla es un asunto único cuyos personajes representados destacan por su verismo debido a su fuerza dramática. El objetivo es que el fiel que acude a la iglesia para asistir a una función religiosa contemple una escena determinada, se sienta formando parte del drama religioso representado, ya que las esculturas simulan estar en un escenario interpretando un episodio religioso. A este fenómeno se le conoce como mimesis (Freedberg) entendido como el poder que contiene una imagen y qué capacidad de influencia podía ejercer sobre nosotros, sobre todo en los más jóvenes, afectando no solo emocionalmente sino en su manera de actuar. Desde la Edad Media, un niño contemplaba y se recreaba en ciertas imágenes, bien pinturas o bien esculturas, pues se sentía identificado con el personaje representado, creyendo que era él mismo³⁰⁷.

Lo estructural entre las imágenes y el relato bíblico se plasma en este escenario de cultura popular que se resume: "Su objeto es presentar al espectador temas, personajes y hechos de un modo ordenado, en el marco de una nueva comunicabilidad manifiesta en la literatura y las formas sociales de la que forma parte el nuevo impulso dado a la narración hagiográfica y su organización en conjuntos textuales, del que la colección de Santiago de la Vorágine, la célebre Leyenda Dorada (1264), fue la más popular"³⁰⁸. El naturalismo y drama con que se representa la escena determina su similitud con el tema de la crucifixión que viene desde el siglo XVII en Hispanoamérica y que continúa hasta hoy. Cuando la imagen era de vestir para la Virgen se le colocaba además de ropa que se asemejara a su época, otros accesorios como joyas: aretes, cadenas, perlas, collares. La peluca de pelo natural, tanto para la Virgen como para Cristo, usualmente era un ofrecimiento de algún devoto a cambio de alguna promesa, "En los retablos, la búsqueda de este ilusionismo tenderá a hacer verosímiles las visiones fantásticas y a convertir los discursos y las obras en ejemplos vivos destinados a producir un elaborado aparato de efectismo sentimental basado tanto en la disposición de las historias como en el adorno que las reviste"³⁰⁹.

La simpleza y la unidad compositiva en una tendencia que imponía una lectura directa del complejo visual del retablo, de un modo ordenado y simplificado, permitió una comunicación más controlable y eficaz mediante la provisión de un mensaje mejor acotado y más claramente ordenado³¹⁰.

307. Elena Vega Rao, "El retablo escenario en Castilla y León" (grado en Historia del Arte, Universidad de Valladolid, 2017), 55.

308. Ricardo González, "Los retablos Barrocos y la retórica cristiana," en *Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano* (Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2001), 570 – 587.

309. González, "Los retablos Barrocos," 570 – 587.

310. González, "Los retablos Barrocos," 570 – 587.

El nivel de excelencia de la talla del Cristo de la Expiración³¹¹, y sus elementos en oro y plata corroboran el criterio presentado por Schenone (1974) al describirlo como “un refinado trabajo cuyo sentimentalismo lo aproxima a los productos de santería.” En 1945, la cruz fue cortada en la parte superior por un carpintero de apellido Berrocal, citado por Germán Pérez indicando también que el Cristo de la Expiración fue producido por un taller natariego³¹². Los clavos y las potencias existieron y eran de plata, de acuerdo con Pérez, evidenciado por los tres orificios de las potencias que están marcados en la cabeza, indicando que las portó y que hoy están desaparecidos. El cordón era de pan de oro.

Es viable el considerar que teniendo en el Istmo a expertos ebanistas y maestros españoles se pudiese obtener un nivel de calidad óptimo en la realización de las esculturas. La escultura del Crucificado es de influencia andaluza, ca. siglo XVII. El rostro de Cristo es doliente, buscando conmovir mediante la exaltación de su sufrimiento (las llagas, los moretones), porta la corona de espinas y solo se le cubre con un paño de pureza. Representa el momento exacto de la muerte del Salvador, que se alza en la cruz en un último impulso y estertor.

José Hernández Díaz³¹³, tituló al Cristo de la Agonía de Vergara “el Laocoonte cristiano, recalcando la tesis de la inspiración clásica de la escultura religiosa andaluza del siglo XVII”³¹⁴. En los años 1920-30, la floreciente generación de historiógrafos del arte sevillano Diego Angulo Íñiguez, José Hernández Díaz, Heliodoro Sancho Corbacho, Celestino López Martínez, entre otros, registraron: “...una secuencia/consecuencia entre el famoso dibujo de Miguel Ángel, el Crucifijo de Vittoria Colonna, y una serie de obras de artistas españoles, como algunos Crucifijos de El Greco y en Sevilla el Cristo de la Expiración de la Hermandad del Museo, obra de Marcos Cabrera en el año 1575”³¹⁵. Igual que en el ejemplo panameño comentado, España se llenó de muchos otros ejemplares del Cristo representado en este momento tan estremecedor³¹⁶.

311. Escuela sevillana. *Cristo de la Expiración*, ca. siglo XVIII. Madera tallada, policromada y encarnada. Mide de alto 47”, ancho 47”, espesor 9”. Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo. Estilo: Barroco español. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

312. Germán Pérez, “Informe de restauración realizada en la Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá de los Caballeros.” (Panamá, Instituto Nacional de Cultura, 2001): 24.

313. Hernández Díaz, “La escultura andaluza,” 26: 758

314. EX ORBE, “Agonía y amor de ida y vuelta,” consultado el 10 de julio de 2021, <https://exorbe.blogspot.com/2016/04/agonia-y-amor-de-ida-y-vuelta.html>

315. EX ORBE, “Agonía y amor.”

316. José Pijoan, José Hernández Díaz, Juan José Martín González y José Manuel Pita Andrade, *La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII*. vol. 26 (Madrid: Espasa—Calpe, 1983), 760.

En contraste con la magnífica talla del Cristo de la Expiración, en su entorno se han situado estos tres personajes acostumbrados de los Calvarios. La María Magdalena y Juan Evangelista, sin embargo, ofrecen un marcado aire de maniquíes por causa de ser figuras pobres de candelero o de vestir, en las que el recurso a las telas de verdad, los cabellos naturales y los ojos de cristal no acaban de alcanzar el verismo deseado desde la óptica popular.

La imagen de la Virgen María, en cambio, es una obra de calidad magnífica, semejante a la del Cristo Crucificado. Pendiente de documentación histórica que lo sustente, Pérez ha señalado en su reporte que María portaba un puñal de oro (hoy desaparecido), en alusión a la advocación de la Dolorosa. Su cara es de mascarilla de plomo y las manos encarnadas. Su rostro y uñas han sido maquillados en recientes retoques.

El cabello lo tiene tallado, pero lleva colocada una peluca. La imagen de María Magdalena³¹⁷, eleva su mirada y manos hacia Cristo. Su cara es de mascarilla de plomo, las manos encarnadas y pintadas en rojo al igual que sus labios. La base del candelero es cuadrada y de rústico terminado. La cara de la imagen de san Juan Evangelista³¹⁸ presenta mascarilla de plomo, de característica inexpresividad, ojos de vidrio. El santo portó aureola de plata (hoy extraviada). Luce peluca, que le da un curioso aspecto de petimetre travestido, aunque tiene su cabello tallado.

Triguero Berjano aclara: “Algunos autores determinan el origen de las imágenes vestideras en época barroca y como género propio español, con antecedentes en el siglo XVI. Sin embargo, nosotros consideramos que su verdadero origen se encuentra en las primeras imágenes religiosas autómatas de Alemania y Francia, las cuales, al igual que las imágenes vestideras, eran realizadas para ser vestidas. Desde la Edad Media, la escultura policromada —como es la imaginería religiosa cristiana— ha tenido una evolución iconográfica, estilística y técnica dando como resultado la imagen de vestir de candelero y otras tipologías”³¹⁹.

317. Artistas indígenas. Escuela taller de Natá. *María Magdalena*, ca. siglo XVIII. Madera tallada, policromada y encarnada de medio cuerpo, tipo candelero. Alto 39”, ancho 16”, espesor 16”. Estilo: barroco indigenizado. Retablo El Calvario. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

318. Artistas indígenas. Escuela taller de Natá. *San Juan Evangelista*, ca., siglo XVIII. Imagen de vestir de medio cuerpo (candelero), de madera tallada, policromada, encarnada, alto 53”, ancho 16”, espesor 16”. Estilo: barroco indigenizado. Retablo El Calvario. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

319. Triguero Berjano, *Escultura Ligera*, 135.



Fig. 37. Escuela taller de Natá. *Retablo del Sagrado Corazón de Jesús* ca. siglo XVIII (reconstruido parcialmente en ca. 1924). Madera tallada, policromada, 2.17 m. x 3.28 x 72 cm. Estilo: Barroco popular. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

Retablo del Sagrado Corazón de Jesús

El retablo del Sagrado Corazón de Jesús, —de acuerdo con el historiador Luna— fue construido inicialmente siguiendo la línea estilística de la escuela española popular barroca y posteriormente, al presentar severo deterioro, fue modificado y armado con diversas partes de la madera extraída del antiguo

retablo mayor de Santiago Apóstol cuando este último fue desmantelado para dar paso a su nueva estructura neoclásica (ca. 1924)³²⁰.

Al centro, se observa un simple escudo o placa rameada en tonos verdes y rojizos. El primer medallón debe ser la columna de la flagelación, el segundo símbolo, se identifica con claridad la escalera y la lanza como símbolos de la Pasión de Cristo y el vaso podría ser el de los ungüentos del Santo Entierro, pues, además, la figura de Jesús y su advocación actual debe ser mucho más moderna que esta predela.

Ubica las imágenes de san Antonio de Padua con el Niño, san Judas y al centro Cristo Rey, estas no pertenecen a la época virreinal; son de factura contemporánea, creadas entre los siglos XIX o XX. Son del tipo producidos por los talleres de Olot (España), y es un estilo al que los franceses llamaron *bon-dieuseries* o bien *art saint-sulpicien*. La repolicromía del Cristo Rey y el estado de pobre conservación no permiten poder corroborar el origen de la imagen como perteneciente a los talleres Olot o a El Arte Cristiano. Usualmente el sello aparece en la parte posterior de la pieza. Es una imagen fabricada en pasta de madera, policromada. Va colocada sobre una peana con la base imitación mármol, y al pie su corona representando su majestuosidad como Cristo Rey. Lleva un brazo en alto y el otro un cetro. Posee ojos de cristal.

San Antonio de Padua con el Niño Jesús es una imagen realizada en pasta madera, probablemente olotiano. El santo porta el hábito franciscano de color marrón, el cordón de tres nudos (representación de los votos monásticos de los franciscanos: obediencia, pobreza y castidad) y un rosario. Suele llevar en una de sus manos un lirio, símbolo de su pureza, y en la otra un libro, símbolo de su gran conocimiento teológico. Sobre el pecho de san Judas Tadeo, quizás olotiano, cuelga un medallón con imagen de Cristo. Porta maza o garrote. La imagen está en un estado deplorable de conservación, la base ha sido afectada gravemente por la humedad y el agua.

Retablo de la Virgen del Rosario con el Niño

En este retablo, la pintura original en el ático, realizada al óleo del remate, se perdió debido a su avanzado deterioro y fue reemplazada con una tosca pintura de un libro abierto (la Biblia) con el rosario sobre este, símbolo de la representación de la Virgen. La ménsula presenta una fina talla en madera

320. Luna, *La ciudad más*, 226.

policromada. Las columnas salomónicas han sido realizadas en madera policromada con fuste torneado y decorado con pámpanos y racimos, y capitel de orden corintio, en una versión simplificada, rematada por dos anillos de uvas y flechas resultando un capitel del orden compuesto, llamado en España del Hermano Bautista ³²¹.

En uno de los diseños que realizó Germán Pérez durante la restauración, se aprecia que la imagen de la Virgen del Rosario con el Niño, es de tipo candelero. Triguero Berjano concluye que, "la tipología de escultura religiosa de las imágenes vestideras de candelero es la que mejor define la imaginería del siglo XVIII, sobre todo en sus dos primeros tercios que es cuando tendrá su máximo desarrollo, expansión y mayor riqueza. Aunque será a final de este cuando comience su decadencia. Es quizás en este siglo cuando las imágenes vestideras adquieren una evolución técnica más profunda y perfeccionada"³²².



Fig. 38. Escuela taller de Natá. *Retablo de la Virgen del Rosario con el Niño*, ca. siglo XVIII. Tallado en madera y policromada: 2.2 m. x 2.58 x 62 cm. Estilo: Barroco español popular. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

Escuela taller de Natá. *Virgen del Rosario con el Niño*, ca. siglo XVIII. Tallada en madera y tipo candelero. Mide Alto 49", ancho 16", espesor 18". Su cara es de mascarilla de plomo; ojos de vidrio. Porta corona de plata y en su mano izquierda al Niño. Estilo: barroco indigenizado. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

321. José Luís Barrio Moya, "El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la catedral de Cuenca," *Revista Imafronte*, n.º 2 (1986): 57 - 64.

322. Triguero Berjano, *Escultura Ligera*, 172.



Retablo Jesús de Nazaret (Nuestro Padre Jesús el Nazareno)

El retablo está culminado con una peineta calada sobre una placa recortada barroca. Lleva inscripto: Dedicado a Micaela Díaz. El medallón es ilegible por el deterioro. La imagen de Nuestro Padre Jesús El Nazareno de mucho interés y valor histórico, es una figura de vestir, articulada, de semblante humilde y paciente, con vestidura púrpura.

Fig. 39. Escuela taller de Natá. Retablo *Jesús de Nazaret*, ca. siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 4.22m. x 2.39 m. x 72 cm. Estilo: barroco español popular. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG. Escuela taller de Natá. *Nuestro Padre Jesús El Nazareno*, ca. siglo XVIII. Escultura de madera tallada, encarnada, tipo candelero; cara: mascarilla de plomo. Manos talladas y encarnadas (repolicromadas), 1.38 m. x 24cm. x 45 cm. Retablo *Jesús de Nazaret*. Estilo: barroco indigenizado. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

Luce peluca burda, su corona de espinas y manos atadas como el Cristo Cautivo de Medinaceli de Madrid de los Padres Capuchinos, o como otra imagen parecida del convento de los Trinitarios de

la misma ciudad. Procesiona el 21 de octubre (coincide con el culto popular del Cristo Negro de Portobelo que de acuerdo con la leyenda llega en 1658) y en el vía crucis de Semana Santa³²³.

El Cristo de Medinaceli, o Nuestro Padre Jesús de Medinaceli, es una imagen de Jesús de Nazaret que evoca el momento de su Pasión cuando Pilatos lo presenta al pueblo. La pieza original data de la primera mitad del

323. Ramón Vinke, "El Nazareno de san Pablo," en *La Iglesia en la Venezuela Republicana*. vol. 9 /1: (Caracas, Impreso en Altolitho, 2012): 13- 48.

siglo XVII, de autor anónimo, y se señala pertenece a la escuela sevillana del taller del cordobés Juan de Mesa³²⁴.

Retablo de la Purísima o Virgen del Apocalipsis

En el lado de la epístola, se ubica el retablo de la Purísima. Presenta una factura semejante al del retablo del Calvario, con la bóveda de cañón de madera y un doble edículo de cuatro soportes que alberga a la Purísima.

El Barroco español, en general, es una mezcla de ornamentación y sobriedad. En el siglo XVIII la ornamentación es tan abundante y complicada como en el rococó alemán, pero mientras que este resulta elegante, el Barroco hispano es siempre emotivo.

Es importante para el análisis panameño el arraigo de este estilo a nivel popular y su prolongación en el tiempo. Ningún otro período artístico se haya identificado más con la estética popular como las obras barrocas. Desde las más importantes manifestaciones de arquitectura, escultura o pintura, hasta las más modestas tallas o retablos, la geografía española, y como se ve también la hispanoamericana, está inundada de obras de este estilo.

Los medallones —el primero a la izquierda del retablo lee: JHS Año de, y el de la derecha, María 1751— dan testimonio de la fecha de su construcción, lo que resulta muy importante dada la ausencia de otra documentación. En los pedestales de los soportes del retablo interior se aprecian cuatro atlantes de fenotipo español. Incorpora además elementos barrocos indigenizados en las dos pequeñas canéforas con rostros indígenas, en las pinturas sencillas de los jarrones estilo andaluz de donde brotan rosas o flores silvestres (simbología mariana) y en el sagrario, formas que han sido reproducidos al estilo de los artistas indígenas.

Los calados y follajes de las vides adornan cada lado del retablo que parecen extenderse desde las columnas salomónicas, yendo en movimiento y que ha de servir de plataforma a la Purísima. La puerta del sagrario lleva la figura del cáliz tallado en alto relieve y adosado, rodeado de flores y follaje en tonos policromados rosados, azules y dorado, tonos que han palidecido por el tiempo.

324. Pablo Jesús Lorité Cruz, "El Cristo de Medinaceli de Vélez-Málaga, el inicio de la etapa final de Amadeo Ruiz Olmos," *Revista de Claseshistoria*, n.º 214 (2011): 3.



Fig. 40. Escuela taller de Natá. *Retablo de la Purísima o Virgen del Apocalipsis*, 1751. Madera tallada y policromada, 5.8 m. 2.51 m. x 1.70 m. Estilo: Barroco español popular con elementos indigenizados. Basilica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

En la parte posterior de la puertecita del sagrario, se encuentra una pintura al óleo de un jarrón estilo andaluz con un racimo frondoso de claveles y follaje. En el Barroco, el tema de los ‘cinco sentidos’ reaparece bajo la interpretación medieval de que la contemplación del mundo visible complace el cuerpo del hombre, pero corrompe su alma.

Por ello, muchos autores explican, por ejemplo, cómo usar correctamente la vista, el olfato o cómo se debe emplear el oído para escuchar la armonía del mundo. El olfato presenta a una mujer percibiendo el aroma de una o varias flores, generalmente claveles o rosas, consideradas las de olor más penetrante³²⁵.

Han sido llamadas indiátides o canéforas y en este retablo se presentan tanto los españoles como los indígenas en su adoración a la Virgen. Motivos ornamentales como las canéforas, que son figuras femeninas portando cestas de ofrendas en la cabeza, tomadas por el manierismo de la pintura

325. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*, 35.

de época romana, se representan en gran número de casos, identificándose con el gusto local, el punto que algunos estudiosos las han denominado indiátides, tal vez sin conocer su origen. Algo similar sucede con los mascarones y con la representación grotesca de los hombres follaje. Es frecuente encontrar la figura de una cabeza femenina cubierta con un paño que se anuda a los dos costados del rostro y cae sobre los hombros. Su origen está en las orlas y frisos manieristas italianos que retoman el tema de la diosa Vesta, que representa la virtud y la pureza, por lo que se le asocia con la Virgen María.

Ejemplo especialmente interesante es el de la iglesia de Huaro, donde en forma excepcional para ese período a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, se ha desarrollado una pintura programática con cinco conjuntos temáticos en diferentes partes del templo. Las más destacadas son las postrimerías del hombre, pintadas en el sotocoro mostrando la muerte, el juicio, el infierno y la gloria.

Sebastián López (1989) estudió con especial interés esas pinturas atribuidas a Tadeo Escalante. Uno de los temas, para citar un sólo ejemplo, representa el árbol vano o el árbol de la muerte, en el que un esqueleto corta un árbol ayudado por el demonio, sorprendiendo a un grupo de personas que están en la copa, alrededor de una mesa muy bien servida. Ese tema según Sebastián se inspiró en un grabado de Jerónimo Wierix, del cual también se tomó la pintura sobre lienzo, muy similar a nuestro ejemplo local, existente en la catedral de Segovia en España. En la catedral del Cuzco también existe un lienzo sobre el árbol de la muerte que debió servir de modelo a Escalante³²⁶. Son expresiones que cuentan de un proceso de integración de elementos que logran unirse hacia una nueva forma creada por los artistas indígenas. El Barroco español popular y el Barroco indigenizado llegan a ser las formas de arte que expresan los valores del pueblo.

La Virgen del Apocalipsis porta las siguientes piezas de plata virreinal: corona rematada por ocho estrellas; alas en forma de libélula en su espalda, parte superior; la luna menguante con rostro masculino y estrellas en sus extremos, y ubicada a sus pies; y el 'resplandor' o rayos en su espalda. A ambos lados de la figura sobresale el 'resplandor': pieza en plata que viene a ser la representación de los rayos del sol, el símbolo de la iluminación de María como ser celestial, la Mujer vestida de Sol del relato de san Juan Evangelista:

Es notable observar que también en América se representa con mucha más frecuencia que en Europa a los santos alados. Aquellos a quienes como a los ángeles

326. Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce y Roberto Samanez Argumedo, "De la evangelización al incanismo. La pintura mural del sur andino," *Histórica*, vol. 15, n.º 2 (1991): 170-171.



Fig. 41. Las flores para la Purísima. Foto: CBG.



Fig. 42. Los calados y flores. Retablo la Purísima. Foto: CBG.

y arcángeles, o a los evangelistas, se dice que el Señor les encomendó una misión divina, y por tanto llevan alas como atributo. Tales son los casos de Domingo de Guzmán, Vicente Ferrer y Francisco de Asís. La representación de la Virgen Apocalíptica data de los primeros años de la colonización, como patrona de los franciscanos. Sin embargo, fue en Quito en donde a comienzos del siglo XVIII, el tema fue acogido por el escultor Bernardo de Legarda quien hacia el año de 1734 lo desarrolló con originalidad y gracia extraordinaria. Se trata de la imagen de la Virgen alada, coronada de estrellas, portando un misterioso rayo mixtilíneo, dirigido hacia la cabeza de

una serpiente; con la luna bajo sus pies. El excepcional movimiento de su traje tiene origen en el eje curvo sobre el que descansa la figura. La piedad popular la designó como la Virgen de Quito y su modelo iconográfico se difundió por

todo el territorio de la Nueva Granada. Se inspira muy de cerca en el texto bíblico³²⁷.

Sin poder documentar las evidencias por escrito, Germán Pérez indicó que, en el 2001, la escultura de talla completa fue cortada y convertida en imagen de vestir. La razón pudiese haber sido el deterioro de esta. La imagen fue cortada a la altura de sus piernas y se le colocaron reglas adosadas a la peana. Otro ejemplo de este tipo de 'adaptaciones' se observan en la Inmaculada Concepción de la iglesia de San Atanasio que fue 'convertida' en la Virgen de la Dormición por el escultor Berrás.

La Inmaculada posee todas sus joyas de plata virreinal, es posiblemente sea la única escultura en el templo que las ha conservado. Propuso

Luna, que estas probablemente no fueron enviadas a Panamá por el obispo jesuita Telésforo Paúl (Bogotá, 1831- Cundinamarca, 1889) para cubrir los costos de la Basílica de la ciudad de Panamá por el clamor de la gente de Natá. En la parte superior, se observa la ornamentación de los rayos del sol sobre un plafón celeste, los rayos se intercalan con flores, ambos en tonos dorados y van adosados.



Fig. 43. Escuela taller de Natá. *Virgen del Apocalipsis*, 1751. Madera tallada y policromada, 5.8 m. 2.51 m. x 1.70 m. Estilo: Barroco español popular. Retablo de la Purísima o Virgen del Apocalipsis. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

327. Marta Fajardo de Rueda, "El espíritu Barroco en el arte colonial," *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, n.º 3 (1996): 68-69.



Fig. 44. Escuela taller de Nata. *Dragones*, ca. XVIII. Madera tallada y policromada de un solo bloque, 39 cm. (alto) x 14 (ancho) x 1.15 (largo). Estilo: Barroco español popular. Retablo la Purísima o Virgen Apocalíptica. Basílica Menor Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

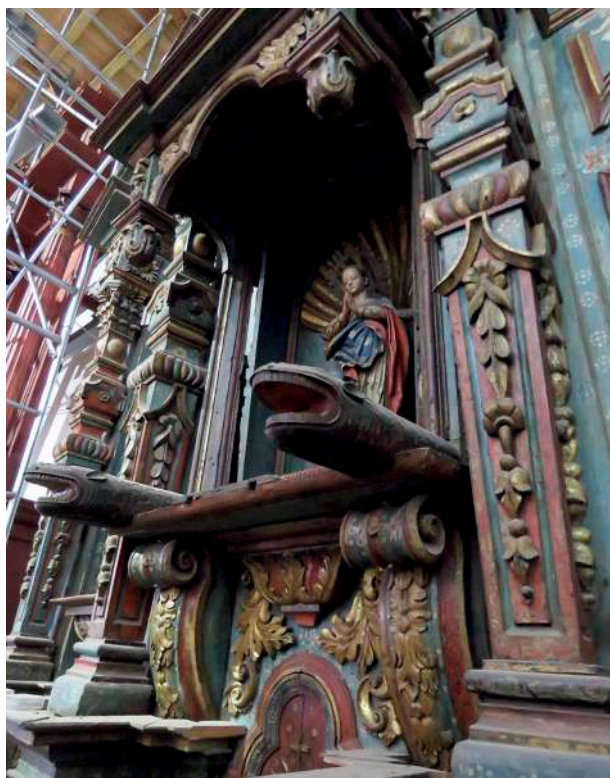


Fig. 45. Escuela taller de Parita. *Dragones*, ca. XVIII. Madera tallada, policromada de un solo bloque, s.d. Estilo: barroco español popular. Retablo de la Inmaculada. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.

En este ángulo se observa el ala y parte del ‘resplandor’, ambos de plata, de elaboración quiteña. Otra de las características en las imágenes vestidas de candelero del siglo XVIII —indica Triguero Berjano— “será el uso de los postizos, con los que se consigue dotar a la imagen de un mayor naturalismo y fuerza expresiva. Los postizos habituales en las imágenes vestideras son los ojos, las pestañas, lágrimas, dientes, pelucas e incluso algunos elementos metálicos de joyería”³²⁸. Las primeras imágenes vestideras se realizaban bajo una estética renacentista, con la pervivencia de rasgos góticos tardíos.

A los pies de la Virgen se ven los dragones. Los dragones-gárgolas de los retablos de Natá, Parita y Los Santos son símbolos intencionalmente grotescos para representar el mal en general, y encierran un valor negativo y maldito.

El conjunto de dragones gárgolas del retablo de la Virgen Apocalíptica de la Basílica de Natá, el de la Inmaculada Concepción de la iglesia de Parita³²⁹, y el del retablo de la Virgen

328. Triguero Berjano, *Escultura Liger*, 143.

329. Escuela taller de Parita. *Dragones*, ca. XVIII. Madera tallada, policromada de un solo bloque, s.d. Estilo: barroco español popular. Retablo de la Inmaculada. Iglesia de San

del Carmen de la iglesia de San Atanasio³³⁰ han sido tallados en madera, policromada, hacia el siglo XVIII y van colocados siempre a los pies de la Virgen en señal de derrocamiento de estos reptiles que arrastran los males de la tierra: odio, envidia, lujuria, herejías. Pero también representan a la bestia apocalíptica de las siete cabezas y aluden a la serpiente del paraíso que tentó a los primeros padres.

El par de dragones natariegos, en madera tallada, lleva tonos verduscos y la boca y ojos en contorno rojizos, con talla simulando escamas hasta el medio cuerpo. Ambas piezas están colocadas en la base del retablo. Sin registro que lo sustente, Pérez ha señalado que las lenguas que portaba eran de plata, hoy desaparecidas. En Los Santos, impresionan las cantidades de capas de pintura de las piezas que no permiten estudiar la talla realizada; portan lengua de madera. Los “dragones” pariteños fueron tallados de un solo bloque de madera, mostrando un acabado superior, fueron policromados en rojos y verdes, como el resto del retablo. Tales figuras son como las Tarascas, grandes dragones siempre coronados y vencidas por la Mujer del Apocalipsis, que salían en las procesiones del día del Corpus Christi, y representan a la Bestia de las Siete Cabezas.

Retablo de la Virgen del Carmen con el Niño

En este retablo de izquierda a derecha se ubican las siguiente imágenes: santa Teresita del Niño Jesús Lisieux, Virgen del Carmen con el Niño (centro), arcángel san Rafael de Córdoba, y en el ático a santa Marta. Las imágenes de santa Teresita del Niño Jesús Lisieux, arcángel san Rafael de Córdoba y santa Marta están atribuidas a los talleres Olot. Es un pequeño retablo de un solo cuerpo y remate. La predela está ornamentada con niños atlantes y mascarones que emergen de formas vegetales. Los cuatro cortos estípites presentes en el único cuerpo de este retablo delimitan tres calles. En estas se abren hornacinas, una en cada calle, con arcos de medio punto y con poco interés. La hornacina central, de mayor dimensión, está decorada con una delgada guirnalda de flores, hojas y frutos. Las dos laterales lucen repisas de movido perfil curvilíneo, pero desnudas de ornamentación.

Atanasio, Los Santos.

330. Escuela taller de Los Santos. *Dragones*, ca. XVIII. Madera tallada y policromada de un solo bloque: 57 cm. (largo) x 15 cm. (alto). Estilo: Barroco popular (?). Retablo de la Inmaculada. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.



Fig. 46. Escuela taller de Nata. Retablo de la Virgen del Carmen con el Niño, entre 1700 y 1740. Madera tallada y policromada, 4.12m (alto) x 3.77 m (ancho) x 1.70 cm. (profundidad). Estilo: churrigueresco del Barroco hispánico. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

La Virgen del Carmen con el Niño tiene su cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, porta hábito y velo transparente. El rosario no pertenece al conjunto original. La corona es de plata, atribuible a la escuela quiteña. No tiene el cabello tallado y porta peluca. Los ojos son de vidrio, sus manos y cara son encarnados.

La ornamentación en el retablo de la Virgen del Carmen con el Niño, muestra todavía la ausencia de la rocalla, lo que junto a los citados estípites permite clasificar este retablo dentro de la fase churrigueresca del Barroco hispánico, entre 1700 y 1740 aproximadamente, siempre dentro de las pautas metropolitanas. La abundancia de los motivos decorativos adheridos a los estípites, la laxitud, el ritmo descendente de la ornamentación en general, sumadas a la poca altura tanto de los estípites como del mismo retablo le da ligereza y dinamismo. El cuerpo de remate queda algo desproporcionado en su

pequeñez. Los frutos tropicales como el marañón (*anacardium occidentale*) y níspero (*Mespilus germánica*), flores en tonos verdes, rojizos, dorados cubren la columna estípite, en vez de las vides y follajes. Estos frutos tropicales probablemente fueron elaborados por los artistas indígenas en el estilo barroco indigenizado. Las cardinas utilizadas como ornamentación de origen gótico han sido talladas en dorado y adosadas.

El atlante del bien emerge de la flor del maracuyá (*passiflora edulis*), popularmente conocida como la fruta de la pasión, tallada en policromía dorada, verde y rojo. Rostro y medio cuerpo encarnado. Representa el bien y su antítesis es el personaje con la lengua bífida, el mal (Génesis). El otro atlante es arquetipo fundamental que está ligada a las fuentes de la vida y de la imaginación del mal. Su cara es encarnada con rasgos españoles (también la otra). A diferencia del atlante anterior, no posee cuerpo y en su cabeza emerge entre los frutos tropicales y hojas talladas en madera policromada. El tema de la lengua bífida fue el símbolo del lenguaje entre los chamanes de los pueblos nativos como se aprecia en el plato policromado del estilo Conte del Gran Coclé (1200-1100 ap.)³³¹. Y también de origen mitológico, como es el caso del jaguar Ocelotl, ca. 1200-1400 a.C., en la cultura mixteca. La estela habla de la caída del pueblo que fundó Xochicalco. En la parte media superior de la estela aparece la cabeza del jaguar Ocelotl escupiendo lumbre a manera de una lengua bífida.

Retablo de san Juan Bosco

El retablo ubica a san Nicolás de Tolentino (izquierda), san Juan Bosco (1815-1888) en compañía de un niño (centro), al Inmaculado Corazón de María (derecha). En el ático se encuentran dos cruces, una con fondo de hojas doradas de palma. Este retablo virreinal es ahora una devoción moderna a san Juan Bosco, así como también sirve de expositor de otras imágenes de muy variada condición y calidad, cierto es que todas con una finalidad devocional. En la parte inferior, está la Cabeza Milagrosa realizada por el padre Gómez³³², y la imagen de la Divina Pastora.

Su advocación anterior era la de san Antonio de Padua, el popular santo franciscano. A este santo portugués suele representársele con sus

331. Armand Labbe, *Guardians of the Life Stream: Shamans, Art, and Power in Prehispanic Central Panama*. (Princeton: University of Washington, 1995), 168.

332. Mariano Prados Araúz, "La Cabeza Milagrosa de la Iglesia de Natá de los Caballeros," *Documentos y Estudios sobre Natá* (1972): 317.

atributos: el racimo de uvas, el corazón inflamado, la vara de azucenas (símbolo de pureza) y el libro (símbolo de su sabiduría en las Sagradas Escrituras). Solo los racimos de uvas aparecen reflejados en la iconografía del retablo. La imagen original está desaparecida. El retablo presenta dos cruces en bajo-relieve en la parte del ático que indican las victorias y milagros del santo. La palma fue adoptada por los primeros cristianos, convirtiéndose en símbolo de la victoria de los fieles sobre los enemigos del alma, como se ha comentado.

En el ático con dos cruces se aprecian diseños de palma. En la época precristiana la palma fue considerada como un símbolo de victoria (*Aulo Gelio*, “Noct. Att.”, III, VI). La palma, dice Orígenes (*In Joan.*, XXXI), es el símbolo de la victoria en esa guerra librada por el espíritu contra la carne. En este sentido, se aplicó especialmente a los mártires, los vencedores por excelencia sobre los enemigos espirituales de la humanidad; de ahí la frecuente aparición en las Actas de los Mártires de expresiones tales como que recibió la palma del martirio³³³.

Nicolás de Tolentino³³⁴, monje italiano agustino del siglo XIII, conocido por la dureza de su vida ascética, así como por su obediencia, humildad y caridad cristiana³³⁵, san Juan Bosco y santo Domingo Savio³³⁶, son esculturas atribuidas al taller Olot y forman parte de este retablo.

La pieza la Divina Pastora³³⁷, está ubicada en la parte inferior del retablo de san Bosco y es atribuida a la *Maison Raffl*. Resalta el fino estofado sobre los colores pasteles y el encarnado. Lleva sobre su cabeza un sombrero de paja (tipo campesina francesa) y además porta una aureola de metal dorada. Es una pieza de calidad y elegante acabados. El párroco habló sobre su origen francés, lastimosamente no se encontró el sello de origen por el estado de deterioro y múltiples capas de pintura.

333. Maurice Hassett, “Palma en el simbolismo Cristiano,” consultado en *Enciclopedia Católica*, el 27 de junio de 2021, https://ec.aciprensa.com/wiki/Palma_en_el_Simbolismo_Cristiano

334. Escuela española. *San Nicolas de Tolentino*, ca. segunda mitad del siglo XVII. Realizado en madera tallada y policromada, 69 cm. x 18 cm. 20 cm. Estilo: manierista. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Nata de los Caballeros, Coclé.

335. Infovaticana. “San Nicolás de Tolentino,” consultado el 19 de agosto <https://infovaticana.com/2014/09/10/san-nicolas-de-tolentino/>

336. Taller Olot (atribuido). *San Juan Bosco*, ca. siglo XX. Policromada, realizada en pasta cartón madera, 1.14 m. x 31 cm. x 31 cm. Estilo: *bondieuserie—art saint sulpicien*. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Nata de los Caballeros, Coclé.

337. *Maison Raffl* (atribuido). *Divina Pastora*, mediados del siglo XIX. Pieza de yeso, policromada, alto 28”, ancho 15” x espesor 13”. Estilo: *Bondieuserie*. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Nata de los Caballeros, Coclé.



Fig. 47. Escuela taller de Natá. Retablo de Don Bosco, ca. 1700 - 1740. Madera tallada y policromada, 3.20 m. x 2.25 m. x 88 cm. Estilo churrigueresco del Barroco hispánico. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.



Fig. 48. José Gómez (Natá, 1776 – Natá, 1822). Escuela taller de Natá. *Cabeza Milagrosa del Cristo de la Agonía*, 1832. Madera policromada y encarnada, ojos de vidrio, 30 cm. x 15 cm. x 8 cm. Estilo: Barroco popular. Escuela taller de Nata. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé

La obra la Cabeza Milagrosa del Cristo de la Agonía³³⁸, es un busto esculpido firmado por su autor, el padre Gómez³³⁹. Su nombre completo es José Joaquín Gómez y Martínez jesuita, teólogo y escultor, hijo de españoles hidalgos, D. José de la Trinidad Gómez y Dña. Libertad Martínez Liendo.

Su testamento se encuentra registrado en el Archivo General de Indias de acuerdo con el historiador Juan Antonio Susto (1886-1985).

La obra natariega presenta influencia barroca española en la expresión agónica, la sangre corriendo por la frente (la obra de Gómez poseyó una corona de espinas, hoy extraviada) barba doble y ojos mirando al cielo. El detalle de las cejas arqueadas y no elevadas es un detalle incorporado.

La "vitrina de madera" donde es exhibida la Cabeza Milagrosa seguramente formó parte del ático de algún otro retablo natariego³⁴⁰. La fecha de creación

es 1832³⁴¹, en Natá, señalando el periodo en la que Panamá fue parte de la Confederación Granadina (1831 - 1858)³⁴². El busto pudo haber estado sobre un pedestal por el agujero en la madera de la parte inferior, donde aparece

338. José Gómez (Natá, 1776 – Natá, 1822), *Cabeza Milagrosa del Cristo de la Agonía*, 1832. Madera policromada y encarnada, ojos de vidrio, 30 cm. x 15 cm. x 8 cm. Estilo: Barroco popular. Escuela taller de Nata. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

339. Castillero Reyes, "Las Iglesias de Natá," 90.

340. Escuela taller de Natá. Vitrina (parte de altar), ca. siglo XVIII. Madera tallada, 39 cm. x 31 cm. x 80 cm. Estilo: Barroco popular. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Nata de los Caballeros. Coclé.

341. Juan Antonio Susto, *Panameños en la época colonial en Archivo General de Indias de Sevilla* (Panamá, Imprenta Nacional, 1930), s.p.

342. La independencia de Panamá de España se proclama el 28 de noviembre de 1821, y acto seguido, se une de manera voluntaria a la Gran Colombia, dando así término a 321 años de vida virreinal. Hasta 1830 se llamó la República de Nueva Granada. Creada por las provincias centrales de la Gran Colombia tras la disolución de esta en 1830. Mantuvo ese nombre hasta 1858, cuando paso a llamarse Confederación Granadina. Su territorio abarcaba los actuales países de Colombia y Panamá.

la fecha 1832. Desafortunadamente, esta fecha de creación de la obra (1832), no concuerda con la fecha de fallecimiento del citado autor (1822).

Al margen de estos problemas cronológicos y de autoría, lo más interesante de este busto es que se está ante una obra excepcional, como ejemplo del mantenimiento de estilemas devocionales virreinales en plena época posthispánica. Obra de un religioso con cierta formación artística, en el límite entre lo popular y lo académico, su expresión y veneración en un templo del interior de Panamá demuestra que se acabó por convertir en una obra de devoción popular, de alto grado espiritual. Su nombre de Cabeza Milagrosa así lo refrenda.

Parece ser una recreación de la obra el Cristo de la Agonía de Juan de Mesa, considerando Gómez poseía formación académica y conocimientos artísticos. El Cristo de la Agonía de Mesa, fue encargo del bergarés Juan Pérez de Irazábal, contador del rey, y ha sido descrita como una de las obras más destacadas del escultor. La cabeza del Cristo, con la corona de espinas tallada, dirige su mirada hacia las alturas con un brusco movimiento hacia su derecha y arriba. La boca abierta, la mirada suplicante y las cejas elevadas, transmiten una dramática expresión.

La presentación de esta obra singular dentro de una caja o pequeño escaparate de cristal, con intención ritual de respeto y distanciamiento, colocada sobre tela púrpura y con ingenuo adorno floral, acaba por mostrar sintéticamente muchas de las constantes estéticas y religiosas del arte virreinal de Panamá, que se tratan de definir en este estudio. Esta imagen, como se observa, no es única, sino que se acompaña de otros varios ejemplos más, podría servir de feliz paráfrasis de lo que se entiende compendia la esencia particular del arte virreinal de la antigua Castilla del Oro: fuerza y expresividad, profundo sentido religioso, y recursos técnicos limitados.

Otros elementos del exorno en la Basílica Menor de Santiago Apóstol en Natá incluyen las siguientes esculturas, pinturas, el púlpito y la pintura de la Inmaculada Concepcion y platería.

La escultura del Santísimo Cristo Yacente hasta 1980 poseyó potencias de plata de acuerdo con el informe de restauración descrito por Germán Pérez y también afirma que el artista de la región (anónimo) quien creó el Cristo Yacente también realizó el Cristo del retablo del Calvario. En esta impresionante escultura manierista se destaca el expresionista tratamiento dado a las huellas de la pasión. Sugiriendo por tanto escuela española. Las imágenes articuladas de uso fundamentalmente procesional se movían me-

diante complejos mecanismos. Eran usadas ubicándolas en andas portadas por los fieles, normalmente miembros de una cofradía, un evento que sucede hasta el día de hoy.

El Cristo Yacente fue un tema iconográfico muy popular en el siglo XVII, multiplicado su modelo por el gran artista vallisoletano Gregorio Fernández, que ya aparece en el siglo XVI como se ve en el famoso Cristo Yacente de las Descalzas Reales de Madrid, del escultor romanista Gaspar Becerra. El tema deriva a su vez de los Santos Entierros del gótico flamenco y borgoñón del siglo XV, habiéndose prescindido del resto de las figuras acompañantes. Así se acentúa la soledad de Cristo muerto.

Se trata de una figura de devoción, que busca conmover con su patetismo el sentimiento del espectador, arrodillado delante de la urna de cristal y con la corporeidad plena del Cristo a la altura de los ojos. La imagen es la titular de la cofradía del mismo nombre que realiza su procesión penitencial el Sábado Santo o Sábado de Gloria. Por la zona del hombro visible, se trata de un Cristo articulado de brazos móviles, que servía tanto para ser clavado en la Cruz, como para aparecer sobre las rodillas de su Madre en la llamada Quinta Angustia. Podría exponerse asimismo en el Santo Entierro o ya en la soledad del Santo Sepulcro. En Sevilla, "La corporación de la Quinta Angustia se funda a principios del XVI en El Carmen y se le aprueban las primeras reglas en 1541. Se establece en San Pablo en 1851, donde se uniría con la del Dulce Nombre de Jesús, fundada en San Vicente en 1572 y trasladada en 1587 a San Pablo. Antiguamente salía un paso con el Niño Jesús, imagen que ahora forma parte del cortejo de la procesión del Corpus que sale de la Magdalena"³⁴³.

Revela Pérez en su informe: "Su policromía original la podemos encontrar debajo de las posteriores (2 a 3) pero dentro su cabeza la cual es como una cáscara de huevo debido a los efectos causados por las termitas está en peligro de perderse. Las dimensiones son más pequeñas que las del otro crucifijo."

La escultura San Pedro y las llaves del Reino de los Cielos, es atribuible a la Escuela taller de Los Santos. La figura, tipo títere³⁴⁴, y como su pareja

343. Juan Parejo, "El programa de la Semana Santa de Sevilla 2022. La Quinta Angustia. Pontificia y Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Quinta Angustia de María Santísima Nuestra Señora," *Diario de Sevilla*, s.p. / 10 al 17 de abril de 2022, consultado el 21 de abril de 2022, <https://www.diariodesevilla.es/especiales/programa-semana-santa-sevilla/la-quinta-angustia.php>

344. Se inclina a dar este calificativo atendiendo a una de las definiciones o condiciones del títere, como figura que sea movida con un objetivo dramático o 'en función dramática'. Es decir, todo títere debe aspirar a convertirse en un personaje dentro de una trama y con una función dramática, en este caso religiosa.



Fig. 49. Escuela sevillana. *Santísimo Cristo Yacente*, circa siglos XVI - XVII. Madera policromada y tallada, alto 44 "x ancho 21"x espesor 18". Estilo: manierista. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Nata de los Caballeros. Coclé. Foto: CBG.

del Jesús el Nazareno que analizamos seguido, es otro ejemplo excelente de ciertas peculiaridades panameñas del arte de tradición virreinal; no obstante, se es consciente de que los recursos formales de su presentación y creación se dan en otras regiones del orbe católico de tradición romana. La aureola de plata que solía portar está extraviada. Está representado como un anciano vigoroso, con barba de forma redondeada y calvicie pronunciada. Porta las llaves del Reino de los Cielos. El tallado en la cara y sus pies muestran el estilo de los imagineros del siglo XVIII.

Estas dos figuras de san Pedro y el Jesús de la Borriquita de este templo que ocupan la atención, también conocido como Jesús el Nazareno, tienen forma de títeres y originalmente ambos tuvieron sus sillones o tronos de madera tallada. Actualmente, los sientan sobre las típicas mecedoras del interior del país.

Las dos figuras de san Pedro y Jesús el Nazareno, frente al retablo mayor, vestidos con otras túnicas, aparecen sentados y mirando ambos hacia el pueblo, situado en la nave central. La posición sedente recuerda a la de los sacerdotes durante ciertos momentos de la misa, en especial en las lecturas, y se cree que se trata de la búsqueda de una ubicación de total proximidad con los fieles, que tienen a las personas santas delante de sus ojos y a la



Fig. 50. Escuela taller de Los Santos. *San Pedro y las llaves del Reino de los Cielos*, ca. siglo XVIII. Realizado en madera tallada y policromada, imagen de vestir, articulada, alto 52", ancho 13", espesor 6". Estilo: barroco español popular. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

altura natural de una persona. No se puede pedir más familiaridad. Se sabe que en España³⁴⁵, a veces se sitúa temporalmente, en esa zona privilegiada delante del presbiterio, alguna imagen de mucha devoción que suele estar de visita en el templo parroquial, o preparada sobre unas andas para salir en procesión. Se consta que en Natá ambas imágenes, cuando no están expuestas, son guardadas en la sacristía.

El Nazareno natariego, Jesús el Nazareno al igual que el Cristo Cautivo de Medinaceli, tiene su cabellera tallada, sin embargo, se le agrega melena de pelo natural. Se trata de un recurso que, como los ojos y lágrimas de cristal, la corona de espinas de verdad, o las telas de vestir y las coronas de oro y plata, sirvieron para aumentar el verismo y el realismo de la figura, e incluso, en el caso de las telas, resultaron más económicas que la buena talla policromada. La humanización de la imagen significa que Jesús es hombre a la par que es Dios. Figura también de tipo títere muy venerada por la feligresía en todo

el país. Luce la túnica morada y blanca de la Pasión y se le suele procesionar solo el Miércoles y Jueves Santo.

La pintura la Divina Pastora de las Almas ha sido pobremente retocada haciendo difícil su lectura³⁴⁶. Sigue la línea iconográfica de la ima-

345. Vicente Montojo y Montojo, "Apuntes a la reseña histórica de la muy ilustre cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (s. XVIII)," *Murgetana*, n.º129 (2013): 35-62.

346. Escuela popular de pintura panameña. *Divina Pastora de las Almas*, siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 36"

gen como se aprecia en un dibujo de Salvador Carmona, 1793. Esta es una de las advocaciones más representadas de la Virgen María. En el centro se encuentra María vestida como sencilla pastora, tocada por un sombrero y rodeada de ovejas. Dos angelitos sostienen sobre su cabeza una corona engalanada por doce estrellas, las cuales casi no se aprecian por el marcado deterioro del lienzo, mientras a la derecha se observa la lucha entre el bien y el mal: san Miguel arcángel aparece combatiendo la bestia que en figura de Leviatán acosa a una oveja descarriada. La representación iconográfica de la Virgen María como Divina Pastora se relaciona con la parábola bíblica del Buen Pastor.

Esto quiere decir que se alude a la Virgen en su papel de corredentora de la humanidad. La imagen deriva de los escritos de gran popularidad del fraile capuchino Isidoro de Sevilla, la Pastora Coronada, (1704) y la mejor Pastora Asumpta, (1732), especialmente en la Nueva España durante el siglo XVII.

Mariano Prados Araúz ³⁴⁷, y Rubén Carles contribuyeron a revelar al autor de esta obra, la Santísima Trinidad, que representa la Trinidad antropomorfa o cristomórfica, y con ello a señalar oficialmente que es obra de Joseph Samaniego, pintor ecuatoriano posible antepasado del bien conocido pintor y escultor quiteño Manuel de Samaniego (1767-1824), y no de Murillo como se aseguraba históricamente, con infundado criterio.

Es curioso anotar tal como lo expresa Narciso Garay que el cuadro de la Santísima Trinidad existente en la iglesia de Natá fue descolgado de



Fig. 51. Escuela taller de Natá. *Jesús de Nazaret*, ca. siglo XVIII. Imagen de vestir articulada, rostro y manos encarnadas. Su rostro es de mascarilla de plomo. Estilo: Barroco popular. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Nata, Coclé. Foto: CBG.

(ancho) x 48" (alto) Estilo: quiteño. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Nata, Coclé.

347. Mariano Prados Araúz, "El cuadro de la Santísima Trinidad en Natá (Destruyendo una tradición)," *Revista Cultural Lotería*, n.º 49 (1945): 21-23.

la pared en una visita pastoral del obispo de Panamá y relegado entonces a la sacristía, ya que en él se representa al Espíritu Santo en forma humana, contrariando así los cánones de la iglesia.

En regiones como los Andes centrales la necesidad de diferenciar la religión de los conquistadores de la de los múltiples dioses de los pueblos indígenas, exigió eludir las confusiones que podía generar el dogma católico de la Santísima Trinidad. Para poder educar a la población indígena acerca de su significado, se volvió al concepto medieval de representar la Santísima Trinidad en forma de tres idénticas personas, sentadas y en ocasiones portando coronas. En este caso, portan resplandecientes halos que representan la Santísima Trinidad. Con esta triple representación, se obviaba la relación con el mundo animal; evitando que la paloma (el Espíritu Santo) fuese a ser relacionada con alguna deidad indígena. Al mismo tiempo, la noción de las tres idénticas figuras era la manifestación clara de un único Dios.

Se trata de una iconografía mucho más frecuente de lo que se supone, dados los numerosos ejemplos hispanoamericanos y peninsulares, pero en todo caso es un lienzo de muy buena calidad, que contrasta con la estilística popular que se aprecia en la mayoría de las obras aquí estudiadas. Sin duda Joseph de Samaniego no responde a esos criterios de artista popular, sino que es ejemplo de que en Panamá también hubo obras de arte de buen nivel, cierto es que en su mayoría importadas de escuelas vecinas.

Esta obra de Samaniego transmite el sentido de armonía que reina entre las tres expresiones de lo divino, sentada cada una en sus respectivos tronos. La luminosidad divina lograda a través del resplandor dorado de las vestimentas y los nimbos, de aspecto arcaizante y bizantino, se intensifica con el contraste de los ropajes en rojos carmines y marrones. El efecto casi hipnótico de las tres figuras recrea ópticamente la experiencia inefable de lo divino, las capas de oro aplicadas en las vestimentas, cetros y en su halo, mientras que en torno a las tres figuras ángeles celestiales danzan alrededor. Los símbolos del pecho de cada figura los identifican como Hijo (cordero), Padre (ojo de la providencia) y Espíritu Santo (paloma). El Hijo exhibe sus llagas y el Padre lleva un cetro. El cuadro de Joseph Samaniego mostraba para los años setenta del siglo pasado un deterioro y se procedió en algún momento a cortar toda la base inferior del lienzo; lo cual impide continuar con la lectura de su obra.

En la parte posterior del lienzo se lee e incluye como rúbrica una paloma mensajera: Se acabó este Lienzo a 7 de abril de 1758 — Joseph Samaniego. Al pie del óleo se lee, el nombre del Ilmo. Sr. Dr. Dn. Francisco Xavier Luna



Fig. 52. Joseph Samaniego (ecuatoriano). *Santísima Trinidad*, 1758. Óleo sobre tela, 72" (alto) x 60" (ancho). Escuela Quiteña de Arte. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

Vistoria³⁴⁸, obispo de Panamá y de Trujillo (Perú) que encargó este magnífico lienzo: "Creo en la Santísima Trinidad. Amo a la Santísima Trinidad. Me pesa haber ofendido a la Santísima Trinidad. Deseo ver a la Santísima Trinidad. Ilmo. Sr. Dr. Dn. Francisco Xavier Luna Vistoria...S.M." El resto de la tela fue cortada debido a su deterioro, y que en vez debió ser restaurada.

348. Francisco Javier de Luna y Victoria. Obispo de Panamá y de Trujillo (Perú) nacido en Panamá en 1695. Fallece en Perú en 1777. Hijo del Capitán Manuel de Luna y Victoria y Rosa Gordillo y Castro. Miembro de la Orden de los Jesuitas. Fundó la Universidad de San Javier en Panamá (1749) por Real Cédula del 3 de junio otorgada por el Rey Fernando VI. Organiza la erección de la Catedral en la nueva ciudad de Panamá. Primer panameño en ascender a una Diócesis el 3 de julio de 1751, con el título de obispo. Nombrado obispo de la ciudad de Trujillo, Perú (1759). Arzobispo de Chuquisaca. (Investigación César Del Vasto).



Fig. 53. Escuela taller de Natá. *Pulpito*, ca. siglo XVIII. Madera con una talla simétrica de rocallas, flores y pequeños ángeles, 3.58 cm. (altura) x 1.21 m. (diámetro). Estilo: barroco español. Basilica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé. Foto: CBG.

Escuela Quiteña. *La Inmaculada Concepción*, ca. siglo XVIII. Óleo sobre madera, 64 cm. (altura) x 37 cm. (ancho). Pulpito de la Basilica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

Menciono dos ejemplos más, el primero, la Santísima Trinidad, escuela de Nueva España, y el segundo, la Santísima Trinidad, escuela Quiteña,³⁴⁹ indicando a su vez, que existe una gran y rica variedad de trinitades antropomorfas, mientras que en España no, aunque también se encuentran ejemplos de esta fórmula antropomórfica, incluso en la época postridentina. Hasta la actualidad se trata de una iconografía muy propia de Hispanoamérica, y existen igual número de representaciones de trinitades: la clásica y la antropomorfa. En sus investigaciones iconográficas sobre la Trinidad antropomorfa, Maquivar resalta que el Papa Benedicto XIV en 1745 escribió un breve titulado *Sollicitudini Nostrae*, dirigido al obispo Josz de Augsburgo, sosteniendo abiertamente que la Trinidad antropomorfa nunca estuvo prohibida —excepto la trifacial³⁵⁰. El Papa privilegió la representación clásica de Dios Padre como anciano, el cuerpo de Cristo y la paloma. También prohibió la representación de la Santísima Trinidad en una sola cabeza que se desdobra “denom-

349. Artista quiteño no identificado. *Trinidad Cristomórfica*, Ítem 4211B siglo XVIII o XIX. Óleo sobre latón. Museo Nacional de Cultura y Patrimonio, Quito, Ecuador. Disponible en PESSCA Archives, <https://colonialart.org/artworks/4211b/view>

350. Maria del Consuelo Maquivar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. (México: Grupo editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006), 368.

inada trifacial”, ‘por considerarla monstruosa y tener semejanza con las diosas paganas’.

En estas las representaciones de la Santísima Trinidad de Natá, la de Nueva España y la Escuela Quiteña se ha observado que el Hijo de Dios lleva un corderito en sus hombros o en el pecho. El perdón, tal acción, aun en su representación antropomórfica, es posiblemente una de las más elocuentes proclamaciones veterotestamentarias de la misericordia divina. En la plenitud de los tiempos, el Hijo de Dios, viniendo como el Cordero que quita y carga sobre sí el pecado del mundo, aparece como el que tiene el poder tanto de juzgar, como el de perdonar los pecados, y que ha venido no para condenar, sino para perdonar y salvar.

El bautismo de Cristo³⁵¹ es una adaptación pictórica 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. 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.

La Oración de Jesús en Getsemani³⁵², obra de Amón Aguilera es una recreación que deriva de una estampa devocional basada en la obra al óleo “Cristo en Getsemani” del artista alemán contemporáneo Heinrich Hoffman (1824-1911). Esto ubicaría la realización de la obra de Aguilera en 1936 y no 1736, como hasta ahora se le ha colocado erróneamente. Aguilera, artista panameño sin trayectoria conocida, en la recreación del pasaje bíblico aportó elementos propios que van desde la mano sobre el pecho, la derecha extendida en gesto piadoso, la luz divina que se adentra en las rocas, la caída de las telas, hasta las tonalidades hacia los marrones, ocre, amarillos. A nivel artístico, el manejo de la luz, los trazos y las proporciones de las manos y brazos no son académicos. La obra de Aguilera es una obra de arte popular que dista de ser una aportación en el arte religioso virreinal popular panameño. Lo estimable de Aguilera es su réplica hoffmaniana que proyecta al Cristo amable

351. Anónimo. Escuela panameña de pintura popular. *El Bautismo de Cristo*, ca. siglo XIX (?). Óleo sobre lienzo, 38" (ancho) x 52" (alto). Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.

352. Amón Aguilera (atribuido). *La Oración de Jesús en Getsemani*, 1936. Óleo sobre lienzo, 36" (ancho) x 48" (alto). Escuela popular de pintura panameña. Basílica Menor de Santiago Apóstol. Natá, Coclé.



Fig. 54. Escuela panameña de platería. *Colección de Ramos de plata dedicados a la Inmaculada Concepción*, ca. siglo XVIII. Plata, 64 cm. x 37 cm. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá, Coclé. Foto: CBG.

del siglo XX. La pintura religiosa queda a un lado para dar paso a la practicidad de las estampitas.

¿Cómo se describe al Jesús amable de hoy? Cordero-Ruiz describe la amabilidad de Cristo en Getsemaní de Heinrich Hoffman (escuela alemana), tema impensable hace siglos, con estas palabras: "La piedad y la devoción de este siglo han elegido imágenes idealizadas, que dulcifican con sus amables formas y colorido suave, la trágica presencia de un Dios hecho hombre entre los hombres. Es un fenómeno poco estudiado, pero es una realidad a la que hay que enfrentarse"³⁵³.

Para Cordero-Ruiz, Heinrich Hoffmann (1824-1911) ha sido y sigue siendo: "tal vez el más querido, representado y, también maltratado artista" y puntualiza que es un "artista de notable calidad, que si es bien conocido en librerías de estampas religiosas y devocionarios es, injustamente, poco conocido en la historia del arte." A su haber la obra de Hoffman ha sido vista, reproducida y transfigurada en toda la moderna imagerie devocional, y un ejemplo perfecto es Cristo en Getsemaní, obra menos

identificada, pero de autoría cierta.

Las modernas advocaciones son reiterativas de la línea amable cristológica que mezcla el naturalismo con cierto simbolismo y que se detecta no solo en las imágenes como se observa en el realismo cinematográfico (La Pasión de Cristo, Jesucristo Súper Estrella, el Sermón de la Montaña, el bautismo de Cristo, Cristo, Cristo sobre la aguas); también se revela en las manipulaciones

353. Juan Cordero - Ruiz, "Jesucristo en la pintura del siglo XX," en *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. (Sevilla: Impreso en SAND, S.L., 2001) nº 15: 117- 163.

de las imágenes que son adaptadas con fines devocionales como las populares estampitas (el Corazón de Jesús, Cristo Rey, Cristo de la Agonía).

El púlpito natariego es una referencia de la excelencia del arte culto representando la tipología y técnicas del estilo barroco español. El tornavoz de madera está decorado con una paloma, símbolo del Espíritu Santo para indicar que las enseñanzas que se realizan desde el púlpito eran inspiradas.

Aparece en el color de la madera, en blanco, con una talla simétrica de rocallas, flores y pequeños ángeles. Los púlpitos están sin uso desde el último Concilio Vaticano II, y logran su máximo esplendor en el Barroco, siglo XVIII. En el respaldo va una delicada representación de la Inmaculada Concepción, realizada en pan de oro. Debido a la escasez de información que se tiene de esta y otras pinturas, se ha procurado descifrar sus simbologías barrocas y técnicas utilizadas, lo que puede ayudar a ubicar sus orígenes. Este es un cuadro anónimo, atribuible a la escuela quiteña de arte por las características iconográficas propias de la región andina.

Constituye parte del simbolismo mariano floral, con una iconografía muy particular de la Virgen emergiendo de un jarrón de oro, cual flor virginal y pura. Está realizada con la técnica europea de óleo sobre madera, y está enmarcada con cardinas en madera tallada, y en pan de oro.

Su cuerpo va rodeado de los rayos del sol en simbolismo apocalíptico de su radiante presencia; porta corona y lleva aretes, collar y brazaletes en ambas manos (joyería propia de las escuelas andinas); además luce su distintivo ropaje en blanco y azul, colores tradicionales de la Inmaculada. Los simbolismos florales en el proceso de evangelización implicaron la utilización de dos flores específicas: la rosa (*Rosa Mystica*), y la *passiflora vitifolia*. La confluencia de elementos indígenas y europeos, en tanto proceso de interpenetración creadora, no solo pone en escena el mestizaje cultural del siglo XVIII, sino que también abre interesantes posibilidades de descodificación del arte religioso virreinal,

Flores blancas: pureza, inocencia, virginidad. Son los atributos con que el cristianismo, durante siglos, ha dotado a la Virgen María mediante la representación de lirios o azucenas, rosas blancas sin espinas y margaritas. A veces estas multiplican sus funciones simbólicas, y otras se delimitan a una alegoría, un episodio o una virtud. Pero, sin duda, el simbolismo floral más acorde con el espíritu artístico del Barroco es el aporte que realiza san Juan de la Cruz cuando ve en la flor la imagen de las virtudes del alma, y en el ramillete que las une la perfección espiritual (Chevalier y Gheerbrant). Es decir, independiente de las particularidades, la flor será dentro del contexto mariano el emblema de alguna virtud ensalzada por los valores cristianos. A menudo, la Virgen es retratada en el floreado hortus

conclusus, jardín cerrado que representa la virginidad, así como también se le asocia a una serie de epítetos botánicos provenientes del Cantar de los Cantares, el Eclesiastés y otros libros bíblicos: cedro (“alta como cedro”), ciprés, olivo (“como un hermoso olivo en el valle”), palmera, lirio (“como un lirio entre espinas”), rosál, vid, por mencionar algunos (cit. en Schenone 31-2)³⁵⁴.

Hay varias urnas eucarísticas en el interior de Panamá. Es en la Basílica de Natá donde se descubre una pieza extraordinaria, en este caso el sagrario - pelicano de plata³⁵⁵. Aun cuando parece tallada la fecha de su creación, inscrita en el lomo del dorso del ave³⁵⁶, se ubicó la fecha exacta de la producción de esta extraordinaria pieza natariega, que se destaca por las formas y el fino trabajo de martillado en el Libro de Fábrica de 1774³⁵⁷. En el grabado se distingue: “En Natá se hizo este depósito el año de 1752 siendo cura y vicario el Lic. Don Plácido Antonio de Torres y Mayordomo de la fábrica el Cap. Don Joseph de las Heras y Texada. Plácido An(tonio) de Torres y Mayor(domo) de la Fábrica”.

La colección de ramos de plata dedicados a la Inmaculada Concepción, estuvo compuesta originalmente por doce piezas: permanecen cuatro ramos de plata en el retablo mayor de la Basílica; dos en el retablo mayor de san Francisco de Asís; dos, en el retablo mayor de Santiago Apóstol en Veraguas, y los demás fueron distribuidos entre las iglesias de Alanje, La Villa de Los Santos y La Merced (Panamá).

Capilla-Hospital San Juan de Dios, Natá de Los Caballeros, Coclé. Escuela Taller de Natá

CRONOLOGÍA HISTÓRICA DE LA CAPILLA - HOSPITAL SAN JUAN DE DIOS

La fecha exacta de la edificación de la Capilla-Hospital San Juan de Dios de Natá de los Caballeros es aún desconocida, si bien se presume data de 1670³⁵⁸, y fue fundada por Fray Juan de Burgos; sin embargo, se ha señalado

354. Letizia Arbeteta Mira, “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada,” *Anales del Museo de América*, n° 15, (2007): 141-172.

355. Escuela panameña de platería. *Sagrario- pelicano*, 1774. Plata, s.d. Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá, Coclé.

356. Ángeles Ramos Baquero, “Platería virreinal en Panamá. Siglos XVI al XVIII” (tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 1996), s.p.

357. Ramos Baquero, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 3, 1.326.

358. Alfredo Castillero Calvo, *La fundación de La Villa de Los Santos y los orígenes históricos de Azuero*. (Panamá, Editorial Litográfica, 1971), 227.

en el informe arqueológico de Barillas (1984) que la capilla se inició antes que la Basílica Menor pero “al sumarse los trabajos de la construcción de la iglesia fue olvidada la capilla, la cual funcionó como capilla u hospital San Juan de Dios”³⁵⁹. Fueron tres las edificaciones que se construyeron en el periodo virreinal en Natá: la iglesia de la Soledad (inexistente en la actualidad), la Basílica Menor de Santiago Apóstol (como se conoce actualmente); y la Capilla-Hospital San Juan de Dios.

Durante la época virreinal, de los ramos de beneficio público, el más importante en el Istmo fue el de los hospitales. Se ha mencionado anteriormente que en Natá de los Caballeros hubo otro hospital donde se atendía también a los enfermos.

El Hospital San Juan de Dios en la ciudad de Panamá la Vieja (1519), fue primeramente llamado Hospital de San Sebastián, y administrado en nombre del Cabildo desde 1575 por un síndico nombrado por la Real Audiencia. “El Hospital San Juan de Dios era un enorme edificio de ladrillos y cal y canto que miraba a la calle de La Carrera con grandes ventanas en sus lados este y oeste, destinado a asilar a los soldados y a la muchedumbre que rodaba por la ciudad en busca de aventuras y de fortuna en las Américas”³⁶⁰. A raíz de las dificultades fue administrativamente asignado a los Frailes Hospitalarios de la Orden de San Juan de Dios (1628), hasta el ataque de Morgan a la ciudad (1671).

Es de dimensiones pequeñas (7m x 22m de largo), y el presbiterio está sobre la altura de un escalón. Por ser una obra demasiado elemental, pesa más su valor histórico que el interés arquitectónico o estilístico. La fábrica de la capilla es de ladrillos y los dinteles de fortísimos maderos. Según documentos de 1966³⁶¹, se menciona una pila bautismal de una sola piedra labrada, que no fue encontrada en el sitio, e igualmente se describen las puertas de madera que giran sobre pivotes de hierro, colocadas en el umbral, en su parte superior gira sobre pivotes de madera incrustados en el dintel.

La capilla como otro dispositivo arquitectónico no posee la acostumbrada torre campanario, como es usual en las iglesias virreinales de Panamá. De hecho, la campana de esta capilla está colocada en la fachada frontal sobre la puerta de entrada, dicha función la hace un pequeño orificio o abertura

359. Ernesto Barrillas - Córdón, *Capilla San Juan de Dios. Informe Arqueológico*. (Nata, Instituto Nacional de Cultura, 1984), 32.

360. Rubén Darío Carles, *Doscientos veinte años del periodo Colonial*. (Panamá: Departamento de Bellas Artes y Publicaciones del Ministerio de Educación, 1959), 272.

361. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 151.

con travesaño, en la parte superior del hastial de donde cuelga su campana de bronce, fechada en 1703.

Las intervenciones arqueológicas de 1984 dirigidas por Barillas en el sencillo espacio del presbiterio de la Capilla-Hospital le permitieron identificar materiales culturales como la cerámica no torneada sin engobe. Durante los siglos XVIII y XIX, el sur de Coclé y Azuero seguían siendo los principales centros de producción y distribución de cerámica hecha a mano (1755), específicamente la ciudad de Natá, de acuerdo con Beatriz Rovira: “los pobladores de la región (alcaldía mayor de Natá), siendo gente pobre se aplicaban a la labranza de maíces y ministras, y a la saca de madera para hacer adornos de casa y las mujeres al trabajo de algodón y a la fábrica de loza”³⁶².

Retablo de san Juan de Dios

La capilla posee un único el retablo de san Juan de Dios, y su policromía original ha sido trastocada por una restauración y tonos que le ha dado un aspecto diferente. La única pieza de la capilla hospital es la escultura de san Juan de Dios.

La imagen virreinal de escultura de san Juan de Dios fue reemplazada por este modelo realizado en pasta de cartón madera³⁶³.

Los diseños de los retablos barrocos se replicaron en las iglesias del interior desde principios del siglo XVII. El gran parecido entre los retablos de la Virgen del Carmen y el de san Juan de Dios, y otros ejemplos que se han encontrado en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Parita (Herrera) y en San Francisco de la Asís (Veraguas), permitiría el concluir que la reproducción de muchos retablos virreinales se realizó bajo el encargo de un mismo clero para distintos pueblos. De esta forma, el proceso de construcción, armada y ensamblaje de los retablos se les facilitaba a los carpinteros indígenas al suministrarles el maestro arquitecto los diseños y las trazas.

Los retablos natariegos de la Virgen del Carmen y el de san Juan de Dios son muy semejantes en cuanto a sus composiciones y dimensiones arquitectónicas. Los cuerpos, las calles, las entrecalles son iguales, siendo la excepción la cantidad de estípites. Igual de semejantes son estas representaciones del fruto del marañón que también aparecen en el retablo de

362. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 3, 1.347.

363. Taller Olot (atribuido). *San Juan de Dios*, ca. siglo XX. Pasta cartón madera, 1.18 m. x 40 cm. x 42 cm.

Estilo: Bondieuserie o saintsalpucien. Capilla—Hospital San Juan de Dios, Natá de Los Caballeros, Coclé.

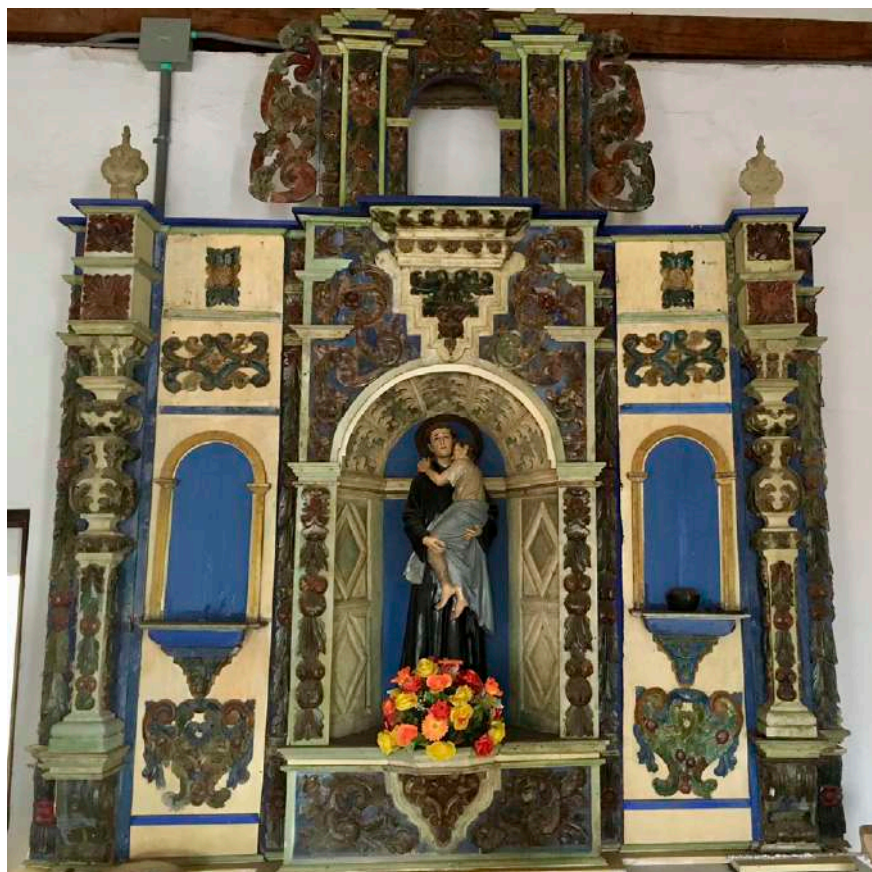


Fig. 55. Escuela taller de Natá. Retablo de san Juan de Dios, ca. 1700-1740. Madera tallada y policromada, 3.21 m. x 2.4 m. x 60 cm. Estilo churrigueresco del Barroco hispánico. Capilla—Hospital San Juan de Dios, Natá de Los Caballeros, Coclé. Foto: CBG.



Fig. 56. Parte superior. Ornamentación del retablo de san Juan de Dios, Natá. Foto: CBG.

la Virgen del Carmen y en el retablo de san Juan de Dios. Hay semejanzas y elementos indigenizados en la tallas biseladas de las flores del este retablo de san Juan de Dios con el retablo de san Francisco de la Asís (Veraguas).

El Barroco indigenizado y la escuela taller natariega en el siglo XVIII, bajo el predominio de los jesuitas

Para terminar con este espacio y las obras religiosas de la ciudad de Natá de los Caballeros, realizo una reflexión sobre la aportación de los jesuitas en este centro: la existencia de una escuela taller natariega compuesta por carpinteros y artesanos tanto indígenas como mulatos³⁶⁴, adherida a la iglesia para la realización de su construcción arquitectónica, de los retablos y de las esculturas religiosas virreinales. Los jesuitas, como es sabido, trabajaron arduamente con los indígenas especialmente con los guaimíes conocidos hoy como ngöbe - bugle y los gunas. Fueron años de instrucción en el arduo proceso de evangelización y en la producción de las obras religiosas a usanza del sistema de producción arquitectónico español.

Sarsaneda del Cid presenta esta información sobre las misiones en Nueva Granada: "Misiones: Nuevo Reino de Granada (actuales Colombia y Venezuela) + Chocó (Colombia-Panamá): Intentos entre 1654 y 1747. + Casanare (Colombia): Entre 1625 y 1662, con 9 reducciones y 4 mil indígenas + Orinoco (Venezuela): Entre 1679 y 1767, 6 reducciones con 7 mil indígenas + Panamá: misiones en el Darién (kunas) en 1605 y luego entre 1730 y 1750. En la zona de Veraguas ('guaimíes') hacia 1606 cuando hubo un jesuita trabajando —por poco tiempo—, el P. Pesce. Posteriormente, hacia 1700, estuvo el P. Ferriol trabajando en la misma misión"³⁶⁵. Especifica Sarsaneda del Cid que: "desde Perú comenzaron las llamadas reducciones hacia 1630. Desde 1607 ya se había separado Panamá, Ecuador y Colombia de la provincia del Perú, formando otra región misionera con el nombre de Provincia del Nuevo Reino y Quito. En 1620 ya se tienen noticias del trabajo entre "paeses, guanacas y neivas," igual que tenemos informes de 1678, de los trabajos entre "noanamás, chocóes y citarées"³⁶⁶.

364. Carol Jopling, coord., *Indios y negros en Panamá en los siglos XVI y XVII: selecciones de los documentos del Archivo General de Indias* (Vermont: Guatemala /Plumsock Mesoamerica Studies, 1994), 612.

365. Jorge Sarsaneda del Cid, "La Utopía Imperdonable. Breve noticia sobre la misión de la Compañía de Jesús entre los pueblos originarios de América Latina," *Diakonia*, n.º 143 (octubre – diciembre 2012): 79-94.

366. Sarsaneda del Cid, "La Utopía Imperdonable," 5-6.

La escuela de Natá fue parte fundamental dentro de la estructura de la escuela taller de Los Santos y probablemente también del taller localizado en San Francisco de la Montaña, Veraguas. Es viable pensar que los artesanos carpinteros indígenas fueron activos ejecutores del programa iconográfico de la Basílica de Santiago Apóstol, considerando el valor estratégico de Natá desde su fundación. Además, por algunos elementos indigenizados vistos en los retablos. Las características de este innovador y espontáneo estilo por parte de los artistas indígenas se fue replicando en las variadas formas, desde las tallas biseladas en las flores, los atlantes, los dragones-serpientes, medallones, tablitas devocionales, las formas acanaladas en los retablos, en las columnas de marañones, en la arquitectura de los retablos para finalmente esparcirse creativamente en las iglesias de la región de la península de Azuero: desde la Basílica de Natá, en Parita, la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas), iglesia de Santa Librada en Las Tablas, en San Atanasio de Los Santos hasta las iglesias en Chiriquí, como se señala en el próximo capítulo. Fue decisiva la presencia de una tradición artística prehispánica que intervino en la creación de este estilo denominado Barroco indigenizado.

La influencia de la escuela andaluza o sevillana es detectable en los retablos, en su arquitectura y decorativismo; se ven las características de las escuelas hispalenses en la producción y realización de muchas de las esculturas. Desde el siglo XX en la Basílica, por diversas razones, se han incorporado esculturas modernas de Olot o de la *Maison Raffl*; afortunadamente en pro de la conservación de las esculturas históricas, son las menos. La mayor parte de las esculturas son de vestir, seguidas por las de bulto, y poseen aún su fuerza estética y sobre todo una índole religiosa de gran devoción y tradición popular.

Escuela de Parita. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Herrera

LOS ORÍGENES HISTÓRICOS DEL PUEBLO DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN, Y ARQUITECTURA DE SU IGLESIA

Fue el padre Pedro de Santamaría de la Orden de los Dominicos quien se ocupó en Santa Elena de Parita de iniciar los esfuerzos de evangelización. Lo hizo con la creación de un templo que, en sus inicios, debió ser de estructura rudimentaria, como las ermitas de las estancias (1542–1555) anteriores a Santa

Elena³⁶⁷. Y a mediados del siglo XVII se construye la iglesia Parroquial de Parita (1656), edificación virreinal cimentada sobre un relleno por encima del nivel del terreno ocupado: “se fundó en las orillas del río Cubita una población que se llamó Santa Cruz y en las inmediaciones del río Parita la de Santa Elena, bases ambas de las que se llamaron más tarde Villa de Los Santos y Santo Domingo de Parita. De este modo el ducado de Veraguas fue incorporado a la Gobernación de Tierra Firme en 1557”³⁶⁸. En resumen la misión de los dominicos en el área de Veragua y Chiriquí fue muy considerable:

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 misioneros³⁶⁹.

En el mapa —“Mapa del Nuevo Reino de Granada, Tierra Firme y Popayán,” dibujado por John Ogilby en 1671—, ya aparece el nombre de Parita³⁷⁰. En ese momento toda la zona era de la Capitanía General del Virreinato del Perú y más adelante, en 1717, Santafé de Bogotá sería la capital del llamado Virreinato de Nueva Granada.

La influencia del Cacique Parita o Antatará (m.1517) sobre otras provincias cacicales fue innegable, dado su extenso dominio territorial que incluía los valles aluviales y costeros, entre el río del Asiento Viejo (río Parita) y el río Los Mahizales (Cubitá, siglo XVI) luego conocido como río La Villa, “de la dicha provincia de Escoria a la dicha provincia de Paris, hay obra de seis leguas ... de la dicha provincia de Quema ... a Chiracona, que está tierra adentro, obra de dos jornadas de esta dicha provincia sobre la mano derecha y que torna y confina con el dicho cacique Quema y con la provincia de Usagaña. De este dicho asiento de Chiracona al asiento viejo había cuatro jornadas y del dicho

367. Ramos Baquero, *Nueva Historia de*, vol.1, t. 3, 1.274-1.275.

368. Sosa y Arce, *Compendio de historia*, 197-199.

369. Alberto Ariza, *Los Dominicos en Panamá*. (Bogotá: Artes Gráficas, Ltda., 1964), 54.

370. John Ogilby, “Mapa del Nuevo Reino de Granada, Tierra Firme y Popayán, 1671,” consultado el 14 de febrero de 2019 de <http://sorpresasgenealogicas.blogspot.com/2013/06/13-la-descendencia-de-don-pedro-galavis.html>

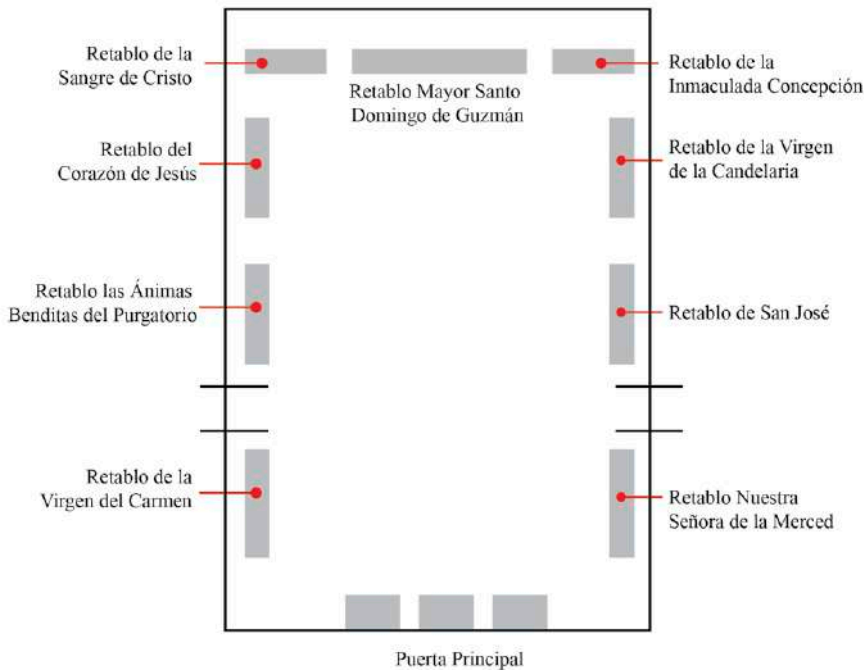


Fig. 57. Croquis de la iglesia Santo Domingo de Guzmán. Autoría Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

asiento de Quema donde fue el dicho Albitez había dos jornadas (Espinosa en Jopling 1994:50 a 54; énfasis de la autora)³⁷¹.

Planta de la iglesia Parroquial Santo Domingo de Guzmán

El templo pariteño presenta tres entradas, una principal, y dos laterales. Los vanos son de ladrillo y se encuentran en resalte o remarcados con respecto al plano de la pared. La iglesia cuenta con tres naves, aunque bajo única cubierta, soportada por cuatro líneas de pies derechos de gran rusticidad y el maderamen de la estructura es de cedro.

La torre y el campanario representan una tipología particular de las iglesias rurales panameñas, porque están situados en el centro. Ejemplos específicos: la de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Parita y la de San

371. Ilean Isaza Aizpurúa, "Los dominios sureños del cacicazgo de Parita en el Gran Coclé. Un estudio de patrones de asentamiento en el valle bajo del río La Villa, Panamá," *Canto Rodado*, n.º 8 (2013):115- 132.

Francisco de la Asís, Veraguas (con pórtico afrontonado). La de Parita es igualmente central, “una estructura cuadrada a guisa de torre regular e inequívoca, pero sin rebasar del plano frontal de la fachada”³⁷². La portada principal de gran sencillez es de origen serliano arcaizante; observado en el barroquismo del cuerpo superior de la torre, con multiplicación de las molduras y pináculos que aumentan el claroscuro³⁷³.

Los elementos del exorno de la iglesia Parroquial Santo Domingo de Guzmán están compuestos por el retablo mayor de santo Domingo de Guzmán. En el lado del evangelio, se ubican: retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo, retablo el Sagrado Corazón de Jesús, retablo Ánimas Benditas del Purgatorio o el Juicio Final y el Purgatorio (pintura), retablo de la Virgen del Carmen. En el lado de la epístola: retablo de la Inmaculada Concepción, retablo de la Virgen de la Candelaria, retablo de san José y el Niño, retablo N.ª S.ª de la Merced. Otros elementos del exorno de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Guzmán, ubicados en esta investigación: Coronación de María Santísima como Madre y Señora de todo lo creado (pintura), el púlpito de la iglesia Santo Domingo de Guzmán, el Santo Sepulcro.

Coincido con Gutiérrez en que, después de San Francisco de la Asís, es en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Parita donde se encuentra el mayor número de magníficos retablos de la época virreinal, con sus tallas de madera estilizadas en forma de frutas. Son dos templos que derivaron en sincretismos entre ornamentos, formas, colores y patrones tanto indígenas como europeos en sus esculturas, pinturas y retablos: permiten apreciar el Barroco español popular y el Barroco indigenizado.

El periodo de formación de la escuela pariteña que comenta Gutiérrez citando a Carles (1949) es una realidad. Lo que corresponde es ahora ir descubriendo poco a poco los estilos y tallas de los retablos y sus esculturas; sobre todo, intentando identificar los estilos y a los artífices de estas obras. Dentro de los cambios que se han realizados en el templo, Gutiérrez menciona, “dos dibujos, que según la tradición fueron hechos por artífices indígenas situados en las paredes laterales al retablo principal, fueron cubiertos al pintarse la iglesia de Santo Domingo de Guzmán” (Parita)³⁷⁴. Carles asevera: “No es arriesgado afirmar al contemplar el conjunto y armonía de imágenes y altares que éstos fueron esculpidos y tallados en Parita por el mismo artista y que bien pudo ser éste un artista local o venido del Perú, Ecuador o

372. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 225.

373. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 184.

374. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 185.

Méjico a fines del siglo XVII, época en que se desarrolló y formó escuela de arte el estilo churrigueresco, tan abundante y rico en adornos y filigranas³⁷⁵.

Arquitectos, escultores, plateros, artesanos, carpinteros y artistas venidos de Portugal, de España, Italia, Flandes y Francia enseñaron las técnicas europeas a los indígenas, a los negros, a los mestizos, a los criollos. Con el tiempo en países como México, Guatemala, Perú, Brasil se formaron grandes escuelas de artistas y artesanos. En esas urbes, "el trabajo fue cuantitativa y cualitativamente enorme: millares de iglesias, de edificios oficiales, de palacios y casas de particulares, centenares de fortalezas, de puentes, de fuentes públicas, millares de cuadros religiosos para iglesias y para las familias centenares de retratos, centenares de estatuas policromas"³⁷⁶.

En Panamá la mano de obra indígena, mestiza, negra o criolla produjo objetos en cantidades menores, obras más modestas y menos suntuosas durante el proceso de evangelización en el interior del país que en otros países de la región. Se observa en la arquitectura de las iglesias o en las piezas elaboradas para las mismas y las de uso doméstico. La influencia en la arquitectura y del arte virreinal religioso se extendió hasta los más remotos territorios del istmo. Fueron áreas andadas por los misioneros franciscanos, jesuitas y dominicos, adoctrinando a los indígenas y fundando desde Las Palmas (Darién), Tolé, Dolega (Chiriquí) hasta Santa Fe y San Francisco (Veraguas), solo dando ejemplos. Es razonable concluir que la arquitectura y el arte entraban casi juntamente con la fundación de estas humildes aldeas y poblados³⁷⁷.

El proceso del aprendizaje de los artistas indígenas, los negros o criollos ante las obras españolas fue complejo:

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

375. Carles, *La gente de allá*, 96.

376. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 86.

377. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 171.

templos, palacios y fortificaciones, que no se podían hacer con los pocos artistas y artesanos llegados de la Península³⁷⁸.

Al comienzo de la época virreinal en istmo se importaron esculturas y pinturas; y a partir del siglo XVII, surgen los talleres en Panamá:

No fue poco pues el trajín de esculturas y pinturas que gracias al activo comercio a través del istmo de Panamá, sobre todo en ese primer siglo de vida de la Colonia. De ahí que con seguridad muchas de estas piezas quedaran en este país aderezando iglesias y casa privadas. Sin embargo, con el desarrollo de nuevas ciudades, el crecimiento demográfico y el lógico aumento de la demanda, sobre todo a partir del siglo XVII, surgirían, al igual que ocurrió con la orfebrería, talleres locales que pudieran satisfacer la demanda. Las referencias a la abundancia de retablos, imágenes exentas, relieves y pinturas, se suceden con abundancia en multitud de referencias documentales³⁷⁹.

Como es sabido la iglesia, era por supuesto, el principal cliente para la producción pictórica o escultórica:

no pueden concebirse las iglesias y conventos sin cuadros y e imágenes de sus santos patronos. a los franciscanos no les faltarían cuadros e imágenes del santo 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 advocación³⁸⁰.

En las tradiciones interioranas, y sobre todo las religiosas, el legado continúa como antaño³⁸¹, y se resalta el valor de éstas: “en la música y la danza, las manifestaciones europeas evolucionan amalgama de lo hispánico y lo indígena. En el teatro, está presente la combinación de recursos del teatro religioso medieval europeo con los recursos del teatro indígena también hacia formas criollas”³⁸². 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.

La sociedad estuvo siempre activa, “Los miembros de las cofradías, ya se tratase de individuos de la élite, de plateros, zapateros, panaderos, carpinteros y aun de negros y mulatos, se imponían altas cuotas anuales para la

378. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 92.

379. Ramos Baquero, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.3, 1.272.

380. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.3, 1.189.

381. Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en América Hispánica*. (México, Fondo de Cultura Económica, 1979), 176.

382. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 91-92.



Fig.58. Escuela taller de Parita. Diseño: Jorge Arosemena. Retablo mayor de santo Domingo de Guzmán, 2018. Madera tallada y policromada, 5.20 (alto) x 1.70 m. (profundidad) x 6.20 m. (ancho). Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

celebración de las fiestas de sus santos patronos, o para adquirir imágenes, joyas y vestuarios de los retablos y las andas, haciendo cada quien grandes esfuerzos y sacrificios económicos para que sus santos lucieran suntuosos y mejores que los de otras cofradías³⁸³.

Para 1736, es evidente del proceso de mestizaje en las diversas partes del istmo, donde habían: “cincuenta familias de españoles, y todo lo demás de gente de color de toda especie, porque hay mestizos, cuarterones, mulatos, zambos y negros.” Sucede también en Parita, Santa María, Antón, Penonomé, Chame, la Chorrera y Pacora³⁸⁴. Para 1790 hay en Parita 1,259 blancos, 710 miscegenados, 167 esclavos negros y solo 24 indígenas. En Parita las mejores tierras son ocupadas por hatos ganaderos, también de colonos blancos³⁸⁵.

Se presentan dos observaciones sobre la división porcentual de los grupos étnicos en la Alcaldía de Natá, año 1790. La primera es que se está mostrando a propósito, solo los grupos étnicos en Los Santos. Los

383. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.3, 1.348.

384. Araúz Monfante y Pizzurno Gelós, *El Panamá Hispano*, 144.

385. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.3, 1.272.

blancos e indígenas representan el 30.94% y el 7.86% respectivamente. Y la segunda observación, “más de la mitad de la población estaba constituida por libres de todos colores (58.5%), es decir muy mestizados. Este fenómeno, concluye el autor, se repite en la provincia de Panamá y en la ciudad de Portobelo”³⁸⁶.

Retablo mayor de santo Domingo de Guzmán

A causa del serio deterioro en toda su estructura, en el 2018, se inicia la reconstrucción del retablo mayor de la iglesia Parroquial de Santo Domingo de Guzmán. El modelo retablístico original y de influencia neogranadina fue construido a mediados del siglo XVII. El templo presenta por su parte armadura de madera a dos aguas. En la parte superior, se ubica un cuadro moderno al óleo del artista ecuatoriano Iván Delgado (1952), reproduciendo el milagro ocurrido en Francia (en 1208), cuando la Virgen María le reveló a Santo Domingo las características del Rosario y cómo usarlo.

La imagen de santo Domingo de Guzmán. Algo más sobre los talleres de Olot

El sello de Olot en la imagen de santo Domingo de Guzmán, no pudo ser encontrado por las capas de pintura. La imagen fue traída por el mayordomo de la cofradía de este santo a finales del siglo XIX. Es una regia pieza en madera tallada y encarnada la cual ha sido repolicromada a través del tiempo. Porta aureola de plata y ojos de vidrio. Como fundador de la Orden Dominicana³⁸⁷, el santo aparece con el libro y la flor de lis, porta una estrella dorada en la frente, estandarte y a sus pies el perro demoníaco con una tea encendida, símbolo de la herejía; además de una aureola de plata en su cabeza. La información sobre esta imagen olotense lee: “de la forma y manera siguiente= Que llevo la Yimagen del Santo Patrón de cuerpo entero encarnada con un libro de madera en la mano, y una estrella (ilegible) en la frente. ...túnica devajo blanco, capa y capilla”³⁸⁸.

386. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol.1, t.1, 460

387. Emilio García Álvarez, “El amor de santo Domingo a la Virgen María,” consultado el 18 de julio de 2021, <https://www.dominicos.org/estudio/recurso/el-amor-de-santo-domingo-a-la-virgen-mar-a/>

388. Archivo parroquial de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Parita. Herrera. Cortesía: Félix Quirós.

El arribo de las esculturas de Olot a Panamá se podría datar en el primer cuarto del siglo XIX, de acuerdo con los archivos parroquiales de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Parita. Lorité-Cruz es de la opinión que no es raro que las obras de este tipo llegasen a Panamá, ya que los talleres de Olot producían tanto que por supuesto se introdujeron en el comercio internacional:

"Este santo Domingo tiene una clara repolicromía en el rostro y luego algunos arreglillos típicos de la zona, si nos fijamos en el escapulario mantienen un decorado en damasco muy español, afín a las telas que en aquellos tiempos se estaban utilizando en los ternos españoles y que se fabrican hasta un poco después del Concilio Vaticano II. No es de extrañar que en una iglesia antigua uno se encuentre con un Olot, son perfectamente adaptables, en España nos podemos encontrar en una iglesia una imagen de un valor incalculable y al lado un Olot"³⁸⁹.



Fig. 59. Taller Olot (atribuido). *Santo Domingo de Guzmán*, finales del siglo XIX. Bulto redondo, 1.25m. (altura) x 36.5 cm. (ancho) x 26 cm. (profundidad). Retablo mayor de santo Domingo de Guzmán. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

Desde 1880, el taller de Olot, es definido como, "...un verdadero mundo resumido en el nombre de unos talleres de arte religioso, que llenaron toda España de imágenes seriadas en la mayoría de las ocasiones de escayola, sobre todo en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX".³⁹⁰ Analizando la historia de los talleres de Olot, y de acuerdo con la cita que realiza Lorité-Cruz de Antonio Bonet Salamanca, los fundadores del taller El Arte Cristiano fueron los artistas Joaquín Vayreda Vila y su hermano Mariano, y ambos habían vivido en el barrio de la iglesia San Sulpicio de París. Éste fue centro de nacimien-

389. Pablo Jesús Lorité Cruz, "Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot," *Revista de Claseshistoria* (2012): 2.

390. Lorité Cruz, *Un tema olvidado*, 2.

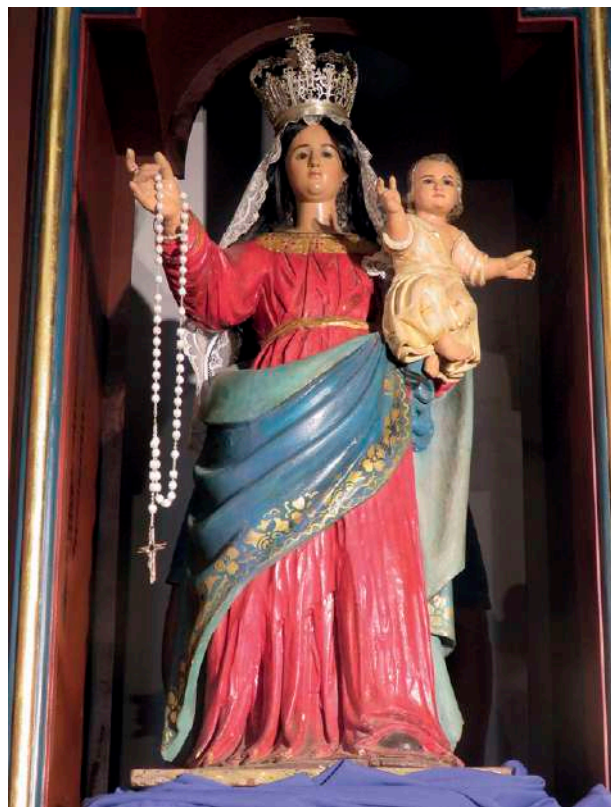


Fig. 60. Taller sevillano. N.ª S.ª del Rosario ca. siglo XVIII. Imagen de talla completa, policromada, 1.15 (altura) x 42 cm (ancho) x 42 cm. (profundidad). Retablo mayor de santo Domingo de Guzmán. Iglesia parroquial Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

to del estilo *bondieuseries* o *art saint-sulpicien* que se han apreciado en el Retablo del Sagrado Corazón de Jesús de la Basilica Menor Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros (Coclé), lo cual es indicativo de que existió una base artística académica y muy similar entre ambos talleres.

En otro ambiente, pasando tantísimos años, el escenario en Parita es el mismo: corridas de toros en la plaza, rodeada de portales virreinales y con procesiones se celebran las Patronales de Santo Domingo. Éste es el último y único reducto virreinal, y aquí se reúnen gentes de las provincias, incluso desde la capital llegan a participar. Tanto en Parita como en la pedanía ubetense de El Donadío (a orillas del Guadalquivir) se venera y se saca en procesión un Olot. Ciertamente es que cabe sospechar que se trata de un fenómeno más frecuente de lo que se imagina. De estos

tipos de ejemplos, son en los que se basa Lorité-Cruz³⁹¹ para señalar que la fuerza de la imagen reside en su creación/producción/representación artística y en la compenetración sociológica y antropológica, pudiéndose extender en el tiempo y territorialmente. Al fin y al cabo, son verdaderas imágenes de 'devoción'.

N.ª S.ª del Rosario, titular de la iglesia se presenta ahora como una pieza de pobre calidad por las múltiples alteraciones que sufrió de gran parte del manto, retallado por un santero del siglo XIX. No son solo los adornos populares que le han puesto los devotos de Parita —el velo, la corona, el es-

391. Pablo Jesús Lorité Cruz, "La línea que separa el arte del no arte en imagerie religiosa. Algunos ejemplos de la ciudad de Úbeda," *Trastámara*, nº 5, (enero-junio 2010): 25-41.

capulario que no es el original—. Lo más notorio es que perdió su policromía y estofados originales, y adicionalmente perdió aquellas partes que servían para subrayar el empaque y la majestuosidad que de ordinario otorgaban a la estatuaria los imagineros sevillanos lo que le dan un aspecto deslucido. Es buen ejemplo de las piezas llegadas a Panamá procedentes de la Península, en general, de buena calidad media.

Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo

Está dedicado a la advocación de Cristo. Sus columnas salomónicas, recargadas con motivos de talla popular y bastante tosca que simbolizan racimos de uvas y otras frutas; y en la iglesia de San Atanasio, “en algunos, aparecen los mismos racimos de uvas de los altares de la iglesia de Parita”³⁹². Una pintura de las flores de las granadas sobre madera, de factura popular e ingenua, cubre todo el fondo del Cristo Crucificado. La talla adosada, también popular conlleva una repetición decorativa de flores de las granadas y racimos de uvas, hojas donde prima la simetría.

La granada, *Punica granatum*, fue importada de España y pronto se convirtió en emblema heráldico del Nuevo Reino, de aquí que se la encuentre con frecuencia. Los ejemplares más hermosos se hallan en el pilar del arco toral de Santo Domingo de Tunja y en la cesta de la canéfora india de San Francisco de Popayán. Una real cédula dada en Valladolid en 3 de diciembre de 1548 concedía armas a la Provincia del Nuevo Reino de Granada, así: “que agora y de aquí adelante la dicha Provincia del dicho Nuevo Reino de Granada e ciudades e villas della hayan e tengan por sus armas conocidas un escudo que en el medio del haya una águila negra rampante entera, coronada de oro, que en cada mano tenga una granada en campo de oro, y por unos ramos con granadas de oro en campo azul”³⁹³.

La madera utilizada en el retablo parece también rústica, y su policromía ha sido restablecida. Se detecta que algunas de las pequeñas cabezas (canéforas) se asemejan a las del templo de San Francisco de la Asís (Veraguas) y a las del templo ya estudiado de Natá. En la puerta del sagrario se aprecia el sencillo diseño de la custodia. El diseño floreado fue aplicado a su vez en el retablo de la Inmaculada como se verá próximamente.

392. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 189.

393. Santiago Sebastián López, “Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada,” *Príncipe de Viana*, vol. 27, n.º 102- 103 (1958): 11-32.



Fig. 61. Escuela taller de Parita. *Retablo de la Crucifixión*, siglo XVIII. Madera policromada, 4.56 m. (alto) x 96 cm. (profundidad) x 2.32 m. (ancho). Estilo: churrigueresco. Iglesia Parroquial Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

Las esculturas de este retablo María Magdalena³⁹⁴, Virgen María³⁹⁵, y san Juan Evangelista³⁹⁶, no son obras vi-reinales. Proviene de París, Francia, realizadas en cartón comprimido (*cartón romain comprimé*); de acuerdo con el sello de fabricación de la casa *Maison Raffl* (BnF) encontrado en la peana de la estatua de la Magdalena, y debieron haber sido realizadas en un amplio espacio de tiempo, ya iniciado el siglo XIX, no obstante, el amplio funcionamiento del mismo taller entre 1796 y 1956³⁹⁷.

Las figuras ofrecen una interesante estilística neogótica, dulzona y en la línea de un tardorromanticismo muy característico del Segundo Imperio Francés, y del reinado de Alfonso XII en España. Es parecida a la estética ya analizada de las figuras de Olot, de elaboración casi industrial, con moldes. Se observa en la estatua del santo patrono Domingo

de Guzmán, que preside el retablo mayor.

Otra representación, próxima a esta de Parita, de san Juan Evangelista de la *Maison Raffl* se puede ver en la iglesia de San Felipe Neri (casco antiguo

394. *Maison Raffl* (atribuido). *María Magdalena*, ca. siglo XIX. Escultura realizada en cartón comprimido, policromado, estucado, encarnado, 79 cm. (alto) x 29 cm. (ancho) x 46 cm. (profundidad). Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo. Iglesia Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

395. *Maison Raffl* (atribuido). *Virgen María*. siglo XIX. Realizada en cartón comprimido, policromado y estucado. Encarnado, 1.22 m. (alto) x 31 cm. (ancho) x 32 cm. (profundidad). Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo. Iglesia Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

396. *Maison Raffl* (atribuido). *San Juan Evangelista*, siglo XIX. Cartón comprimido, policromado, estucado, encarnado; 1.24 m. (alto) x 31 cm. (ancho) x 32 cm. (profundidad). Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo. Iglesia Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

397. Carminati, "La maison Raffl."

de la ciudad de Panamá), lo cual permite indicar que se adquirieron varias esculturas para abastecer a las iglesias en Panamá.

El Cristo Crucificado³⁹⁸ sigue el estilo manierista de Giambologna (1529-1608), posible escuela hispalense. El Cristo porta potencias de plata y es una magnífica escultura de realismo impresionante. El paño de pureza muestra un diseño atractivo, de muy buen manejo escultórico. Se puede creer que la escultura del Cristo Crucificado es de factura europea, y no de la Escuela taller de Parita; y del siglo XIX. La cruz es de madera en su base; sobrepuesta a la base de madera va la decoración con múltiples cardinas colocadas simétricamente, realizadas en yeso y realzadas con dorado³⁹⁹.

De Fallena Montaña comparto la siguiente descripción de un Cristo de finales del siglo XVIII o principios de la siguiente centuria, y que forma parte de la colección del Museo Amparo. Los datos proporcionan la guía para indicar que el Cristo pariteño puede ser de la Escuela Española y de la época mencionada.

En esta imagen de Cristo el Salvador se sujeta a la cruz por tres clavos en forma de diamantes. El pie derecho está sobre el izquierdo atravesado con un solo clavo, siguiendo la modalidad que triunfó en Europa a partir del siglo XIII y que se usó en la mayoría de los crucificados coloniales. El cuerpo tiene una postura simétrica con la cintura ligeramente flexionada a la derecha. Las piernas están juntas con las rodillas un poco dobladas hacia el frente. La cabeza está inclinada a su lado derecho con los músculos del cuello en tensión. Esta posición del cuerpo le da a la escultura movimiento y contra peso respecto a la inclinación de la cabeza, permitiendo cierta ligereza al conjunto. En el trabajo escultórico notamos un interés por representar el suplicio de Cristo siguiendo criterios estéticos. Es decir, además de ser una pieza devocional, la talla está realizada según ciertos cánones artísticos en su composición, proporción, volumen y expresividad. Así mismo, se reconoce el grado y avance técnico del escultor. Esta particular disposición del crucificado corresponde a un modelo difundido en España, tanto en la escultura como en la pintura, principalmente en el siglo XVIII. Por sus características estilísticas, esta talla podría fecharse a finales del siglo XVIII o principios de la siguiente centuria. Llama la atención que se evita una exageración en los gestos, ya que más bien muestra una sencillez en las formas y en el color⁴⁰⁰.

398. Escuela hispalense (¿?). *Cristo Crucificado*, ca. siglo XIX. Elaborado en cartón comprimido, policromado, estucado, encarnado; 1.14 cm. (alto) x 1.14 cm (ancho) x 36 cm. (profundidad / rodilla). Estilo: manierista. Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo. Iglesia Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

399. Escuela hispalense (¿?). Cruz del Cristo Crucificado, ca. siglo XIX. Base de madera, cubierta con yeso decorado con cardinas en dorado: 1.88 cm. (alto) x 1.40 cm (ancho) x 6 cm. (profundidad / rodilla). Retablo de la Crucifixión o Sangre de Cristo. Iglesia Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

400. Rosa Fallena Montaña, "Cristo Crucificado," consultado el 22 de agosto de 2021, <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/1808/cristo-crucificado>

Las potencias pueden llevarlas los Cristos vivos, quedando excluido su uso para los cristos muertos. El oro y la plata de las potencias le dan a Cristo un brillo y luz que se relaciona con lo divino y lo espiritual y sagrado⁴⁰¹. Las potencias, aparte del objeto de ornamentación que se conoce, son un concepto filosófico del que ya Aristóteles habló en la Grecia Clásica y que retomaron filósofos cristianos como santo Tomás de Aquino y san Buenaventura.

Aristóteles decía que los hombres tienen cinco géneros de potencias del alma, y que las más relevantes eran las 'potencias intelectivas': memoria, entendimiento (también llamado sabiduría) y voluntad que, conjuntamente, daban al hombre la capacidad de pensar, decidir por sí mismo, aspirar a la libertad y sobreponerse al mal⁴⁰². Los filósofos católicos fueron más lejos y en Jesucristo, Dios y hombre, unieron estas mismas potencias más desarrolladas, más perfectas, lo que le capacitó para asumir su destino, su Pasión, con fortaleza no sólo física sino de espíritu. Dicho esto, desde el punto de vista filosófico-teológico, se vuelve al aspecto histórico-artístico. Así, desde el punto de vista iconográfico, la representación de Cristo con potencias arranca en el arte bizantino, en el que a Cristo se le representa con el nimbo crucífero, en el que únicamente se veían tres brazos de la cruz griega (la que tiene los brazos del mismo tamaño), los dos horizontales y el vertical superior, pues el vertical inferior quedaba oculto tras el cabello⁴⁰³.

Maison Raffl o 'La statue religieuse'

Como se hizo en páginas anteriores, con el llamado estilo de Olot español, conviene repasar las circunstancias históricas de la más importante casa del arte *saint-sulpicien* francés. El fabricante de esculturas religiosas de fina y delicada policromía, y de muebles para iglesias en Francia, estuvo ubicado en 64, Rue Bonaparte en París, y su nombre responde al del primer propietario; sin embargo, tuvo muchos otros durante su período de actividad. Hoy, los historiadores del arte se pueden beneficiar de las clasificaciones existentes de las producciones de talleres reputados como Raffl⁴⁰⁴, Rouillard, Demarquet, Dejean o Klem; estos datos se encuentran entre los registros monográficos y las listas adicionales de artículos antiguos.

401. Maurice Carrez, "Resurrección y señorío de Cristo: 1 Cor. 15, 23-28," *RB, Revista Bíblica*, vol. 73 (julio - diciembre 2011): 149-162.

402. Héctor Hernando Salinas, "El problema de la memoria intelectual en Tomás de Aquino," *Universitas philosophica*, vol. 21, n.º 42 (2004): 87-116.

403. Miguel Cortés Arrese, "Las raíces bizantinas de El Greco," *Erytheia*, n.º 35 (2014) 31-57.

404. De Finance, *L'inventaire des objets*, 1-17.

Maison Raffl es citada en 194 registros de la base de datos Palissy del Ministerio de Cultura de Francia. La mayoría de los datos solo mencionan el nombre de esta fábrica en la categoría del mobiliario para iglesias (listas adicionales de artículos antiguos), mientras que 70 avisos presentan obras como la de la Virgen y el Niño de Felletin, registrada en el listado de Monumentos Históricos en 1984. La estimación cuantitativa de la producción de *Maison Raffl* y su impacto geográfico requiere el cruce de la información recopilada en todas las obras de referencia (seleccionadas y marcadas).

El estilo *bondieuseries* o *art saint-sulpicien* en las iglesias del interior

Este estilo apareció en Francia en el siglo XVI como parte de la Contrarreforma después del Concilio de Trento, y se caracteriza por la creación de estatuas de santos convencionales en yeso o de cartón comprimido, utilizando predominantemente los colores “azul-cielo, rosado o el amarillo-dorado”. La expresión tomó un giro claramente peyorativo, por lo cual cuando se habla de *bondieuseries* o *bondieusailles*, se refiere al atractivo que generan estas estatuas y en cómo complacían emocionalmente a los fieles. Se trata de un término y un estilo poco preciso e incluso contradictorio, pues guarda estrecha relación con la estética popular de muchos artistas neomedievales, del periodo del Romanticismo europeo. Sin embargo, su interés sociológico supera ampliamente a su valor artístico, tal como se ha visto en este estudio, con ejemplos panameños, en numerosas ocasiones.

El arte sulpiciano ha sido un estilo, muy criticado por la mayoría de los intelectuales, que responde a un arte muy popular en gran parte de Europa Occidental desde el siglo XVI hasta el siglo XX⁴⁰⁵. Los estilos neo (neogótico, neorrománico, la arquitectura neobizantina entre otros) del siglo XIX, en ocasiones podrían ser considerados como variantes del estilo sulpiciano. Leon Bloy, escritor francés (1846- 1917) introduce este calificativo sobre el estilo sulpiciano en su obra *La mujer pobre*, publicada en 1897⁴⁰⁶.

405. Jean-Yves Cordier, “Exposition de l’art sulpicien à Langonnet, Église Saint-Pierre et Saint-Paul de Langonnet: L’art sulpicien, ” consultado el 17 de julio de 2021, <https://www.lavie-b-aile.com/article-exposition-de-l-art-sulpicien-a-langonnet-104418967.html>

406. Leon Bloy, *La mujer pobre* (Miami, Altamira, 2008): 405.

Retablo el Sagrado Corazón de Jesús

Este retablo virreinal se asemeja arquitectónicamente al retablo de la Candelaria. Es de un solo cuerpo y única hornacina central, que presenta una ornamentación compuesta por cartones recortados, meandros y agallones, más dos columnas sobre cuyos fustes torsos lucen pintadas sobre un fondo claro, las flores de intensos colores. Integrado por roleos y pináculos, más una cartela central, el ático de tamaño pequeño constituye, a su vez, un diminuto templete que lleva roleos y una cruz.

Sin embargo, se trata de una coronación de gran mérito, dentro de la variante del Barroco tardío de placas y recortables, a su vez heredero de propuestas manieristas propias de grabadores flamencos, como el importante Wendel Dietterlin (ca. 1550-1599), autor de un muy difundido tratado llamado *Architectura. De la disposición, de la simetría y de las proporciones de los cinco estilos*, publicado en Estrasburgo y Stuttgart en 1593-1594.

Las modificaciones que se les ha realizado a través de las épocas a estos retablos han deslucido su policromía original. La parte inferior del retablo a la derecha había sido repintada con un diseño propio por un artista anónimo, ca. 1970; y este diseño —que no tiene referencia virreinal—, también fue aplicado en el fondo donde está la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. Ambos retablos mostraban antes del 2019 deplorables daños en sus estructuras. El de la Virgen de la Candelaria, a pesar de su pobre estado de conservación exhibía su policromía virreinal en el sotabanco.

La escultura del Sagrado Corazón de Jesús ⁴⁰⁷, fue localizada teniendo como referencia la pieza del Sagrado Corazón de Jesús restaurada recientemente por Pauline Carminati (obra de fina policromía que proviene de una pequeña iglesia en la campiña francesa); y es muestra de la pervivencia de la producción artística de la *Maison Raffl*, durante los siglos XIX y XX. Como es sabido, la iconografía del Sagrado Corazón tiene su origen en el siglo XVII, y su devoción y representación en América fue extendida por los Jesuitas. Durante el siglo XVIII y sobre todo el XIX se convirtió en una imagen muy difundida y fue reproducida abundantemente. Las manos abiertas y los ojos vueltos hacia arriba son herencia muy lejana de la iconografía Paleocristiana.

407. *Maison Raffl* (atribuido). *Sagrado Corazón de Jesús*, principios del siglo XIX. Realizada en yeso con policromía en tonos brillantes, 1.28 m. (altura) x 28 cm. (ancho) x 35 cm. (profundidad). Estilo: bondieuserie. Retablo el Sagrado Corazón de Jesús. Iglesia Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

Hallazgos en el retablo del Sagrado Corazón de Jesús y el retablo de la Virgen de la Candelaria, 1725

En el 2019 se realiza el proceso de conservación de todos los retablos pariteños a cargo de Alejandro Álvarez descubriéndose en los *frontis*, diseños barrocos con iconografías y anagramas o símbolos marianos, rodeados de volutas y acantos en fuertes tonos azules, rojos y verdes. Representan un hallazgo importante de las simbologías marianas en el arte religioso virreinal pariteño. Pedro Moreno, párroco de la iglesia de San Juan Bautista (Penonomé) realiza la lectura de los símbolos marianos,

Sobre el dogma mariológico Parita aporta datos “teóricos” significativos, posiblemente más que La Villa. Por ejemplo, los pictogramas mariológicos son interesantes: en uno de los dinteles de las puertas laterales hay una frase (creo es “Ave María Purísima”), tradicional española. En España se defendió el dogma de muchas maneras. Una de ellas fue cuando un obispo hispalense mandó escribir la frase referida en las puertas de la catedral y causó una guerra entre defensores y detractores del dogma inmaculista; sin embargo, el pueblo acogió la frase del obispo y terminaron escribiéndola en letras grandes sobre las puertas de las casas del sur español.

En los retablos pariteños aparece “*Tota Pulchra es, Maria, et macula originalis non est in te*”, antifona de las vísperas de la Inmaculada (7 de dic.) inspirado en el Cantar de cantares que a su vez inspiró uno de los himnos mariológicos más hermosos “*Tota Pulchra*” (Toda Hermosa) que en La Villa se canta en español.

Los otros pictogramas sencillamente aluden al “Dulcísimo Nombre de María” en analogía al “Santísimo Nombre de Jesús” que en primer lugar se refiere a la revelación del nombre de Jesús por parte ángel Gabriel a María en la Anunciación y también se refiere a la fiesta de la Circuncisión del Señor el 1 de enero, ahora se celebra con el nombre de “Santísimo Nombre de Jesús”, porque con la circuncisión (hebrea) se impone el nombre al varón y el único nombre que salva es el de Jesús y el de su Madre es el camino de la salvación, en palabras breves⁴⁰⁸.

En el caso del retablo de la Virgen de la Candelaria la representación del corazón en llamas (el amor ardiente de la Madre), esta coronada por los ángeles, flanqueado por dos arcángeles.

408. Pedro Moreno (fray), “La lectura de los símbolos marianos en los retablos del Sagrado Corazón y la Virgen de la Candelaria (1725), iglesia Santo Domingo de Guzmán, Parita, Herrera,” consulta realizada el 10 de noviembre de 2021. La Villa de Los Santos.

Retablo Ánimas Benditas del Purgatorio (El Juicio Final y el Purgatorio)

La pintura las Ánimas Benditas del Purgatorio es una reproducción realizada por un artista panameño anónimo y está situada sobre la mesa del retablo. La pintura debidamente enmarcada no es la original, tampoco lo es el marco y su calidad es mala, popular.

Como ejemplo de pobre composición, se comenta las desproporcionadas manos de Jesús: "El altar de las ánimas, tiene un cuadro o pintura que no debe ser el original"⁴⁰⁹. Velarde a su vez lo confirma, indicando que el lienzo original fue cortado en trozos.

El artista anónimo utilizó predominantemente los ocres rojizos, y seguramente siguió el sistema iconográfico del desarrollo de los temas: el juicio final y el del purgatorio. En el segundo tema las ánimas que penan en el purgatorio representadas en posturas diversas y con gestos compungidos, ocupan el nivel inferior. Sobre ellas, sitúense las que gozan de la gloria eterna, y ángeles rescatadores de algunas ánimas, implorando a la Virgen y a san José para que intercedan ante la Santísima Trinidad por las Ánimas del Purgatorio. Refleja influencia de un fresco *a secco* ecuatoriano de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, que a su vez parece derivar de un grabado de Johan Sadeler I (1550-1600), siglo XVI⁴¹⁰.

Retablo de la Virgen del Carmen

Es una de las obras más interesantes —en su ensamblaje—, de todas las aquí estudiadas, debido a sus mecanismos de movilidad, o por mejor decir, de los 'modos de ocultamiento' de las tres principales imágenes de escultura y pintura.

Este retablo, como máquina de insospechadas cualidades móviles, en busca de la multiperspectiva barroca. No se conocen paralelismos, salvo retablos andaluces con escaparates, pero con cierres de cristal. Se mencionan tres tipos de retablos en esta modalidad expositiva: el retablo camarín, el retablo tramoya y el retablo escenográfico⁴¹¹.

409. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 16.

410. Johan Sadeler I (1550 - 1600). *El Juicio Final*, ítem: 726, siglo XVI. Disponible en PESSCA – Colonial Art, <https://colonialart.org/artworks/726A>

411. Bonet Blanco, "El retablo Barroco," 623-642.

El motivo de su estudio es el retablo como instrumento integrador de las artes, y como soporte canalizador de la representación de conceptos religiosos a través de técnicas teatrales. El retablo presenta un mecanismo de cierre u ocultación de la estatua de la Virgen del Carmen, por medio de las tablas laterales con pinturas de Santa Teresa de Jesús y santa Rita de Cascia, formándose una especie de habitáculo hermético que guarda la figura de María,⁴¹² y que además en la parte superior se corona en madera con un género de tabernáculo o transparente calado con roleos, recreando modestamente el famoso baldaquino de Bernini en la basílica de San Pedro del Vaticano.

Aun a pesar de los pobres retoques, las dos imágenes guardan el candor de la relación madre e hijo. Para los carmelitas la Virgen (conocida también como Santa María del Monte Carmelo, N.ª S.ª del Carmen o la Virgen del Carmen), perteneció a su orden, y esto explicaría la devoción y que su representación fuese 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, celebrando su fiesta el 16 de



Fig. 62. Escuela panameña de pintura popular. *Retablo Ánimas Benditas del Purgatorio*, ca. 1975. Óleo sobre tela, 2 metros de ancho por 2.8 metros de alto. Estilo: quiteño. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

412. Sebastián López, "Hacia una valoración," 219-238.

julio. Describir la imagen de N.^a S.^a del Carmen⁴¹³, significa hablar en términos humanos, del amor de una madre por su hijo, de ternura y gestos amorosos:

Entre los numerosísimos ejemplos que podríamos traer a colación por esta opción y preferencia de los carmelitas en pro de la tipología de la ternura, la Eleúsa (o 'glicofilusa' en griego, la que besa dulcemente), nos viene a demostrar que los carmelitas siempre tuvieron preferencia por este aspecto humano de la maternidad virginal de María; en todas sus infinitas variaciones se nos muestra a la Madre y al Hijo con las mejillas juntas en expresión de dulce intimidad, a la vez que las manos juegan un papel importante y sumamente expresivo, como en el caso concreto de la Bruna, que mientras las manos de la Madre acoge al Hijo, cual si se tratara de una cuna sobre la que descansa el Niño amorosamente acogido, Él mismo acaricia el rostro de la Madre y se aferra al manto en señal de dependencia filial, detalle tremendamente humano⁴¹⁴.

A puertas cerradas se aprecia el escudo carmelita. El mecanismo o cierre del retablo de la Virgen del Carmen pariteño refuerza su valor emocional, "el efecto indudablemente buscado es el de simular por sorpresa una aparición repentina"⁴¹⁵. Una vez abiertas las puertas se aprecia la imagen de la Madre de Dios.

El recurso de la tramoya es un mecanismo para aplicar el movimiento.

La tramoya es un elemento extraído de la escenografía teatral, para producir efecto sensacional. Sería básicamente un lienzo o cortina que se acciona mediante maquinaria y que permite efectuar cambios mientras cubre el lugar de acción. Pero hay que añadir los elementos rotatorios de la propia figura. Lo usual es que la figura sea doble, que tenga un haz y un envés, y que interese según los momentos ofrecer una cara u otra.

Durante la Edad Media era normal tener ocultas las obras de arte de significación relevante mediante cortinas, que se retiraban determinados días para dejar visibles las obras. También se acudió al retablo de dos o más hojas, es decir el retablo "móvil", que como si fuera un libro sólo se podía ver en cada momento con una visual, de acuerdo con las festividades del año. Sirva ello como antecedente del empleo en los retablos españoles de pinturas de célebres maestros, que sirven de telón y ocultan otras imágenes⁴¹⁶.

413. Frederick Holweck, "Feast of Our Lady of Mount Carmel," consultado el 10 de enero de 2021, <https://catholicsaints.info/catholic-encyclopedia-feast-of-our-lady-of-mount-carmel/>

414. Ismael Martínez Carretero, "La advocación del Carmen. Origen e iconografía," en *Advocaciones Marianas de Gloria* (Madrid: San Lorenzo del Escorial, 2012), 771-790

415. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento," *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3 (1991): 143-52.

416. Juan José Martín González, "Avance de una tipología de un retablo Barroco," *Imafronte*, n° 3-4-5 (1987-88-89): 119.



Fig. 63. Escuela taller de Parita. *Retablo de la Virgen del Carmen*, siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 4.40 (alto) x 2.24 (ancho) x 76 cm. (profundidad). Iglesia Parroquial de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

Escuela taller de Parita. *N.º S.º del Carmen*, siglo XVIII. Escultura de madera tallada y policromada, 98 cm (alto) x 20 cm. (ancho) x 38 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.



Fig. 64. Escuela taller de Parita. N.º S.º del Carmen, siglo XVIII. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

Con respecto a los carmelitas y sus los orígenes, “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. Para ellos la vida monástica habría nacido en el Monte Carmelo, en un bello pasaje sobre la llanura del Esdrelón, a la orilla del mar. Ninguna orden ofrecía unos orígenes tan elevados y misteriosos; ello explicaría que almas tan apasionadas como la de Santa Teresa se sintieran atraídas y alcanzaran tal profundidad en su progreso místico”⁴¹⁷.

El detalle del baldaquino del retablo de la Virgen del Carmen es un excelente ejemplo de la talla y ensamblaje de carpintería popular; con una tipología mestiza que se aleja del trabajo más indigenizado realizado en San Francisco

de la Asís (Veraguas). Pasado un siglo de creación de la obra vaticana de Bernini, factiblemente algún maestro o fraile arquitecto español radicado en Parita se haya inclinado hacia la realización del baldaquino, siguiendo algún grabado. Su diseño, asociado al orden salomónico de las columnas del retablo pariteño, es respuesta humilde a un proceso de réplica artística a lo largo del tiempo. Debió generarse debido a la enorme notoriedad del modelo romano, cuya imagen fue difundida por artistas o viajeros, especialmente en grabados o láminas; por ejemplo, hasta Aragón, como se aprecia en el manifestador de la Colegiata de Daroca (1675). El baldaquino constituye una particularidad aragonesa en el campo de los retablos. Se sostiene que el baldaquino de

417. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*, 35.

dicha Colegiata siempre fue sobre la base del modelo de Bernini, expresado en Daroca (1675) 'para ser el altar mayor del mismo modo que el de San Pedro de Roma', construyendo una obra lujosa, costeada por la Corona (Carlos II), la nobleza y el pueblo⁴¹⁸.

Entre los temas carmelitanos están los grandes fondos de paisaje en alusión al Monte Carmelo. El Jardín del Carmelo se le llamó así por sus bellezas naturales, sus frondosos viñedos: el Monte Carmelo es el lugar más bello del Universo. Se recurre a las alegorías florales para mostrar la riqueza simbólica y misticismo de acuerdo con los escritos de Teresa de Ávila y Juan de la Cruz. Este es el jardín del alma, el progreso de la oración que se crece al cultivar las virtudes. Las

flores nombran al hortelano que puede ser la persona o Dios. Muestra exuberante decorativismo barroco, cargado de ornamentos de flores silvestres, netamente del área, como la mutisia (*Asteraceae Munnozia senecionidis*, o bejuco herbáceo) y las rosas en jarrones tipo europeo; pululan pequeñas flores blancas y celestes por doquier pintadas al óleo, en una composición simétrica, todo en el conjunto de madera tallada y columnas salomónicas⁴¹⁹.

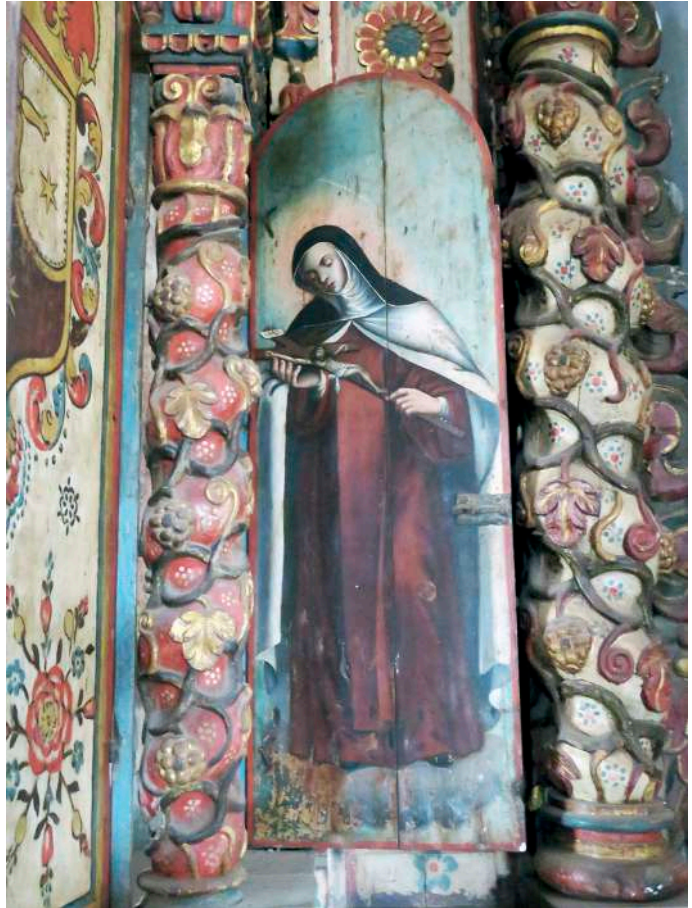


Fig. 65. Escuela española. Santa Rita de Cascia, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 1.1 m. (altura) x 45 cm. (anchura). Puerta derecha de la hornacina del retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera

418. Belén Boloqui Larraya, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1700-1780)*, 2 vols. (Madrid: Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1983).

419. Ana Mª Carreira (ed.), *Reflexiones sobre historia y teoría del arte*. (Bogotá, Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2015), 234.

Es un festivo colorido proveniente de la tradicional concepción indigenizada interpretada en tonos celestes, bermellones e incorporando el dorado. Sebastián López ⁴²⁰, en la introducción de su ensayo comenta su ‘reciente’ descubrimiento en las techumbres de las casas del Fundador de Tunja (Colombia): “Es preciso divulgar la idea de que ningún país hispanoamericano tiene, como Colombia, un conjunto tan rico en pinturas murales sobre fauna real o exótica como el que guarda todavía la ciudad de Tunja,” y seguido hace referencia a Francisco de la Maza, quien escribió: “Esto de las frutas en el Barroco es, como en el Gótico, no sólo un bello y fresco adorno, sino una ofrenda y un recuerdo de los beneficios de Dios. Quien se quede en la superficialidad de creer que es decoración pura y no vea en esta integración de la naturaleza y la arquitectura un consciente y auténtico sentido religioso, no comprenderá el Barroco”⁴²¹.

Sebastián López logró organizar los tópicos (por razones de espacio no se detalla aquí) por familias de plantas en las variadas representaciones de artistas anónimos, mayormente artesanos indígenas en Colombia: *palmáceas*, *pasifloráceas*, *bromiláceas*, *lauráceas*, *musáceas* (plátano), *caricáceas* (papaya), *cactáceas*, *plantagináceas*, *amarilidáceas*, *puniáceas* (granada), *moráceas*, *rotáceas* y *rosáceas*, *abáceas*, y las compuestas (*Helipterum Manglesii* que recuerda el girasol)⁴²². También animales como el venado, elefante, rinoceronte, toro, la jirafa y otros animales fabulosos (el pegaso, el dragón). Sobre la granadilla, como se conoce en Colombia, o en Panamá granada (*tetragastris panamensis*) observó,

Casi todos los autores antiguos se deleitan describiendo el simbolismo de la flor. “La Granadilla —escribe el P. Zamora— tan celebrada, porque de su hermosa y misteriosa flor, solo podía salir una fruta de dulce tan suave, saludable y oloroso: se da en las tierras templadas, y también en las frías. Llévanlas unos vejucos, que suben trepando por los árboles con vistosa hermosura, porque las ojas en forma de Adargas, son muy verdes y lustrosas: de la flor dicen grandes elogios los Historiadores, muy debidos a la propiedad, con que representa los instrumentos de la pasión de Christo Señor nuestro, haciendo su memoria entre las flores, hasta en los matices dorados de su color”⁴²³.

En el retablo de la Inmaculada Concepción (Natá) se observa un diseño floral muy semejante. Los techumbres y frisos de iglesias en Medellín y Antioquia presentan también este decorativismo (iglesia Matriz, Rionegro, Nueva Granada) con motivos florales propios de esa región. Las flores son símbolos universales para dedicárselas a Dios, los santos, la Virgen. Tienen

420. Sebastián López, “Fauna y flora en,” 11.

421. Sebastián López, “Fauna y flora en,” 25.

422. Sebastián López, “Fauna y flora en,” 18- 25.

423. Sebastián López, “Fauna y flora en,” 27.

que haber sido un elemento estético de fácil comprensión por parte de los artistas indígenas al crear el decorativismo de estos retablos natariegos, pariteños, veraguenses o chiricanos. Sebastián López en sus recorridos, descubre lo que denominó la Nueva Granada en su flora.

La cultura barroca hispanoamericana, animada por un profundo sentimiento cristiano, empezó a darse cuenta del valor de lo autóctono incorporándolo a su concepción mística del mundo ¿Cuál fue el móvil de esos detalles vegetales tomados del medio ambiente? Sin duda, tuvieron una motivación religiosa, no puramente naturalista como suele afirmarse. Humboldt, que tan magníficamente estudió el sentimiento de la naturaleza según las razas y los tiempos, explica: "El cristianismo preparó los espíritus para que buscasen en el orden del mundo y en las bellezas naturales, el testimonio de la grandeza y excelencia del Creador". Uno de los precedentes más remotos de esta posición cristiana aparece ya en San Francisco: *Laudato si, Misignore, per sora nostra matre terra la quale ne sustenta et governa et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba*⁴²⁴.

Jiménez Marce hizo un estudio sobre los conventos del Carmelo Descalzo en el que defendió la hipótesis de que el pensamiento de Santa Teresa de Ávila plasmado en "Las siete moradas o Castillo interior," tuvo una referencia física tanto en España como en México.

De esta manera, la autora cierra la confirmación de su tesis del huerto cerrado teresiano, pues parece que, en efecto, la expansión y consolidación de los carmelitas, tenía la intención de simbolizar físicamente con el modelo místico de *Las siete moradas o Castillo interior*.

De acuerdo con la distribución espacial (observación y propuesta ya planteada en el tercer capítulo), a mi juicio, fray Agustín se apegó a la historia constructiva de los conventos y así legó una prueba de cómo debe vivir el Carmelo descalzo y dio forma a una construcción simbólica interpretada como huerto cerrado, ciudad de dios, o la Jerusalén celestial, ya que cuando se elaboró esta pintura (en 1726) aún faltaban por construir cuatro conventos y sólo así sería posible contemplar en esta obra plástica, como un espejo, el ideal teresiano en la Nueva España⁴²⁵.

Muy cierto es que durante el siglo XVIII hubo una gran demanda de pinturas de flores y elementos decorativos, que serían llevados a los tejidos de la floreciente industria sedera en España. El excepcional hacer en este género -siendo Benito Espinós (1748-1818), escuela valenciana, quien desarrolló el arte central en el estudio de lo natural, con base académica-, dejó una estela de seguidores que repetirán sus modelos hasta la saciedad. Serán los jarrones, cestos u otros recipientes repletos de flores de diferentes variedad-

424. Sebastián López, "Fauna y flora en," 24.

425. Rogelio Jiménez Marce, Arminda Soria, *El Jardín Teresiano Novohispano. Las moradas de Santa Teresa de Jesús. Una interpretación espacial y arquitectónica de siete conventos del Carmelo descalzo en México. Siglos XVII-XVIII*. (México: Minos Tercer Milenio, 2012), 266.

des botánicas, tamaños y gamas cromáticas lo que haya podido arribar hasta tierras istmeñas, y se aprecia con la creación de diseños propios y populares de artistas indígenas en este retablo y en la región circundante.

A puertas abiertas se aprecian las dos pinturas de santa Rita de Cascia y Santa Teresa de Jesús. Se puede ver como fundamental el hecho de que esta forma de expresión artística europea, estaban determinada por temas religiosos. Ciertamente fue aprendida de inmediato por los artesanos o artistas indígenas y que posteriormente crearon sus propias escuelas. No sería exagerado señalar que la sensibilidad de los artistas indígenas era distinta a la propia de los españoles⁴²⁶.

La pintura al óleo de santa Rita de Cascia fue realizada sin rasgos artísticos o mano de presencia indígena, no hay modificaciones de la composición cristiana. El artista plasmó con distinguida actitud a la monja agustina italiana, quien viste el sencillo hábito rojo-marrón, calzando las sandalias propias de la rama recoleta o descalza de las monjas agustinas, con un velo que cubre sus hombros, resaltando su cara enmarcada por la blanca toca. Porta con ambas manos un crucifijo al que contemplaba embelesada. Por tanto, se puede arrojar la hipótesis de que no fueron obras realizadas por los indígenas, sino por un artista europeo.

Ambas santas tienen idénticos fenotipos y atuendos, situadas dentro de un escenario celestial; les diferencia el símbolo parlante iconográfico. Solo un artista conocedor de este estilo de arte religioso pudo producir una obra así, como la de Santa Teresa de Jesús⁴²⁷ o inspirarse en un grabado o en un cuadro como el de Pedro Novelli.

La reformadora de la orden del Carmen se integra en una arquitectura que simula estar en los cielos. Erguida, con hábito marrón y capa blanca; y muceta blanca como Santa Doctora, portando la pluma y un libro entre sus manos. Mira embelesada inspirada por el Espíritu Santo.

Esta representación del Espíritu Santo en forma de paloma es la que se halla en el verdadero retrato conservado en el Convento de San José del Carmen (Las Teresitas) de las Carmelitas Descalzas de Sevilla. Es un esquema iconográfico común que se repite, y sus diferencias estriban en la presentación corporal —erguida o sedente—.

426. Gisbert, *Iconografía y mitos*, 360.

427. Escuela española. *Santa Teresa de Jesús*, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 1.1. m. (altura) x 45 cm. (ancho). Puerta izquierda de la hornacina del retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

Su aspecto físico es juvenil, alejado del verdadero retrato, aquel del que dijera la propia Teresa de Jesús que fray Juan de la Miseria la había pintado, vieja, fea y legañosa. La iconografía teresiana y carmelitana es un capítulo de enorme amplitud y de gran interés místico y teológico⁴²⁸.

La multiplicidad de la Santa Faz⁴²⁹, representación ubicada en el ático de este retablo pariteño⁴³⁰, se ha interpretado como la consecuencia de que el paño con el que la Verónica limpió el rostro de Cristo (en la Vía Dolorosa de Jerusalén, camino del Calvario), estaba doblada varias veces, y cada doblez conservó una impresión milagrosa de lo que sería una *Vera ikon* (verdadera imagen) de este. El paño, lienzo o velo de la Verónica (o Verónica sencillamente) se encuentra custodiado en uno de los pilares que sostienen la cúpula –sobre una estatua colosal de la santa, de Francesco Mochi (1632)–, en la Basílica de San Pedro en Roma. La obra de la Santa Faz del artista del retablo pariteño es posible haya recibido influencia de un artista del calibre de Pedro de Campaña (1503– 1580), el pintor más importante del Renacimiento sevillano⁴³¹.

Retablo de la Inmaculada Concepción

Este retablo, también del gran conjunto de Santo Domingo de Parita, es el mayor ejemplar de los cinco retablos con estípites que existen en el país. En esta importante máquina expositiva se aprecian seis esbeltos estípites de perfil rectilíneo y equilibrada ornamentación. El retablo, de rica policromía en oro y rojo sobre fondo de color celeste, consta horizontalmente de dos niveles o cuerpos, y un remate o coronamiento.

El fondo azul claro repleto de flores de sencillo diseño es el mismo que exhibe el retablo de la Crucifixión. El nivel inferior presenta cuatro estípites que determinan tres calles. En la central se ubica una hornacina–tabernáculo con cúpula y arco trilobulado, mientras que en las calles laterales se aprecian hornacinas con arcos de medio punto. El nivel superior solo posee un cuerpo central en el cual se abre una hornacina flanqueada por un

428. Émile Male, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le concile de Trente: Italie, France, Espagne, Flandres* (Paris : Librairie Armand Colin, 1951), 532.

429. Escuela española. *Santa Faz*, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 40 cm. (alto) x 30 cm. (ancho). (Ático) Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

430. Samuel Vera Oyarzo, "El poder de la imagen religiosa: Análisis Histórico del rostro de Jesús," *Revista Notas Históricas y Geográficas*, vol. 18, n.º 1 (marzo - agosto 2017): 76 - 98.

431. Enrique Valdivieso González, *Pedro de Campaña* (Sevilla: Editorial Fundación Sevillana Endesa, 2008), 207.

par de estípites. La integración de este nivel con el inferior se logra con la utilización de un par de amplios pináculos y elementos planos recortados con formas vegetales y rocallas. El remate de este retablo lo integra una cruz que descansa sobre una cartelera ovalada -difícil de reconocer su simbología por lo ennegrecido-, y flanqueada ésta por elementos planos recortados y un par de pináculos.

Los jarrones andaluces y la flor tallada (granada) que se ven abajo son idénticos a los de la Basílica de Natá y San Atanasio de Los Santos. Los atlantes rubios, los frutos del marañón y las bases realizadas con tallas sobre cilindros acanaladas son iguales a los de la Basílica Menor de Natá de los Caballeros, lo cual indica que hubo repetición de diseños y formas por parte del maestro de la obra y de los artistas indígenas, dentro de la región virreinal panameña. Es decir, nuevamente se observan elementos del Barroco indigenizado en los retablos.

El retablo de la Inmaculada Concepción se asemeja al retablo mayor de san Francisco de Asís (Veraguas) que posee también dos puertas cóncavas policromadas, que 'giran guiadas por canales tallados en la base y el techo del doselete'. Se trata por tanto de otro ingenio de ocultación/ostentación, típicamente barroco, semejante al que se acaba de ver en el retablo de la Virgen del Carmen de esta misma iglesia de Parita.

Las dos puertas cóncavas del retablo de la Inmaculada son deslizables sobre un riel, y accionadas manualmente por un sencillo mecanismo de cuerdas y poleas oculto en el espacio posterior, de esta manera se les permitía a los fieles admirar a la Inmaculada. Como es sabido, una de las principales características del arte Barroco y en especial del retablo: "fue la asimilación de recursos propios de la escena y de las técnicas teatrales a fin de intensificar su efectismo y emotividad, atrayendo por este medio al público hacia lo religioso y lo sagrado"⁴³².

López Conde hace hincapié en una rica descripción sobre los dispositivos teatrales utilizados durante el Barroco español.

En la materia que aquí nos concierne, la presencia de dispositivos teatrales en los espacios sagrados, su análisis ha quedado centrado en las formidables máquinas retablisticas del barroco español (sobre las que igualmente se han referido Martín González y Bonet Blanco), reparando sutilmente en la polarización de sus efectos escenográficos en torno a sagrarios, tabernáculos y manifestadores eucarísticos (que obedecerían a la mentada exaltación promovida desde Trento): la aplicación focalizada de efectos luminicos, la inclusión de bastidores con perspectivas fin-

432. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, "Liturgia y configuración," 143-52.



Fig. 66. Escuela taller de Parita. *Retablo de la Inmaculada Concepción*, siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 5.31 m. (altura) x 3.66 m. (ancho) x 91 cm. (profundidad). Iglesia Parroquial de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

gidas, el empleo de telones de boca o la instalación de complejos mecanismos de tramoya harían del recinto sagrado un espacio para la enajenación de los sentidos, ilusorio y sobrenatural, distanciado de la vulgar y cruel realidad cotidiana, concentrando el interés de la admirada feligresía en torno a los misterios de la religión y sirviendo con formidable eficacia a la vocación pedagógica afirmada en el Concilio⁴³³.

433. López Conde, "Templum sive Theatrum," 363-385; esp. p. 365.



Fig. 67. Escuela sevillana. *La Inmaculada Concepción*, siglo XVIII. Escultura tallada en madera policromada, 42" (altura) x 18" (profundidad) 24" (ancho). Retablo de la Inmaculada Concepcion. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

Puede ser que la Coronación de María Santísima como Madre y Señora de todo lo creado⁴³⁴, sea obra de escuela hispalense. Se trata de la pintura que se colocó en el cuerpo de remate del retablo de la Inmaculada de Parita, que parece ser uno de los pocos ejemplos de retablo que ha conservado la iconografía e incluso las figuras primitivas de su realización, es decir, sin cambios detectados. Probablemente su autoría sea del artista que pintó la Santa Faz, Santa Teresa de Jesús y santa Rita de Cascia en el retablo de la Virgen del Carmen. Por ello aumenta aún más la valoración de este conjunto artístico y pastoral.

La Coronación de María Santísima como Madre y Señora de todo lo Creado tiene sus antecedentes iconográficos en la Virgen del Socorro, la cual fue empleada con otros detalles a petición del sacerdote José María Genovesi, de la Compañía de Jesús, según asienta Manuel Trens I Ribas⁴³⁵. La imagen original fue traída a la Nueva España en 1732 y por una 'rifa milagrosa'

434. Escuela hispalense (?). *La Coronación de María Santísima como Madre y Señora de todo lo Creado*, siglo XVIII. Óleo sobre tabla, 3.5. pies x 2 pies. Presenta influencia de la escuela mexicana. Retablo la Inmaculada Concepcion. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

435. Manuel Trens I Ribas, *María, iconografía de la virgen en el arte español*. (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946), 349.

se escogió como su residencia la actual, la ciudad de León, en Guanajuato. Esta imagen sigue la iconografía de la Virgen de la Luz, tal y como fue establecida en los grabados españoles del siglo XVIII: la Virgen está de pie sobre una nube con tres cabezas de serafines, con su mano derecha auxilia a un alma próxima a caer en las llamas del infierno, y con su brazo izquierdo sostiene al Niño, quien escoge un corazón flamígero entre varios que un ángel le presenta en un cesto⁴³⁶.

La imagen de la Inmaculada Concepción presenta a sus pies, dos serpientes que simbolizan la Bestia apocalíptica de siete cabezas. El diseño de las serpientes del retablo de la Inmaculada Concepción de Natá (1751) en Coclé; y el retablo de la Inmaculada Concepción (1721) de la iglesia de San Atanasio de Los Santos, con pequeñas modifica-

ciones, seguramente producidas por las equivocadas reparaciones y capas de pintura aplicadas, son semejantes a las de este retablo. El artista anónimo reproduce en el retablo de la Inmaculada Concepción —con evidentes variaciones en la forma y gesto de la cabeza—, la virgen que Juan Martínez Montañés tallara en 1607. De nuevo en Parita se observa en general un origen culto de los elementos plásticos expuestos, así como una calidad muy apreciable, seguramente de procedencia española, que diferencian este foco de los otros ejemplos habituales en el interior de Panamá.

La Inmaculada Concepción se conoce como la Purísima Concepción, dogma de la iglesia católica desde 1854. No debe confundirse este dogma



Fig. 68. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Agatón*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de madera tallada, policromada, 1.12 m. (altura) x 27 cm. (ancho) x 35 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Inmaculada Concepción. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

436. José Cesáreo López Plasencia, "El paso de la Hermandad del Despedimiento, de la parroquia sevillana de San Isidoro. Fuentes e iconografía de un misterio desaparecido," *Laboratorio de Arte*, n.º 23 (2011): 265 – 294.

con la doctrina del nacimiento virginal, 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 maravedíes⁴³⁷.

Las conexiones espirituales entre la Inmaculada Concepción y el Purgatorio, en la época virreinal, son detalladas por Fogelman, "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"⁴³⁸.

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.

437. Patricia Fogelman, "Una economía espiritual de la salvación. Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la era colonial," *Andes*, n.º 15 (2004): 10.

438. Fogelman, "Una economía espiritual," 10.

Las imágenes de san Francisco de Asís⁴³⁹ y san Agatón han sido restauradas en los actuales talleres de Parita, en abril de 2018. Schenone ha atribuido ambas esculturas de este retablo pariteño a la escuela taller de artesanos en Veraguas. La autoría de estas imágenes se hacen reconociendo los matices, y otros rasgos indigenizados, que identifican el estilismo y patrón de la talladura de la escuela veraguense. Se observa la concordancia en las imágenes, es decir se funden las representaciones europeas con la realización e interpretación del tallador indígena.

San Francisco de Asís fue uno de los santos más representados durante la evangelización virreinal. Es el Creador de la Orden Franciscana y suele ser visualizado con hábito color marrón o grisáceo, sujeto por cingulo, con estigmas o llagas en manos, pies y el costado⁴⁴⁰. Comúnmente porta la cruz, calavera o crucifijo, con banderola del escudo de la orden y un mundo a los pies. Ocasionalmente aparece acompañado de una garza u oveja.

En la actual versión realizada por los indígenas veraguenses, la imagen porta ropaje azul, cubierto de flores doradas colocadas simétricamente, parece en coordinación con el fondo de este retablo. Las flores están pintadas en dorado, y sobre el nicho de la Inmaculada han sido talladas o clavadas.

El santo se identificaba con el mundo de los pobres: la Iglesia es de piedad popular. Y asume el universo de representación de ellos, el cual organiza por medio de la lógica del inconsciente y se expresa a través de símbolos.

Todo el lenguaje está preñado de simbología arquetípica. Representa los misterios de Jesús de manera muy del gusto popular y de manera plástica, siendo él quien introdujo la celebración viva de la Navidad, conocida como Belén o Nacimiento, con el asno, el buey y la paja⁴⁴¹, con las figuras de Pesebre, usualmente de policromía tallada. Su iniciador fue Riccoldo di Monte Croce en 1294, y posteriormente fueron los franciscanos quienes introdujeron esta devoción, comenzando por España. Y son los pequeños artesanos quienes lo popularizan haciéndolo asequible a las clases humildes.

San Agatón es un santo de devoción muy especial en el área del Caribe. En 1550 los franciscanos llegaron a las costas de Santa Marta y Cartagena,

439. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Francisco de Asís*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de madera tallada repolicromada, 1 m. (altura) x 36 cm. (ancho) x 30 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Inmaculada Concepción. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

440. Francisco Javier Sánchez Cantón, "San Francisco de Asís en la escultura española," *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Alicante* (2013): 21 - 36.

441. Nàdia Petrus Pons, "Riccoldo da Monte di Croce lector de Marcos de Toledo," *Medievalia*, vol. 19, n.º 2 (2016): 115-132.

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 identidad⁴⁴².

El establecimiento definitivo de Nueva Andalucía (hoy territorio venezolano) comenzó a mediados del siglo XVII, y “no fue empresa de guerra, sino obra de paz. Donde había fracasado la espada, triunfó la cruz”⁴⁴³. Los franciscanos observantes (1656) fundaron Piritú, la primera misión, a diez leguas de Barcelona. La labor fue ‘en extremo fecunda’. 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 mukurubáes 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 esporádica⁴⁴⁴.

San Agatón⁴⁴⁵ 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 comisionada⁴⁴⁶. En esta cuestión del hábito, era algo muy usual que los franciscanos en América portaran hábito azul, pero inusual en el mundo europeo, donde el hábito mayoritariamente es marrón⁴⁴⁷. 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 te-

442. Juan Camilo Monsalve, “Hacia la construcción de una cartografía franciscana: aproximación cartográfica a la traducción. El caso de los franciscanos en Colombia de Luis Carlos Mantilla,” *Mutatis Mutandis*, vol. 8, n.º 1 (2015): 239-257.

443. Marco Dorta, *Ars Hispaniae*, 23.

444. Ana Hilda Duque, “La Formación etno - histórica de Mucurubá,” *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, t.8, n.º 22 (2002): 147-170.

445. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Agatón*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de madera tallada, policromada, 1.12 m. (altura) x 27 cm. (ancho) x 35 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Inmaculada Concepción. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

446. Ana Morte Acín, “Sor Mª de Ágreda y la orden franciscana en América,” *Antíteses*, vol. 4, n.º 7 (2011): 291-316.

447. Mª del Rosario Leal del Castillo, en “Mecanismos de reproducción y prácticas devocionales de la Limpia concepción en el Altiplano Cundiboyacense, siglos XVII y XVIII” (tesis doctoral, Universidad del Externado, 2017- 2018) 413.

ñado, sino tejido con lana blanca y negra natural entremezclada que le daba un color ceniciento"⁴⁴⁸.

Retablo de la Virgen de la Candelaria

Presenta un diseño de retablo de porte enteramente entre manierista y barroco, de dos cuerpos y con doble frontón como coronación, recto y curvo, con tres calles en los dos cuerpos, contando el primer cuerpo con un remate de frontón recto roto, en el que se deja espacio para un motivo dentro de un cabecero o dintel vacío. Gutiérrez indica con seguridad que el retablo de san José tiene una inscripción con el año 1725, fecha de su construcción.

El altar de la Candelaria, que está enmarcado en un nicho de ladrillos, tiene dos columnas en espiral. En el altar de san José aparecen de nuevo los racimos de uvas; tiene una inscripción con el año 1725, fecha de su construcción. En los altares de Las Mercedes y El Carmen encontramos nuevamente los motivos de racimos de uvas. El altar de las Animas, tiene un cuadro o pintura que no debe ser el original. El altar del Corazón de Jesús está también enmarcado en un nicho de ladrillos; tiene dos bellísimas puertas circulares, bruñidas en oro. Al igual que el altar de la Candelaria, tiene dos columnas en espiral⁴⁴⁹.

Siendo 1725 la fecha del retablo de san José, también podría ser la del Sagrado Corazón de Jesús. Como se observó, los dos retablos laterales



Fig. 69. Escuela taller de Parita. Retablo de la Virgen de la Candelaria, 1725. Madera policromada, 3.54 m (alto) x 67 cm. (profundidad) x 2.14 m (ancho). Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

448. Tomás Gálvez, "El hábito franciscano," consultado el 8 de julio de 2021, <https://es.catholic.net/op/articulos/14816/cat/636/el-habito-franciscano.html#modal>

449. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 186.

de la cabecera del templo: Virgen de la Candelaria⁴⁵⁰ y el Sagrado Corazón de Jesús son de tamaño pequeño, y muy similares, ambos con trazas sevillanas de la época⁴⁵¹. El retablo sevillano presenta características propias del complejo panorama de comienzos del siglo XVII, hacia su evolución y primacía en el primer cuarto de siglo, con Juan de Oviedo y de la Bandera. La obra arquitectónica de Martínez Montañés conservó la sobriedad clásica propia del Renacimiento, de obras importadas a Sevilla, generalmente desde Italia, aunque aportando la profundidad de la escultura del Barroco⁴⁵².

El arte Barroco entró en Hispanoamérica con nuevos elementos espaciales en el juego de la escenificación, aprovechando su funcionalidad para exaltar y elaborar ideas. Fue la nueva sensibilidad, un gusto artístico en el que se impuso un nuevo lenguaje estructural y ornamental del retablo, siguiendo los postulados de Trento, "hasta romper el esquema tradicional con un renovado triunfo de la pintura. Finalmente, y ya en la transición hacia el Barroco, se impondrán los nuevos retablos diseñados por Juan de Mesa y sus seguidores, Felipe de Ribas y otros autores de carácter más local"⁴⁵³.

Con respecto a los tratados de Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y las trazas sevillanas, Navarrete Prieto (2005) apunta que las trazas de san Buenaventura, las estampas y los dibujos de los retablos tan relacionados con las láminas de Vignola, le permiten inclinarse a que en el libro *Novus Index Librorum Prohibitorum* es donde se encuentra el material de trabajo de Martínez Montañés. Y que la tratadística renacentista (Palladio, Serlio, Vignola) fue el modelo de los tracistas, como señalara el profesor José María Palomero Páramo. Y concluye: "Este conjunto de trazas, junto a las que no hemos podido identificar pero que indudablemente están en la órbita montañesina y que han de ser estudiadas por otros investigadores en el futuro, constituyen uno de los más preciados testimonios de la importancia que tuvo el dibujo arquitectónico en la Sevilla del primer tercio del XVII, y al mismo tiempo, son ejemplo vivo del proceso de trabajo del arquitecto retablista, que muestra una verdadera pasión por las láminas de Vignola, entre las que se encuentran las fuentes de las que nacieron estos rasguños"⁴⁵⁴.

450. La escultura que aparece en la foto no es la de Virgen de la Candelaria.

451. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 131.

452. Benito Navarrete Prieto, "El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés," *Archivo español de arte (AEA)*, t. 78, nº 311 (2005): 235-244.

453. Recio Mir, Halcón y Herrera García, "La versatilidad del Renacimiento," 72 – 128.

454. Navarrete Prieto, "El Vignola del Colegio," 244.

Con todo, la aparición en los dos retablos de Parita de las columnas salomónicas, además de ser elementos mucho más tardíos que los diseños de Viñola y Montañés, permite relacionar estos retablos con los diseños tardo-manieristas del flamenco Wendell Dieterlin.

Schenone propuso que esta obra de la Candelaria fue realizada por un buen escultor sevillano, "logrando plasmar una figura de gran elegancia, pero que, a juzgar por la actitud y la composición de los paños, pareciera tratarse de una santa, convertida por el agregado del Niño, en una advocación mariana"⁴⁵⁵. Ciertamente es que resulta extraño que sostenga al Niño con la mano derecha. La policromía de su ropaje ha sido repintada en exceso; la encarnadura de cabeza y manos parece buena. La escultura es antigua y de mediana calidad; seguramente lució un amplio manto o velo, como se le representa en el tema en la pintura. La escultura de la Virgen de la Candelaria es atribuible a la escuela sevillana⁴⁵⁶. Herrera García en sus reflexiones acerca de la escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII, menciona las obras escultóricas documentadas de Manuel García de Santiago, refiriéndose a las efigies gemelas de san Rafael y san Gabriel, "se presentan en actitud andariega y anticipan el dinamismo y desenvoltura que será nota característica de muchas obras, con pliegues un tanto rígidos, estofados ricos con variedad cromática obtenida a punta de pincel, rostros delicados y suaves provistos de ojos almendrados muy distanciados, pequeña boca con mentón superior prominente, cabellos agitados hacia atrás distribuidos en finos mechones, etc."⁴⁵⁷. Esto es arte sevillano: inspiración más allá de la técnica.

Retablo de san José y el Niño

El retablo datado 1725 es de un solo cuerpo con ático y hornacina trilobulada que alberga la imagen titular, presenta cuatro columnas salomónicas, ornamentadas opulentamente con uvas y granadas; las decoraciones a base de roleos y motivos vegetales ejecutados en talla y pintura; un pequeño templete, flanqueado por elementos planos entrecortados y pináculos, remata el conjunto.

455. Schenone, *Museo de Arte*, 4.

456. Escuela sevillana (atribuido). Virgen de la Candelaria, siglo XVIII. Madera policromada y tallada, 94 cm. (alto) x 32 cm. (profundidad) x 24 cm. (ancho). Retablo de la Virgen de la Candelaria. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Herrera, Parita.

457. Francisco Javier Herrera García, "Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones," *Archivo Hispalense*, t. 98, (2014): 269- 293.



Fig. 70. Escuela taller de Parita. *Retablo de san José y el Niño*, 1725. Madera policromada, : 3.75 m (alto) x 58 m. (profundidad) x 2.32 m. (anchura). Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

Escuela hispalense. *San José y el Niño*, siglo XVIII Madera tallada, policromada: 90 cms. (alto) x 30 cms. (ancho). *El Niño* es también anónimo, realizado en madera policromada, 50 cm. (alto) x 26 cm. (ancho). Retablo de san José y el Niño. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

Las esculturas de san José y el Niño son atribuibles a la escuela hispalense. La imagen de san José es representada como una figura discreta que repite las fórmulas de una tipología muy difundida por los talleres sevillanos, según la cual el santo guía al Niño de la mano.

El culto a san José fue especialmente favorecido por el Concilio de Trento, extendiéndose su devoción, sobre todo en España, y protagonizando numerosas pinturas y esculturas. Tradicionalmente viste traje de artesano, prendas que en el Barroco comenzaron a pintarse de ocre y morado. Sus atributos son un báculo o una vara florecida en lirios, y sus herramientas de carpintero. Generalmente lleva al Niño Jesús en brazos o tomado de la mano.

Retablo N.^a S.^a de la Merced

El retablo lleva en sus columnas salomónicas una ornamentación de mayor volumen: las uvas, pámpanos y hojas se hacen más amplias y desprendidas del fuste del torso de estas columnas. Posee una hornacina trilobulada con la imagen titular de la Virgen de la Merced. Pero en su cuerpo bajo, conservado, parece herma-

no del de san José y por tanto se cree fue construido *circa* 1725.

¿Cómo pudo arribar este tipo de retablos a tierra pariteña? Vallín Magaña es de los que señala que durante el siglo XVIII en la Nueva Granada, de acuerdo con Enrique Marco Dorta, “los talleres sevillanos tuvieron una buena clientela (y) existen testimonios notariales donde se manifiestan sus envíos y algunas obras aún se conservan”⁴⁵⁸. Recuerdan que importantes artistas como Angelino Medoro o Ignacio García de Ascucha casi nunca se quedaron en estos territorios. También menciona Vallín Magaña cómo los retablos alejados de las grandes urbes permanecen y que Quito se torna en el centro que aplica la moda retablística, refiriéndose seguramente al soporte columnario, en el siglo XVIII.

Es en esos sitios donde podemos apreciar los retablos más antiguos de esta región, todos ellos estaban comple-



Fig. 71. Escuela taller de Parita. Retablo N.º S.º de la Merced *circa* 1725. Madera policromada, y tallada: 3.81 (altura) x 2.60 cm. (ancho) x 60 cm. (profundidad). Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG. Taller Olot (atribuido). *Virgen de la Merced con el Niño*, siglo XX. Yeso y policromada, s.d. Retablo N.º S.º de la Merced. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera

458. Rodolfo Vallín Magaña, “Los retablos de la Nueva Granada,” en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano, Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001): 641 y ss.

mentados con decoraciones murales en el resto de los paramentos. Casi todos estos retablos corresponden entre 1620-1650 posteriormente fueron borrados o cubiertos por retablos de madera tallada dorada y en algunas ocasiones policromados, en ellos se observa generalmente una talla más sencilla, los órdenes no se respetan y por casi cien años se mantiene los mismos estilos, sobre todo en las regiones alejadas de los grandes centros, a finales del siglo XVII y durante todo el XVIII el eje de influencias cambia y es Quito el que impone la moda, exporta las obras o los maestros llegan a viajar dejando una clara influencia en los retablos de ciudades como Popayán y Buga⁴⁵⁹.

Las partes resquebrajadas en imagen de la Virgen de la Merced con el Niño demuestran que es de yeso y policromada. Es usual se le represente casi siempre en pintura: es obvio que en escultura resulta más difícil y oneroso el colocar tantas figuras de los frailes bajo su manto protector.

Otros elementos del exorno del templo quiteño: la Coronación de María Santísima (pintura), el Santo Sepulcro y el púlpito

La Coronación de María Santísima exhibe un magnífico marco que con sus cuentas alude al misterio del Rosario⁴⁶⁰, es una obra de calidad mediana y que sigue la línea iconográfica instituida por la Iglesia. La Coronación de María Santísima sustenta que María es la Reina del Cielo. Pío XII estableció la Fiesta de la Realeza de la Virgen María en 1954, instituyendo la fiesta litúrgica al coronar a la Virgen en Santa María la Mayor, de Roma. Y promulgó el Magisterio acerca de la dignidad y realeza de María, en la Encíclica *Ad coeli Regnam*⁴⁶¹.

En todo caso deriva de una obra similar como la que muestra el tríptico quiteño de La Virgen con san Joaquín y santa Ana en el Museo Fray Pedro Gocial de Quito, Ecuador⁴⁶².

El Santo Sepulcro ha sido modificado varias veces en los intentos de conservación improvisada por los lugareños⁴⁶³, incluyendo la incorporación de luces internas (LED), para que se vea al Cristo yacente cuando desfila

459. Vallín Magaña, "Los retablos de," 642 y ss.

460. Fermín Labarga-García, "Historia del culto y devoción en torno al Santo Rosario," *Scripta theologica*, vol. 35, n.º 1 (enero-abril 2003): 153 - 176.

461. Mª Cruz García Torralbo, "Arte, Fe y Tradición," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 202 (2010): 221 y ss.

462. José María Vargas, *Arte Quiteño Colonial*. (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (1944), 80.

463. Escuela taller de Parita. *Santo Sepulcro*, ca. siglo XVIII. Madera tallada y policromada, s.d. Estilo: quiteño. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera.

en Semana Santa. La procesión —nuevo ejemplo de pervivencia virreinal—, se celebra alrededor de la iglesia, utilizando el palio y con la participación del sacerdote. La Pasión de la Semana Santa se vive con más fervor en los pueblos del interior del país. Se tiende a la teatralización y se sigue la tradición de la procesión como en la época virreinal. En otra esfera, Espinosa recupera la documentación que describe cómo eran las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Panamá, en la transición de la procesión barroca 1634,

En aquel momento, se celebraban cuatro procesiones durante la Semana Santa: el Martes Santo en la noche salían los mulatos, hijos de españoles, con la insignia de san Juan Evangelista, el Miércoles Santo por la noche una procesión de nazarenos, el Jueves Santo “la de la Veracruz

de Sangre”, y el Viernes Santo el Santo Entierro de Cristo con la imagen de la Soledad de la Virgen. El escrito donde se detallan estas procesiones hace referencia a la petición del gobernador Sebastián Hurtado de Corcuera para unificar los cuatro cortejos procesionales en los dos que se celebraban Jueves y Viernes Santo, insistiendo en que fuesen de día “... como se acostumbra en la Corte de Vuestra Majestad y en todas las demás partes de sus dominios”, para evitar los inconvenientes que se producían.

Esta carta es un testimonio muy relevante que evidencia la pervivencia de las procesiones de disciplina bien entrado el siglo XVII y la transición que se está produciendo hacia la procesión estamental o barroca, ejemplificada en la escenificación del Santo Entierro de Cristo donde todas las clases sociales se dan cita en jerarquía y orden social. Como se puede comprobar, en Panamá coexisten en ese momento ambos tipos de procesiones, y su gober-



Fig. 72. Escuela taller de pintura pariteña. *La Coronación de María Santísima*, siglo XIX. Óleo sobre madera, 55 cm. (ancho) x 85 cm. (alto). Influencia quiteña. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Parita, Herrera. Foto: CBG.

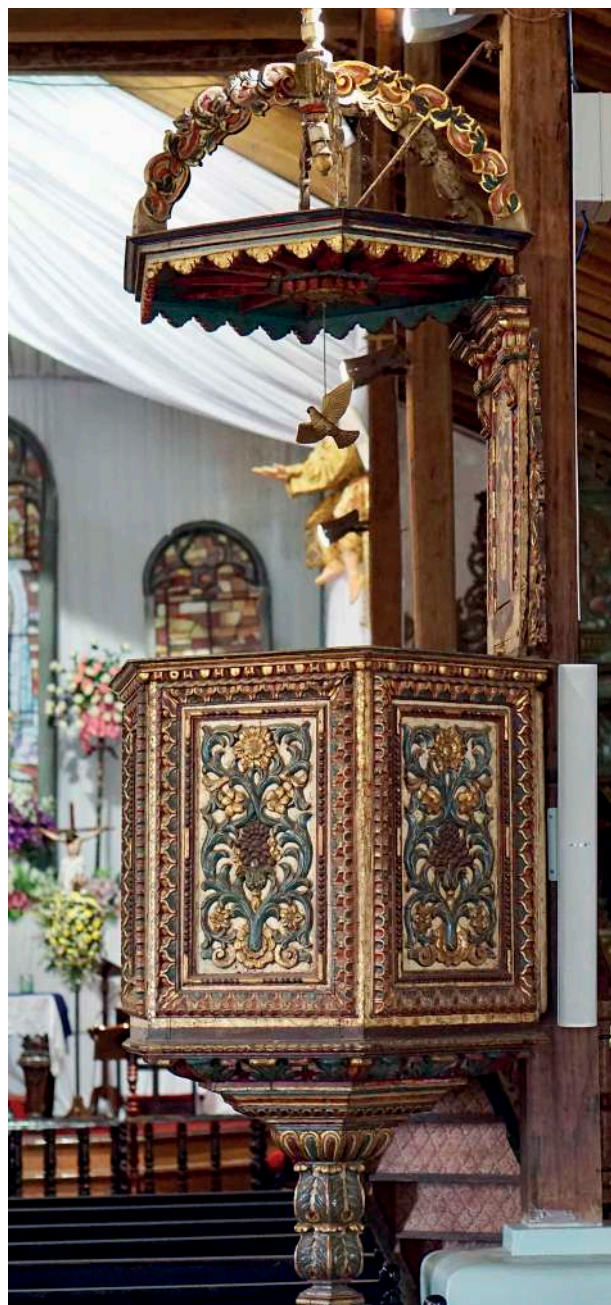


Fig. 73. Artistas indígenas. Escuela taller de Parita. *Púlpito*, ca. siglo XVIII. Madera tallada y policromada, hexagonal. Los paneles son adosados, la tribuna mide: 3.84 m. (alto) x 1.19 cm. (diámetro). Estilo: barroco indigenizado. Iglesia Santo Domingo de Guzmán. Foto: CBG.

nador propone su mantenimiento unificando con otras que se celebraban los días previos por las causas ya citadas y porque a su juicio era "... muy gran embarazo en República tan pequeña como esta ocupar la mayor parte de la semana en procesiones"⁴⁶⁴.

El púlpito pariteño es estilo Barroco indigenizado. Existen muy pocos púlpitos virreinales en la región de Azuero y éstos se encuentran en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Parita (Herrera), la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas), la Basílica Menor de Santiago Apóstol de Natá de los Caballeros (Coclé), y el de la Catedral de San Juan Bautista de Penonomé (Coclé).

En España, como es sabido, hay excelentes ejemplares de púlpitos, desde el siglo XV hasta el XIX. Como ejemplo del uso de atlantes y cariátides en el arranque de un púlpito y en su balaustrada, cabe citar el atribuido a Alonso de Covarrubias en la iglesia parroquial de Pinto (Madrid), donde se aprecian claros estilemas

464. Mariano Cecilia Espinosa y Gemma Ruiz Ángel, "El mestizaje de las artes en la Semana Santa hispanoamericana y española," en *Torna Viaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles García (ed. lit.), Pablo Francisco Amador Marrero (ed. lit.), Martha Fernández (ed. lit.) (Sevilla, Enredars : Andavira), 547- 565.

manieristas (c. 1540), o el púlpito labrado por Martín de Vandoma en el lado del Evangelio de la catedral de Sigüenza (1572-1573), hoy, muy restaurado. El púlpito, con magnífico tornavoz, de la iglesia de Santo Domingo de Silos en Pinto (Madrid), realizado en la primera mitad del siglo XVI⁴⁶⁵.

El púlpito es un elemento muy abundante en todo el mundo católico, por su función doctrinera fundamental, empezando por las famosas tribunas del *duecento* italiano, debidas a los Pisano, hasta llegar a la magnificencia de los grandes púlpitos labrados de Flandes o Baviera. La serie manierista-barroca de púlpitos del Cuzco podría establecerse a partir de los ejemplos de Santa Teresa, la Compañía, santo Domingo, san Pedro, hasta culminar en el colmo del barroquismo en la iglesia de San Blas (1696), obra atribuida a Tliyrú Túpac. Es admirable el elegante púlpito gótico realizado por Martín de Vandoma, Catedral de Sigüenza, ca. 1554⁴⁶⁶.

El púlpito de San Francisco, realizado en madera policromada y dorada, y atribuido a la Escuela de Popayan, Nueva Granada, realizado por Usina, en 1755, incorpora la estética indígena en su totalidad, especialmente en la canéfora. El mayor impacto que causa este templo, además de su portada, es el púlpito, catalogado: “como el mejor en su género de los que existen en Colombia, al encontrarse ricamente tallado en madera, decorado con estatuillas de santos franciscanos, figuras antropomorfas y una canéfora india coronada con frutas pues estas tienen una motivación religiosa y representan la contribución de América al mundo sensual del Barroco”⁴⁶⁷.

Los artistas indígenas y los púlpitos panameños

Estos fueron creados en un periodo similar, el de la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) entre 1773 y 1775; el de la iglesia San Juan Bautista de Penonomé, siglo XVIII; al igual que el de Parita. El estilismo indigenizado de los púlpitos de Santo Domingo de Guzmán (Herrera), el de la Catedral San Bautista de Penonomé (Coclé) y el de la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) muestran mucho colorido, primando en el caso de los dos primeros púlpitos, los follajes y las flores. El de Natá, por otro lado, es una referencia

465. Mario Coronas, “El púlpito plateresco,” *La Voz de Pinto*, Madrid, 29 octubre de 2014, consultado el 20 de noviembre de 2021, <https://www.lavozdepinto.com/7-maravillas-pinto/el-pulpito-plateresco/>

466. Juan José Asenjo Pelegrina, “El púlpito plateresco de Martín de Vandoma restaurado por el escultor Trapero,” *Revista Ábside*, n.º 19 (abril de 1993): 15 – 19.

467. Sebastián López, *Estudios sobre*, 68.

de la excelencia del arte culto representando la tipología y técnicas del estilo barroco español, y también pertenece al siglo XVIII.

Iglesia Parroquial de Santa Librada de Las Tablas, Los Santos

BREVE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA LIBRADA EN LAS TABLAS

Las Tablas fue fundada el 20 de julio de 1686, y su iglesia concluida el 9 de marzo de 1789. Un fuerte temblor, en 1802, afectó a la estructura, y su labor de reconstrucción bajo la dirección del capitán don Joseph Ignacio González de Espino, mayordomo de la Junta de Fábrica, y del colector, el presbítero Fray León Fajardo, demandó por décadas un sostenimiento por sus habitantes. Los cambios se continuaron realizando en 1874, 1879, y 1882. En 1888, el obispo José Alejandro le pide al presbítero Trientes que obtenga todos los recursos necesarios para, “repellarla nuevamente por fuera pues la mano de mezcla dada hábilmente, no hay duda de que contribuye a proteger los edificios, sobre todo en la parte exterior, de las inclemencias del tiempo”⁴⁶⁸. Las órdenes del obispo José Alejandro, dictadas y transcriptas tal cual hacen posible que: “...consiga muy pronto una cruz parroquial y venda la que hoy existe, que por tener doble crucero no puede llenar el objetivo que se ha destinado. Así mismo lo autorizamos para que venda en beneficio de la iglesia y para la consecución de objetos precisos, varias piezas de oro y plata, que están inservibles y entre ellas la cruz del guion”⁴⁶⁹.

En 1905, se continuó realizando múltiples trabajos. El cura Luis Laborde le comunica a la secretaría del Obispado que:

... con motivo de que la caña del techo de la iglesia de esta parroquia está completamente podrida, me he visto obligado a refaccionar el techo con caña nueva y cambiar muchas alfardas y piezas completamente deterioradas”. Por lo cual el Ilmo. Señor obispo dio su autorización para que “envíe a esa Secretaría algunas piezas de plata que hay en esta iglesia parroquial, para que usted me las venda, y remita el dinero, que me servirá para ayudar a pagar los gastos de los trabajos que estoy haciendo en la iglesia. Copiador de oficio de la Parroquia de Santa Librada, Las Tablas, N. 274⁴⁷⁰.

468. Armando Muñoz Pinzón, *Un estudio de Historia Social Panameña (Las sublevaciones campesinas de Azuero en 1856)*. (Panamá, Editorial Universitaria, 1980), 164.

469. Muñoz Pinzón, *Un estudio de*, 164.

470. Muñoz Pinzón, *Un estudio de*, 164.

Según el historiador Claudio Vásquez (1905–1983), “no existen, si es que los hubo, libros anteriores a 1730,” en la iglesia de Santa Librada; y basándose en los tomos antiguos (Libro 1, ‘Entierro’: entre febrero de 1730 a julio de 1757) muy corroídos, por cierto, le permitieron indicar, “Por lo tanto, creo que en julio de 1679 se inauguró el altar mayor de nuestra iglesia bajo su correspondiente techo como la primera etapa para la terminación de la obra tras labores posteriores”⁴⁷¹.

Estudiando el libro 1º de ENTIERROS (por ser el más viejo) he observado que desde la primera Partida de entierro en febrero de 1730, ya existía la iglesia grande, la española, de cal y canto, cinco naves, dos torres, paredes gruesas, etc, etc. El piso era de tierra y los muertos se enterraban allí dentro de la iglesia, salvo los indios y los esclavos negros que eran sepultados en el “simenterio” al costado Sur de la iglesia. En la primera Partida dice: En el pueblo de Las Tablas en veinte i un días del mes de febrero del año de milsetesientos i treinta años Yo el Lzdo. Juan de Leon J. Cura Theniente he dicho Pueblo di eclesiástica sepultura a María Sedeño mujer de Victor Sedeño parda vesina de dicho Pueblo ab-intestaro se enterro en Primera Nabe Cruz Alta Campanas y por lo que conste lo firmo, fho. ut.supra Juan de Leon J.⁴⁷².

Según información obtenida de un artículo publicado por el padre don José Antonio Ágreda, en 1925, Vásquez concluye que la iglesia fue terminada en 1725, “lo que quiere decir que a solo 46 años de haberse inaugurado el Alta Mayor con el ascenso de Santa Liberata a su trono de julio de 1679, se dio fin a los trabajos totales y generales del Templo”⁴⁷³. Ahora, los estudios de Velarde (1992) y Castillero Reyes (1961) indican que la iglesia de Las Tablas se terminó de construir el 9 de marzo de 1789. El pueblo de Las Tablas fue fundado entre 1725 - 1731 durante el obispado de don Agustín Rodríguez Delgado y su ermita elevada a viceparroquia.

La ermita o iglesia de Santa Librada de Las Tablas tenía cinco naves, como la vieja iglesia de Natá, “hecho comprobado a través de la cuarta nave donde fue sepultada doña Nicolasa López, el 26 de mayo de 1757. En la quinta nave se enterraba a los párvulos, niños o ángeles. Era la Nave de los ángeles”⁴⁷⁴. Por tanto, para 1730, cuando se abren los Libros eclesiásticos, la iglesia había sido construida.

Para Vásquez este documento, Libro Cuarto de Entierros de la Iglesia Santa Librada (abril de 1797 hasta enero de 1815), “es el documento más im-

471. Claudio Vásquez V., *Iglesia de Santa Librada, Las Tablas (Historia, 1679–1975)*. Panamá, Litho -Impresora Panamá, julio 1975), 79.

472. Vásquez V., *Iglesia de Santa Librada*, 20.

473. Vásquez V., *Iglesia de Santa Librada*, 20.

474. Vásquez V., *Iglesia de Santa Librada*, 27.

portante que registra la historia de nuestra santa iglesia. En él se declara que en el año de 1797 fue erigida o fundada la Parroquia de Santa Liberata de Las Tablas y su separación de la (iglesia San Atanasio de la) Villa de Los Santos⁴⁷⁵, y deja constancia escrita y muy clara de la fecha de la fundación de la Parroquia de Santa Liberta.

Los trabajos que, posteriormente, se le han realizado a la iglesia han sido hechos sin tomar en consideración los valores arquitectónicos e históricos: van desde un nuevo techo hasta la eliminación de las pilas de agua bendita, la eliminación de los retablos laterales de madera, que databan, uno del siglo XVIII, otros del siglo XIX y la mayor parte de las primeras décadas del presente siglo, fueron reemplazados por simples soportes de mármol empotrados en los muros y sobre los cuales se colocaron las imágenes religiosas; y nuevos bancos y reclinatorios que sustituyeron a los que existían. La alerta más grave ocurre con las innecesarias modificaciones que se realizan en el retablo mayor, las gradillas del banco central, el tabernáculo y el remate, agregando la reciente sustitución de las puertas situadas en el nivel inferior del retablo⁴⁷⁶.

Los artistas indígenas y la Escuela taller de Las Tablas

Las iglesias panameñas comenzaron con humildes caseríos y a través del tiempo crecían los templos, e igual aumentaron las manifestaciones artísticas. Es sabido que el arte misionero fue un arte totalmente anónimo, tantos los maestros como los artesanos y carpinteros confeccionaron sus obras sin firmas y fechas. Igualmente, los documentos que existen son escasos. Por tanto, se podría ir descubriendo científicamente los estilos, patrones, rasgos diferenciadores, detalles que revelarán de una u otra forma, el estilo indigenizado.

La idea evangelizadora jesuita por la intrínseca importancia del retablo o de la imagen pintada o tallada, "o 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 fin 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 y didáctico de la obra"⁴⁷⁷.

475. Vásquez V., *Iglesia de Santa Librada*, 27.

476. Vásquez V., *Iglesia de Santa Librada*, 27.

477. Josefina Plá, *El barroco hispano- guaraní*. (Asunción: Editorial del Centenario, 1975), 274.

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.

Se analiza el arte tableño con la construcción del único retablo conservado del templo que presentan elementos virreinales y del Barroco indigenizado. Se complementa con dos puntos basados en importantes escritos. El primero, es la visita de fray Francisco de los Ríos y Armengol a la ermita de Las Tablas, entre 1774 y 1776, lo cual es indicativo de la existencia del mismo retablo, y de 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.'

Pero el argumento que con mayor fuerza sostiene la hipótesis de la variedad y cantidad de imágenes religiosas y pinturas que había en Panamá en el período virreinal son los libros de fábrica.

Entre estos cabe destacar aquellos que reproduce el informe de la Visita Pastoral que hace el doctor Fray Francisco de los Ríos y Armengol a su diócesis entre 1774 y 1776. Muchos son los pueblos, iglesias y ermitas visitados: Nuestra Señora de los Remedios, San Félix; San Lorenzo del Guaymí, 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 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, en total, 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 XVIII⁴⁷⁸.



Fig. 74. Artistas indígenas. *San Jerónimo y su León*, MARC 0202, siglo XVII. Relieve tallado y policromado en madera de cedro, 16 cm X 11 cm. Estilo: barroco indigenizado. Escuela taller de Las Tablas. Procede del retablo mayor de la iglesia de Santa Librada de Las Tablas, Los Santos. Museo de Arte Religioso Colonial, ciudad de Panamá.

478. Ramos Baquero, *Nueva Historia General*, vol. 2, t.3, 1.274-1.275.

El segundo y también significativo punto para el estudio es la confirmación que esos documentos son ‘argumento por demás aplastante de la significativa presencia de un arte religioso diverso y fecundo en el pasado virreinal panameño.’

Estos documentos, que contienen referencias a cientos de imágenes que poblaron estos lugares de oración, son argumento por demás aplastante de la significativa presencia de un arte religioso diverso y fecundo en el pasado virreinal panameño.

También la iniciativa privada proveyó de imágenes de culto y pinturas a los altares y moradas en el Panamá Hispánico. La instancia privada en el encargo, sobre todo, de imágenes y retablos, aparece muy temprano en la documentación colonial relativa a Panamá en el archivo de Indias. La presencia de la imagen como objeto cotidiano la llevó a formar parte del mobiliario de particulares, llegando incluso a excesos que obligaron en 1678 al obispo de Panamá, Antonio de León, a solicitar del rey la prohibición de oratorios particulares.

La preocupación del obispo demuestra lo común de los altares portátiles y los ejemplos que ofrece demuestran lo común de las imágenes desde los hogares más humildes hasta los más acomodados. El Panamá virreinal fue sin lugar a duda un mundo poblado de imágenes religiosas y si bien la mayoría de estas obras artísticas se han perdido para siempre, nos quedan los testigos documentales de su presencia, irrefutable prueba de lo desacertado de pensar que este país fue un desierto artístico durante la época hispana⁴⁷⁹.

Descubro en el Museo de Arte Religioso Colonial, de época tan temprana como el siglo XVII, la pieza de san Jerónimo y su León, MARC 0202. Los valores estéticos y expresivos de esta pieza del museo capitalino, pero procedente de la iglesia de Santa Librada es examinada seguidamente. El artista anónimo 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, se tuvo la intención de colgar la pieza en algún lugar visible en la iglesia.

El artista indígena seguramente utilizó un grabado de Cort que le fue proporcionado. Tal influencia de los grabadores flamencos, como Cort, Wierix o

479. Ramos Baquero, *Nueva Historia General*, vol. 2, t.3, 1.274-1.275.

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.

La pieza tableña del siglo XVII fue donada al Museo de Arte Religioso Colonial, en marzo de 1975, por Manuel María Alba Carranza (1891- 1979), miembro de número de la Academia Panameña de la Historia. Siendo los datos de Carranza correctos, afirmarían que, en el área de Azuero, efectivamente existió una escuela taller de artesanos y carpinteros indígenas y en este específico caso, ligado a la iglesia de Santa Librada en Las Tablas, desde el siglo XVII. En el documento que anexa Carranza en la parte posterior, se revela: “fue realizada en el siglo XVII, encontrada dentro del

Altar Mayor de la iglesia de Las Tablas, cuando éste fue parcialmente pasto del fuego el 26 de febrero de 19.... Y da fe de lo anterior: “Corresponde efectivamente a la época indicada lo cual se ha podido constatar comparando esta escultura con otras correspondiente al final (?) de la época”.

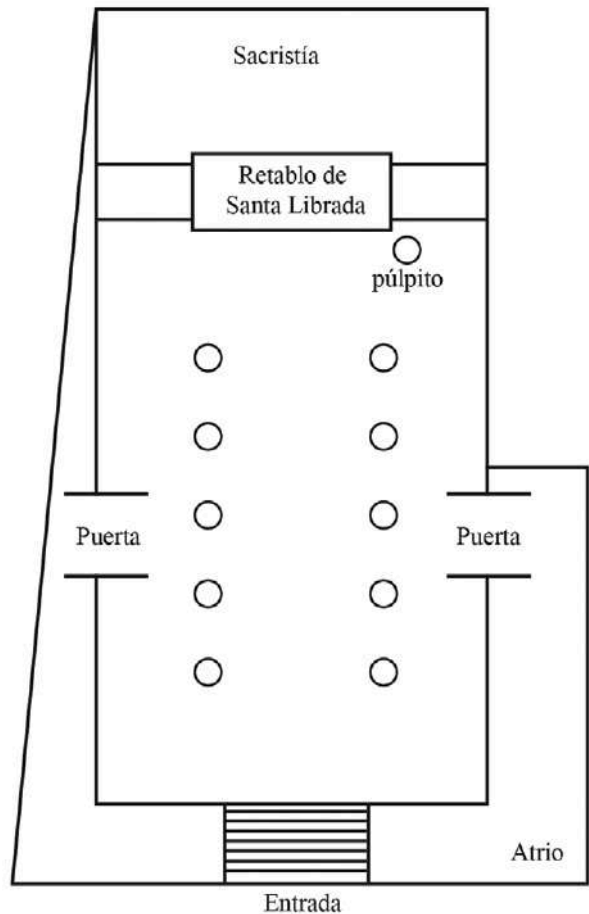


Fig. 75. Croquis de la iglesia de Santa Librada. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

El plano arquitectónico de la iglesia Santa Librada de Las Tablas, Los Santos

El edificio reconstruido reprodujo el esquema tradicional de las iglesias vi-reinales del istmo. Una caja grande, rectangular, pisos y muros de ladrillos, techo de madera, cañazas y tejas (a dos aguas y soportado por pilares de

madera), y una torre de planta cuadrada adosada a la derecha de la fachada. Tres vanos con arcos de medio punto, uno frontal y dos laterales, permiten el acceso a la iglesia, y dos pequeños adintelados y abiertos en los extremos de los muros laterales, a la sacristía, que se comunica con el presbiterio a través dos pequeños vanos cuyas puertas de madera tallada se integraban en el gran conjunto escultórico del retablo mayor. La iglesia (52 metros de largo por 15 metros de ancho) está construida sobre un altozano o atrio, y posee una sencilla fachada compuesta por un cuerpo inferior rematado por un gran frontón. En el cuerpo inferior, se abre el acceso central, con arco de medio punto y correspondiente clave, y sobre éste discurre una moldura ligeramente trilobulada.

A ambos lados del retablo, en su cuerpo inferior, dos pilastras segmentadas por molduras. En el frontón, rematado por una cruz, se abren un vano rectangular que brinda iluminación al coro y una pequeña hornacina con arco de medio punto, que abriga la imagen de santa Librada. La torre, de tres cuerpos y chapitel piramidal, se yergue a la derecha de la fachada. Sus dos primeros cuerpos llevan huecos rectangulares y el tercer vano, arcos de medio punto. Como era usual en las iglesias virreinales istmeñas, para decorar el chapitel y otras secciones de la torre se utilizaron conchas de madreperla⁴⁸⁰.

Durante la consulta al Profesor Velarde⁴⁸¹, realizada en su residencia en Las Tablas el historiador aclaró que las columnas originales del retablo eran de color amarillo, previo a la remodelación de 1940. Y al mostrarle las referencias del MARC 0151⁴⁸² indicó que ciertamente éstas son las columnas salomónicas originales del retablo de santa Librada.

Retablo mayor de santa Librada consta de tres cuerpos y tres calles, es de estilo es quiteño, y atribuible al taller de Las Tablas, círculo de la escuela de San Francisco de la Montaña (Veraguas). En el cuerpo superior la calle central, que guarda la imagen de santa Librada, está flanqueada por dos esbeltos soportes de sirenas. En el tercer cuerpo, se ubican: (izq.) santa Bárbara, (centro) santa Librada, (der.) santa Rosa de Lima, estilo barroco español popular, siglo XVIII.

480. Oscar Velarde B., *La iglesia de Santa Librada de Las Tablas*. (Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1987), 5- 10.

481. Oscar Velarde "Las columnas originales del retablo mayor de santa Librada en la iglesia de Santa Librada; Las Tablas eran de color amarillo, previo a la remodelación de 1940." Consulta realizada el 24 de octubre de 2018. Las Tablas, Los Santos.

482. Escuela taller de Las Tablas, *Columnas salomónicas, MARC 0151*, ca. siglo XVIII. El capitel muestra una policromía en colores amarillo, azul y bermellón, 20 x 150 cms. El deterioro de la columna permite apreciar parcialmente su ensamblaje por partes. Estilo: barroco indigenizado. Iglesia Santa Librada. Las Tablas, Los Santos.

En el segundo cuerpo: (izq.) san Juan de Dios, (centro) sagrario - expositorio, (der.) san Antonio de Padua, estilo barroco español popular, siglo XVIII y en el primer cuerpo la mesa del retablo.

Retablo mayor de Santa Librada

Dos grandes roleos vegetales se elevan casi verticalmente a partir de los dos soportes citados, y dan apoyo a una especie de dosel que abriga a esta calle u hornacina central. En cada una de sus paredes laterales, se encuentran dos cáneforos de dimensiones más reducidas, sobre las cuales descansa un entablamento amplio ornamentado con motivos vegetales y geométricos.

De nuevo en los retablos del interior del país, como los ya vistos en los retablos colaterales de la Virgen del Carmen de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, en Parita, y los de San Atanasio de Los Santos —y es también observado en la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas)— se manifiesta la búsqueda, por parte del maestro ensamblador-diseñador del retablo, de un espacio protector de mayor o menor profundidad, en especial en torno a la figura principal del titular, y que protege y al tiempo resalta —por medio de una cierta ocultación o reserva— la importancia de las imágenes de mayor veneración.

Sebastián López (2006) describe la ausencia del sentimiento de espacio entre los pueblos indígenas: “Al producirse el choque de dos culturas, los españoles impusieron el sentimiento del espacio propio de una cultura muy evolucionada a causa de los numerosos contactos culturales. Los indios americanos, aun los más avanzados, carecían de un sentimiento



Fig. 76. Escuela taller de Las Tablas. *Retablo mayor de Santa Librada*, siglo XVIII. Decoración con motivos ancestrales ngöbe — bugle. Las Tablas, Los Santos.

del espacio"⁴⁸³. Y cita a Buschiazzo: "Verdad es que eran habilísimos en el arte de tallar la piedra, de usar los colores, de trabajar minuciosamente la orfebrería o el jade, de hacer maravillosos mosaicos con plumas de pájaros o piedras duras, pero totalmente ignorantes del espacio interior. Pueblos extravertidos, incapaces de concebir los ámbitos cerrados a que estaban acostumbrados los europeos. Pueblos a los cuales el penetrar bajo una bóveda debía de producir una sensación de claustrofobia, de terror cueviforme"⁴⁸⁴.

El resultado procurado por medio de grandes tabernáculos en forma de doseles, que en España son especialmente característicos del Barroco compostelano y del resto de Galicia⁴⁸⁵, contribuye a aumentar la sensación de riqueza —si no de materiales ni de calidad artística, sí con un esplendor de tipo plástico y estético— en estos conjuntos retablisticos de un mundo panameño singularmente rural.

Santa Librada y los símbolos ancestrales *ngöbe -bugle* en el retablo mayor

Los tableños mencionan cuatro imágenes veneradas de santa Librada: 'La Pequeñita' que se ubica dentro de la pared frontal derecha de la iglesia; 'La Chola', imagen que se presume del siglo XVIII y que sale a procesionar; 'La Moñona', de estilo barroco que se ubica en el ático; y 'La Peregrina', tallada en madera, y que según los lugareños es la primera imagen que trajeron los españoles. He observado que en la parte de atrás de la escultura de la 'La Monoña' se encuentra como decorativismo, el diseño en forma de rombos o triángulos, el símbolo ancestral de los ngöbe-buglé⁴⁸⁶. Se hallan en el *frontis* de este retablo y también en el retablo de la Virgen del Rosario en San Francisco de Asís (Veraguas).

A los lados de esta calle central se sitúan, flanqueadas por un par de soportes adosados y decoradas con flores y listones de motivos circulares, sendas hornacinas: la izquierda aloja la imagen de santa Rosa de Lima, la primera santa americana (ataviada con hábito dominico, un rosario prende del

483. Sebastián López, *Estudios sobre el arte*, 62-63.

484. Mario Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. (Buenos Aires. Ed. Emecé, 1961), 27.

485. Miguel Taín Guzmán, "El baldaquino de Oseira: artífices, pautas y directrices," *Goya: Revista de arte*, n.º 283-284 (2001): 223-239.

486. Escuela taller de Las Tablas. La Moñona, siglo XVIII. Imagen de vestir, 2.33 pies (alto) x 2.5 pies (ancho). Retablo mayor de santa Librada. Iglesia de Santa Librada Las Tablas.

cuello y posee usualmente una corona de rosas).

"Entre las hagiografías americanas cabe destacar la correspondiente al nuevo santoral, como santa Rosa de Lima, de la que se apropió pronto el conjunto de la iglesia católica, o los menos divulgados de santo Toribio de Mogrovejo, san Juan Macías o san Pedro Claver, por mencionar algunos"⁴⁸⁷.

A la derecha, santa Bárbara⁴⁸⁸, la mártir y joven princesa ricamente ataviada, la que custodia cañones y armas de artillería. La interpretación simbólica de santa Bárbara y santa Rosa de Lima revela: "Estas dos santas simbolizan dos tipos de santidad o heroicidad religiosas: santa Bárbara, el martirio y santa Rosa de Lima, la penitencia —sacrificio de la vida en aras de la fe—, que es uno de los caminos para llegar a Cristo. La penitencia —que es el desprecio del mundo y de sí mismo en aras también de la fe—, es otra vía de acceso a Cristo"⁴⁸⁹.

Las estructuras con molduras horizontales sobrepuestas a diversos niveles, se aprecian en la base y sobre cada una de estas hornacinas que, situadas al fondo de las calles laterales, están precedidas por soportes exentos, decorados con listones de motivos circulares y elementos foliáceos de ondulante trazo. Sobre estos soportes descansan dos grandes roleos vegetales, uno en cada calle lateral.

Las dos esculturas de santa Rosa de Lima y de santa Bárbara fueron intervenidas por German Pérez hace quince años. El restaurador describe estas piezas como "virreinales y de estilismo criollo - español" y propone por tanto



Fig. 77. Escuela taller de Las Tablas. *San Antonio de Padua*, ca. siglo XVIII. Tallada en madera policromada, s.d. Estilo: barroco español popular. Retablo mayor de santa Librada. Iglesia de Santa Librada Las Tablas.

487. Fernando Quiles García, "Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana," *Semata*, n.º 24 (2012): 89-109.

488. Escuela taller de Las Tablas. *Santa Bárbara*, ca. siglo XVIII. Tallada en madera policromada, s.d. Estilo: barroco español popular. Retablo mayor de santa Librada. Iglesia de Santa Librada Las Tablas.

489. Oscar Velarde B., "Panorama histórico de la arquitectura en Las Tablas," *Revista Cultural Lotería*, n.º 406 (marzo - abril, 1996): 40 - 50.

que fueron realizadas en esta región. Las esculturas son anónimas, talladas en madera policromada, ca. siglo XVIII. Pérez indicó que sabe de sus posibles orígenes por la tradición oral, no hay documentos que daten esta información⁴⁹⁰.

Santa Rosa de Lima, santa Bárbara, san Juan de Dios y san Antonio de Padua son esculturas virreinales en las que aparecen la repetición de los detalles en los rostros y sus ropajes; respetando los símbolos parlantes.

Se propone que hubo un solo maestro escultor produciendo este estilismo en las piezas del retablo mayor de santa Librada, exceptuando a La Moñona, que es de tipo candelero. Germán Pérez sugiere que esta última escultura fue traída de España, y que fue ensamblada en Las Tablas.

Estas hornacinas —la izquierda aloja la imagen de san Juan de Dios⁴⁹¹ y la derecha a san Antonio de Padua—, llevan en su parte inferior una decoración similar a las del cuerpo superior y están flanqueadas, cada una de ellas, por dos canéforas: las situadas hacia el interior del retablo, concebidas como un rostro femenino que emerge de un haz de juncos, constituyen los soportes posteriores del baldaquino de la calle central, en tanto que las ubicadas hacia los lados exteriores del retablo son los soportes posteriores de una viga moldurada que se proyecta hacia el espectador, buscando romper la planitud, y es sostenida en su extremo exterior por una pilastra, prácticamente oculta por un gran roleo vegetal que le sirve de ornamentación.

En el cuerpo inferior, la calle central presenta una estructura similar, de nuevo en función de crear un ámbito protector a una especie de dosel, que cubre el sagrario; la cubierta está profusamente decorada en su parte frontal, con diseños de hojarasca que asumen la forma de un arco trilobulado. Dos estilizadas arpias, que descansan sobre un banco central de tres peldaños, constituyen los soportes anteriores del mismo pabellón. Bajo éste se ubica el tabernáculo eucarístico que lleva dos estilizaciones de sirenas y sobre las cuales descansa un arco moldurado y con decoración vegetal. El tabernáculo posee como remate una corona y en sus puertas, que cerraban en semicírculo, hojas y frutos de la vid, y, centrada, la gran custodia. En el tema de los accesos laterales a la sacristía se encuentra el espacio de las oquedades; y en las calles laterales de este primer cuerpo se sitúan, al fondo, dos hornacinas de arcos trilobulados adornadas con ondulantes motivos vegetales y un

490. Germán Pérez, "Sobre los estilos y la posible autoría de las esculturas de santa Bárbara, santa Rosa de Lima, san Juan de Dios y san Antonio de Padua de la Iglesia de Las Tablas, Los Santos," consulta realizada el 10 de junio de 2020. Las Tablas, Los Santos.

491. Escuela taller de Las Tablas. *San Juan de Dios*, ca. siglo XVIII. Tallada en madera policromada, s.d. Estilo: barroco español popular. Retablo mayor de santa Librada. Iglesia de Santa Librada Las Tablas

pequeño querubín, que se hace presente en la clave de cada arco. El tallado de la madera del retablo de santa Librada (Los Santos), a base de motivos geométricos y florales, es igual al de San Francisco de la Asís (Veraguas).

La decoración del retablo de la Virgen del Rosario de San Francisco de Asís en Veraguas, como se analizará en el próximo capítulo, alcanza el máximo de barroquismo y riqueza ornamental —casi opresiva como una densa selva tropical— de toda la plástica panameña aquí estudiada. En ambos casos, se antepone un escenario barroco que se reproduce y diversifica, guardando su distancia con lo que se ha creado en la Basílica Menor de Santiago Apóstol de Natá de Coclé, en la iglesia de San Atanasio de Los Santos y en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Parita, Herrera.

El banco central de tres peldaños, ya mencionado, y los cuatro pilares atlantes que lucen tocado francés —dos de ellos están adosados al dicho banco— sirven de sostén o base a toda la estructura del retablo. Dos corredores o pasillos bastante profundos, flanqueados cada uno de ellos por dos de estos pilares atlantes, se abren a la izquierda y a la derecha del banco central, en busca de sendos accesos a la sacristía. Decorados con diseños foliáceos, querubines, guirnaldas, y rombos concéntricos, cada corredor concluye en una puerta, ornamentada a base de rectángulos y cuadrados. Cada pilar atlante situado en la base, hacia el lado exterior del retablo, lleva contiguo, en igual sentido, una estructura con molduraciones longitudinales y motivos decorativos con formas de hojarascas. En el presbiterio, la planitud aparente del retablo mayor visto desde la lejanía de las naves de la iglesia se transforma en plasticidad espacial a base de la mencionada sucesión de planos y recovecos, bien tectónicos o escultóricos, en pro de lograr captar la atención del espectador que se puede adentrar así en el ámbito físico del retablo. Sin duda que se trata de un extraño sitio, especie de huerto cerrado (*hortus conclusus*), cuyas claves simbólicas se resisten.

La primera conquista criolla, según Ángel Guido (1940)⁴⁹², fueron las indiátides o canéforas porque las indiátides reemplazaron a las cariátides europeas.

Ya demostré en otra ocasión, como en el demasiado olvidado siglo XVIII se cumplió un verdadero proceso estético rebelde contra el arte de la metrópoli. En mi trabajo: El espíritu de la emancipación americana en dos artistas criollos—trabajo leído desde esta honrosa tribuna en el año 1981—, demostré arqueológicamente aquel proceso indicado. Señalé, entonces, ampliamente, de cómo elementos de la

492. Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*. (Rosario: Imp. Universidad Nacional del Litoral, 1940), 347.



Fig. 78. Escuela taller de Las Tablas. *Canéforos*, siglo XVIII. Policromado, dorado, tallado en madera. Iglesia de Santa Librada, Los Santos. Foto: CBG.

fauna y de la flora indígenas, desplazaron las unidades decorativas barrocas europeas. El sol, la luna y la concepción sideral del cosmos incaico, se introducen heréticamente en los frontispicios de las iglesias católicas. Las *indíatides* reemplazan las cariátides europeas... Sólo os diré, que, por primera vez, después de casi dos siglos, vuelve el arte a incorporarse al paisaje y al hombre americanos⁴⁹³.

Todos los canéforos en este templo santeño son figuras masculinas, algunos con grandes bigotes y otros no. No hay documentos que sustenten sus orígenes, sólo que podría coincidir la creación de los canéforos de Santa Librada con la época histórica española, gobernada por la dinastía Borbón (1700-1808)⁴⁹⁴. Los canéforos tableños tienen rasgos europeos, los ojos claros y lucen peluca tallada. La similitud arquitectónica y estilística de ambos canéforos pareciera mostrar la relación de la ejecución, entre la escuela tableña y la escuela veragüense. Se sospecha por ello que hubo un solo maestro dirigiendo las obras de ambas iglesias en la región, durante la época virreinal. Las canéforas del retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Asís por su parte, representan algunas a las nativas.

Los canéforos de Santa Librada de las Tablas y el folklore de los Diablitos. El juicio de Buschiazzo

Dentro de la categoría del folclore panameño existen las coloridas máscaras, y los personajes conocidos popularmente como Diablitos Sucios y los

493. Ángel Guido, "América frente a Europa en el arte," *Universidad 2* (21 de marzo de 1936): 7 – 23.

494. Manuel González Galván, "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1966): 69-102.

Cucuá. Existen evidencias de sus apariciones tan temprano como el siglo XVI, como parte del proceso de evangelización, y que estas máscaras fueron realizadas por los indígenas (guaymies). No es osado proponer las conexiones entre las mismas máscaras y los canéforos tableños. Al contrario, es legítimo ante este paralelismo entre arte escultórico y folklore religioso de estirpe indígena, hacer una serie de preguntas nada retóricas: Los canéforos de santa Librada ¿son guardianes que portan máscaras? ¿qué representan? ¿tienen estos canéforos relación con las máscaras y danzas de los Diablitos sucios, realizados por los indígenas en Las Tablas?

Afirma Villarreal, que para enseñar “el Evangelio y la doctrina cristiana fue usada la simbología numérica adaptada a los lineamientos de la Fe”. Con esto los indígenas, negros y mestizos aprendían la religión, “...en el concepto más amplio se asignan mandamientos (que no son más que mandatos obligatorios) a cada danzante; como el danzar para Corpus era parte de la premiación dentro de lo que se enseñaba”. Se le asignaba un mandamiento a cada mo-

naguillo y es así como “nacen las danzas de (10) diez sacristanes o hijos de la Iglesia: los Mantúes (Chepo, Chilibre, la Chorrera, Antón); el Torito Galán (Chorrera), los Quitipies (Antón), los Cucuá (Coclé) la Montezuma Española (Penonomé, Parita, Bugaba)”⁴⁹⁵.



Fig. 79. Escuela taller de Las Tablas. Canéforos, ca. siglo XVIII. Tallados en madera, policromados en oro, 1.86 m. (alto) x 21 cm. (ancho) x 18 cm. (profundidad). Retablo mayor de santa Librada. Iglesia de Santa Librada Las Tablas. Los Santos. Foto: CBG.

495. Villarreal, “Religión, danza y numerología,” 109-110.

El diablito Cucuá y el Diablito Sucio

Existen diferentes versiones de las vestimentas y máscaras de los Diablitos Cucuá y de los Diablicos Sucios; estas varían dependiendo de la región, como se ha explicado. Nace en la época virreinal, “en base a la convivencia entre el mundo indígena que ha mantenido vivas sus creencias, y la cultura europea transmitida por la España cristiana”⁴⁹⁶. Se aprecia que el sagrario es incorporado en la capa posterior de la vestimenta del Cucuá.

La vestimenta del Diablito Cucuá es descrito con detalle en cuanto a su realización e importancia en sus símbolos religiosos.

Interesante he de destacar que el traje no está realizado en tejido, sino en corteza del árbol de cucuá, de la familia de los higuerones. La máscara remite a una cabeza de cérvido –símbolo de regeneración vital, debido a la renovación anual de su cuerna–, y se prolonga en estrecho manto que cae sobre su espalda, donde se concentran los elementos decorativos pintados artesanalmente con colorantes de origen natural –plantas como el guamí, bejuco y yuquilla–.

... El manto presenta símbolos religiosos que explican el significado del personaje: la custodia, la hostia y debajo la Luna menguante y el Sol; todo ello rodeado de estrellas y ramas vegetales, mientras que en la blusa y el pantalón solo se repiten de forma pautada la forma geométricas del triángulo. La iconografía por tanto se corresponde con la celebración del día del Corpus Christi, donde la custodia de grandes ráfagas rematada por una cruz latina que contiene la Sagrada Forma representa el “bien”, mientras que el protagonista, el “Diablico”, con sus creencias astrológicas en el Sol, la Luna y las estrellas, en unión con su aspecto animal y salvaje de la cabeza de cérvido, transmite una imagen del “mal”. En esta ceremonia, el Diablico de Cucuá corre, salta, sacude y asusta con su máscara feroz y el látigo, para acabar sucumbiendo ante el Santísimo Sacramento⁴⁹⁷.

En relación con las máscaras y las figuras teatrales, Villarreal(2010) agrega, “Es así como durante la colonia, la Iglesia utilizó figuras teatrales apoyadas con máscaras para enseñar estas formas; producto de movimientos, versos, giros, contorsiones y gritos, fueron constituyéndose en una necesidad social, ya que se involucraban todas las autoridades tanto civiles como militares”.

Buscando no entrar en falsos juicios, recorro a Buschiazzi quien realiza una discriminación y análisis del catálogo de temas sobre los *Motivos*

496. Ministerio de Cultura y Deportes, Gobierno de España, “Diablico de Cucuá, Fiesta del Corpus,” consultado el 21 de octubre de 2021, <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/sala-indumentaria-tradicional/fiestas-rituales/traje-diablo-cucua.html>

497. Ministerio de Cultura, “Diablico de Cucuá.”

americanos o europeos de interpretación americana, utilizado por diversos autores, para luego determinar que el ejercicio, "...sirve para frenar nuestra imaginación evitando que por la pendiente proclive de lo americano caigamos en lo absurdo." ⁴⁹⁸. Ha mencionado la realización de un inventario regional, cosa que sería estupendo realizar en todo país. Se explica, se verá en qué grado, por sobre los esquemas hispanos, la fuerza del ambiente o los resabios ancestrales han dado lugar a ese derroche ornamental que, en esencia, constituye lo americano de esas arquitecturas. En parte su discurso alude a las canéforas del retablo de san Francisco de Asís en Veraguas.

Las indígenas que en profusión llenan la fachada de San Francisco, de La Paz, ¿son todos indios o simples figuras humanas mal ejecutadas? El negro del pilar de la Casa Otoya, en Cali, ¿es tal negro o un grotesco mascarón? Y admitiendo que sea de verdad un negro, ¿significa algo a favor de nuestro enfoque? Las cuatro mujeres del altar de San Francisco de Veraguas, en Panamá, ¿son realmente una morocha, una rubia, una india y una negra, como dicen y repiten la tradición local y las guías de turismo? Las papayas, zapallos, mangos y tantas otras frutas que se repiten a lo largo del continente, ¿son en verdad tales, o simples estilizaciones de frutas irreconocibles? ¿Las canéforas de San Lorenzo de Potosí, son danzarinas indígenas? ⁴⁹⁹

Concluye Buschiazzo, "Estrictamente americanos son las efigies de indios o indias, representados naturalmente o a manera de cariátides y atlantes, los pumas, loros, chinchillas, tucanes, alkamaris, cóndores, piñas, cacao, flor de kantukta, chirimoyas, maíz, papa, flor de maguey, flor de cardón, mango, pa-caes, ñukchu y pantis. Pero aun dentro de este repertorio cabría honestamente



Fig.80. Diablico de Cucuá (Panamá). Foto: Museo del Traje. Ministerio de Cultura y Deporte (España).

498. Mario Buschiazzo, "El problema del arte mestizo," *Anales del Instituto de arte americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 22 (1969): 124- 125.

499. Buschiazzo, "El problema del arte," 124-125.

aguzar la vista, dejando de lado absurdos nacionalismos, para reconocer que algunos de los motivos citados no son estrictamente identificables”⁵⁰⁰.

Su juicio es crítico: “Me refiero especialmente a algunas frutas, cuya tosquedad de ejecución, ya sea por inhabilidad del artista, dureza del material o desgaste de la piedra por el tiempo, impiden afirmar terminantemente lo que son,” agregando: “Rostros que se nos antojan de indígenas podrían muy bien no serlo; caciques con espada desenvainada que pueden ser arcángeles: chinchillas podrían ser conejos. Todo esto nos lleva a juzgar con mucha medida este repertorio formal, en el que hemos creído a pies juntillas durante mucho tiempo llevados del entusiasmo por nuestra posición americanista”.⁵⁰¹ Con igual respeto y sabiduría, Buschiazzo resume el tema: “arte mestizo, arte primitivo, arte popular, con todas las tosquedades e ingenuidades de lo inicial, pero con toda la frescura y la sinceridad de lo natural y espontáneo”.

El culto y la construcción identitaria de santa Librada

El culto a santa Librada en Colombia, Ecuador y Perú, al igual que en Panamá, fue introducido por Diego Ladrón de Guevara, obispo de Panamá, y luego trasladado a Ecuador (1698) y, finalmente, por el Virrey en el Perú (1701)⁵⁰². Esto explicaría por qué se le rinde culto principalmente en estos países. Ladrón de Guevara era originario de Cifuentes, comunidad de Guadalajara próxima a Sigüenza, e hizo sus estudios pontificios en esta última ciudad episcopal, por lo que es natural estuviera muy familiarizado con el culto a la mártir tarraconense⁵⁰³.

Los hechos se remontan hacia 1693, siendo obispo de Panamá, Diego Ladrón de Guevara (1641-1718) obispo de Panamá, quien solicita al obispo de Sigüenza una reliquia de santa Librada para honrarla en la Catedral Metropolitana de la ciudad capital, en proceso de construcción⁵⁰⁴. Y, “...en el año 1693 la Catedral y Tesorero de Panamá en Indias pidió también reliquia de la santa. Y concedida y remitida, escribió el obispo su recibo y que estaba muy extendida su devoción por todo el obispado...De la reliquia de esa fecha no hay

500. Buschiazzo, “El problema del arte,” 124-125.

501. Buschiazzo, “El problema del arte,” 124-125.

502. Pedro Luis Prados, “Santa Librada: entre el mito y la identidad,” consultado el 18 de noviembre de 2021, https://megacan.blogspot.com/2012/01/filosofia-y-religion_10.html

503. Aureliano Fernández Guerra y Orbe, “Inscripción inédita del siglo I, que viene a ilustrar la memoria antiquísima de santa Librada,” *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 2 (2015): 52-58.

504. Diego Eugenio González Chantos y Ullauri, *Santa Librada, Virgen y Mártir, Patrona de la Santa Iglesia, Ciudad y Obispado de Sigüenza*. (Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806): 191.

mayor información y posiblemente se haya perdido en uno de los incendios de la Catedral o confundido con otras osamentas, también es probable que el prelado haya introducido el culto al sitio de Las Tablas, en donde funda una ermita con advocación a la santa”⁵⁰⁵.

La datación de imágenes de acuerdo con Nieto Jiménez muestra que, a partir de 1630, las representaciones de santa Librada serían siempre como crucificada, aclarando el autor que en la catedral de Sigüenza la iconografía (como virgen y mártir) se compaginó con anterioridad a la representada en el retablo-sepulcro de D. Fadrique de Portugal, obispo de Sigüenza entre 1512 y 1539. Cita también la imagen de Liberata en la iglesia parroquial de Torremocha del Pinar (1630), situada en la puerta del sagrario, un espacio reservado exclusivamente a alegorías eucarísticas o de Cristo resucitado. La iconografía oficial de la santa hacía hincapié en su carácter de Cristo Femenino, supliendo la corona de espinas por la corona de princesa. Los ejemplos citados son afortunados, adjetivo que utiliza Nieto Jiménez⁵⁰⁶.

Lo significativo para Nieto Jiménez es que pintores como Vergara y F. Vallejo introdujeran comparaciones directas del martirio de la santa con la crucifixión de Cristo, siendo como indica que fueron representantes de la pintura académica de la segunda mitad del siglo XVIII, a ambos lados del Atlántico (Valencia, 1768, y México, 1781). Es particularmente llamativo el privilegiado sitio jerárquico (tercio superior del retablo y el remate de éste) que ocupa la santa en los retablos barrocos, como el de Las Tablas, lugar generalmente ocupado por las personas de la Santísima Trinidad. El novenario impreso de autoría anónima, publicado en 1732 en Murcia, citado por Nieto Jiménez, indica, “...de las Vírgenes Mártires Librada fue la primera y única, que logró el abrazarse en su muerte con la Cruz, descansando a la sombra del Árbol de su amado”⁵⁰⁷.

Para Nieto Jiménez la iconografía de santa Librada del convento de *Sancti Spiritus* de Astorga, León (de autor anónimo), rivaliza con la creación de Luis Salvador Carmona en belleza y expresividad, y ambas constituyen para él el canto de cisne de la iconografía de la santa. Herrera Casado, por otro lado, cita en “Santa Librada desvelada” (2017) la obra de Marcos Nieto Jiménez. Este último, aporta datos y trata de enlazar y poner en relación, las conexiones de santa Librada con santa Wilgeforte, la santa barbuda y

505. Prados, “Santa Librada.”

506. Marcos Nieto Jiménez, *Santa Librada. Lo que se esconde detrás*. (Guadalajara, España: AACHE Ediciones de Guadalajara, 2017), 470.

507. Nieto Jiménez, *Santa Librada*, 470.

crucificada. Nieto Jiménez reconoce, desde el principio, que le fue una tarea realmente dificultosa⁵⁰⁸.

Es habitual que la santa Wilgefortis acabe adoptando la vestimenta tradicional de las mujeres de la región donde es venerada, especialmente en Centroeuropa, tanto nobles como plebeyas, “Santa Librada presenta varias leyendas, distintos orígenes, los campos de Tras Os Montes en Portugal, la Toscana en Italia y la Occitania en Francia, aunque esta comarca seguntino-medinense no es ajena en absoluto a sus andanzas”⁵⁰⁹.

Charles Cahiers —especialista en iconografía cristiana durante el siglo XIX, con su hermano Martin— realizó uno de los trabajos más minuciosos sobre el significado, evolución y metamorfosis de los símbolos e imágenes de santa Librada, desde el periodo bizantino hasta entrado el siglo XVIII⁵¹⁰.

Leyenda, mito o historia bíblica, la escultura del *Volto Santo* de Lucca, es venerada por miles de devotos, y sus datos son muy interesantes⁵¹¹. Por razones de estilo los especialistas están de acuerdo con que la obra data de alrededor del siglo XI, en el periodo románico. Dante Alighieri cita el crucifijo del *Volto Santo* en la Divina Comedia, más precisamente en el ‘Infierno, Canto XXI’. Es estar en presencia de una forma de representar a Cristo muy rara en Occidente, pero muy difundida en Oriente, pues el crucifijo proviene de esta última área, tal vez del ámbito sirio, dado que viste el *colobium*, una indumentaria de aquella zona geográfica⁵¹².

Rasgos particulares del culto tableño a santa Librada. Limosnas, recuerdos y exvotos

El establecimiento y sustento de santa Librada, como objeto de culto, implicó la creación de un mundo a su alrededor y de una infraestructura para su sostenimiento. La construcción de este andamiaje se generó y se continúa produciendo sobre la base de las donaciones de sus devotos. Entre los ges-

508. Antonio Herrera Casado, “Santa Librada desvelada,” consultado el 16 de julio de 2021, <https://www.herreracasado.com/2017/10/07/santa-librada-desvelada/>

509. Herrera Casado, “Santa Librada desvelada.”

510. Prados, “Santa Librada.”

511. Escuela italiana. *Volto Santo*, siglo XI, periodo románico. Crucifijo de madera de nogal, 2,24 x 2,65 metros. Catedral de San Martino, Lucca, Italia.

512. Elisa Maggi, “El Volto Santo,” consultado en <http://www.vive-toscana.com/el-volto-santo-reliquia-milenaria-de-lucca>, el 25 de mayo de 2019.

tos de agradecimiento ordenados por el cabildo durante la época virreinal, se encontraban la entrega de limosnas y velas para alumbrar las iglesias, a más de la organización de procesiones y novenarios con la participación de las autoridades.

César González-Ruano con su habitual brillo, expone sus ideas al respecto:

Siempre me han conmovido los exvotos populares, esos ingenuos testimonios de fe y de esperanza, de gratitud del dolor aliviado o de los desaparecidos males de una pobre humanidad, azotada por las físicas miserias, que un día levantó sus ojos al cielo o a esa parcela celestial que nimba la imagen de algún santo. Conmueven en su tosquedad y por su atroz realismo. Los vemos con respeto y con ternura. Los exvotos, al menos de relieve, tienen escasos coleccionistas y no están en la órbita del mundo de las antigüedades. Son piezas toscas, monótonas, sin interés alguno fuera de su clima espiritual y religioso. Pero es alucinante y conmovedor pensar en lo que aún representan de lo que representaron. Algunos estarán hechos por humildes y elementales artesanos. Otros serán directa obra del enfermo. Todos suponen el nobilísimo afán de perpetuar un agradecimiento portentoso, de ofrecerle, en símbolo, al santo, lo que hubieran perdido sin su misericordiosa ayuda. Es tremendo pensar que casi todos estos brazos y estas piernas subsisten cuando ya "los originales" son un montón de huesos que se pudren bajo tierra. Falta un exvoto en el que siempre hemos pensado y de muy difícil interpretación plástica: el del alma pecadora salvada en un momento de arrepentimiento; el alma que curó sus úlceras o sus deformaciones⁵¹³.

Los exvotos, como se denomina a este tipo de obras, son una expresión de agradecimiento por el milagro obrado en favor de una persona o comunidad. Son un gesto de retribución con el cual concluye un acuerdo, o transacción, entre los fieles y la divinidad. Los exvotos se ofrendan, por lo general, al santuario de peregrinación donde se guarda la imagen que realizó el prodigio. Santa Librada luce innumerables objetos de plata y oro de este tipo, testimonios de una devoción que atraviesa varios siglos de historia. Los exvotos que recibe santa Librada de sus fieles en señal de agradecimientos por los favores recibidos ya sean de órdenes material o espiritual, van desde propiedades, terrenos, joyas en oro y plata, su propio y fastuoso vestuario-camarín, cabellos naturales para 'La Moñona', depósitos en cuentas bancarias, hasta ganado vacuno. Podría considerarse la colección en joyas más vasta y original que atesora un templo panameño.

513. César González Ruano, "Los exvotos," consultado el 19 de octubre de 2019, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cirujano-en-peligro-de-muerte-que-se-encomendo-a-la-virgen-del-carmen-sobre-un-exvoto-pictorico-procedente-de-moraleja-del-vino-zamora/html/>

Llorente escribió que los santos de más popularidad y significancia, en el calendario litúrgico y folclórico del país, son santos ricos. En el sentido de que sus custodios guardan colecciones de exvotos, llamados milagros, de grandes valores, y este patrimonio pasa a ser parte de la iglesia: “Los santos que corresponden a esta categoría en nuestro país, son varios entre los cuales podemos mencionar al Cristo de Esquipulas de la población de Antón (Coclé). El Cristo Nazareno de la Atalaya (Veraguas); San Cristóbal, Chepo (Panamá), el Cristo Negro de Portobelo, Colón y la Virgencita gallega, santa Librada de Las Tablas, Los Santos”⁵¹⁴.

La explicación del vínculo religión-economía que existe actualmente hacia santa Librada, en Panamá, deriva de la común práctica virreinal hacia los diferentes santos y santas que se desarrolló primero en Santa Fe de Bogotá, siendo entonces Panamá departamento de Colombia; y que fue introducida y adoptada por los pueblos del istmo y sus iglesias en el siglo XVIII en toda la península de Azuero⁵¹⁵.

La fuerza y poder de esta pequeña imagen es tal que reúne testimonios de fe, conversión y de arte religioso en las creaciones de todo tipo de recordatorios: estampitas, brazaletes, dijes, collares, muñecas de cerámica; y en artesanías folclóricas: tembleques, polleras, sombreros, etc. A santa Librada se le dedican serenatas de rimas, versos y alabanzas de música, típica de la región, en su honor, honrándola al lanzar cientos de flores en señal de agradecimiento a su paso por las calles y en su procesión por las carreteras de los pueblos. Sin duda, la iglesia de Santa Librada es de uno de los santuarios de devoción más importantes de todo Panamá, que se transformó en un símbolo cívico-religioso⁵¹⁶.

Santa Librada es fe y folklore; es hablar de un fenómeno de comunicación socio- antropológico con un ímpetu muy particular. Alfonso G. Rodríguez de Ceballos lo ha definido así:

Sin embargo, hay un hecho incontrovertible. El Concilio de Trento, al consagrar en su célebre decreto de 1563 el uso de las imágenes como instrumento de inigualable eficacia a efectos de adoctrinamiento y propaganda asentó uno de los principios cardinales del Barroco: el de que el arte cesaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético dirigido a una minoría de “*connoisseurs*”, para

514. Coralía Hassan Llorente, *La Orfebrería popular de Panamá*. (Panamá: PNUD/Unesco y el Instituto Nacional de Cultura, 1983), 142, esp. 77.

515. M^a Constanza Toquica Clavijo, “El convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII” (tesis de máster, Universidad Nacional de Colombia, 1999), 121.

516. Jaime de Almeida, “Santa Librada en el Cono Sur. Simposio Fiestas Religiosas, ” en *La Fiesta. Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa*. (Bogotá: Intercultural, 2018) : 527- 633.

convertirse en un formidable instrumento de propaganda orientado a la captación de las masas. Las ideas que se quisieron propagar podían ser unas u otras, pero el instrumento era el mismo. Se adelantaba así en siglos el concepto operativo de los actuales "*mass media*"⁵¹⁷.

La fiesta religiosa comienza desde el 1 de julio, para ser presidida el 20 de julio por el arzobispo de Panamá y las máximas autoridades de la provincia, y se estima recibe anualmente miles y miles personas de los pueblos y ciudades aledaña. Los devotos realizan el recorrido junto a la santa, en procesiones interminables, agradeciendo los favores mientras otros elevan sus pedidos y súplicas. Freedberg, citado anteriormente, comenta con relación a este tipo de fenómenos: "Los teólogos, los intelectuales de verdad, estaban demasiado desconcertados por el poder de las imágenes para reconocerlo. Pero una vez más, se trata de un arma de doble filo. Ernst Kitzinger elabora un resumen brillante sobre el culto a las imágenes antes del movimiento iconoclasta y subraya la proliferación de imágenes milagrosas, de amuletos mágicos, de paladiones, brandea, eufogia, objetos apotropaicos. Cálices y talismanes en general, a los cuales se les atribuía un comportamiento mágico, un comportamiento que trascendía las categorías explicativas habituales (excepto si se aducía su carácter divino)"⁵¹⁸.

Santa Librada es una tradición creada por la fe de su pueblo que se ha transmitido oralmente de generación en generación, "Santa Librada, sin dejar de ser un ícono religioso, se ha convertido en emblema del santeñismo. La Moñona es un símbolo de identidad regional, tanto como la pollera, el montuno, los carnavales, el Canajagua, el Festival de La Mejorana, la celebración del Corpus Christi, y el 10 de noviembre"⁵¹⁹.

517. Sebastián, López, *Contrarreforma y Barroco*, 10.

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

519. Milcíades Pinzón Rodríguez, "El santeñismo de santa Librada," consultado el 18 de junio de 2021, <http://www.sociologiadeazuero.net/2008/05/el-santeismo-de-santa-librada.html>

El barroco indigenizado con influencia novogranadina en la iglesia San Francisco de Asís (Ducado de Veragua). Escuela taller de San Francisco de la Montaña (1773 - 1775)

Expansión conquistadora del siglo XVI en Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá

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”⁵²⁰, el nervio central de esta red fue constituido por los pueblos de españoles,

“que van anudando el territorio interior, mientras que la república de indios, integrada por pueblos de doctrina y más tarde de misión, constituyen su complemento con funciones satelitales y subordinadas, cada uno fundado en torno a pueblos de españoles preexistentes, para integrarse a su economía, abasteciéndolos, o para proveer a sus vecinos de mano de obra barata.”⁵²¹

Asevera que, “para fines del siglo XVI, la red de poblados que para entonces ya había establecido el sistema colonial, sería básicamente el mismo que tendría todo el país durante el resto del periodo hispano, e incluso más allá”⁵²².

Para Castellero Calvo⁵²³, “desde el punto de vista de los resultados y de la organización fue un logro extraordinario,” por parte de Pedrarias 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;

520. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1, 228 -254.

521. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1, 228.

522. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1, 228.

523. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1, p. 227. Véase el mapa “Organización del espacio panameño,” por Pedrarias.

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 allá⁵²⁴.

La importancia de Portobelo y sus ferias es incuestionable.

"A Portobelo se remitieron gran parte de las pinturas realizadas en Sevilla con destino al virreinato de Perú. Obras que se pusieron al cuidado de los cargadores y capitanes de la flota, para que las feriaran. La feria será el punto de arranque de esta red caminera que atravesará el istmo de Panamá y se ramificará por el virreinato peruano. Portobelo se convertirá así en el principal centro de provisión del virreinato. En el estratégico istmo, entre Nombre de Dios y Panamá, había un camino real acabado de trazar en 1532, cuyo tránsito era asaz complicado para el movimiento de mercancías, por lo que se usó como alternativa el curso del río Chagres. A mediados del XVII se usaban indistintamente ambas vías"⁵²⁵.

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 Asís, La Mesa y San Rafael"⁵²⁶.

524. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1, 228.

525. Fernando Quiles García, "Capítulo II. Los Actores," en *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte* (2008): 43-128.

526. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1, 228-229.

Los dominicos en San Francisco de Asís (Veraguas)

El padre Ariza en el apartado sobre la misión de los guaymíes expone que el padre Gaspar fundó, hacia 1620, las poblaciones de San Miguel de Atalaya, San Francisco de la Montaña, Veraguas (en honor del obispo), y de San Lorenzo (por el gobernador de Remedios, Lorenzo del Salto)⁵²⁷.

San Francisco de la Montaña fue, para todo el siglo XVII, un pueblo de indios más: un miserable conjunto de chozas de paja agrupadas en derredor de una pequeña iglesia. En 1622, solo se registran 30 indígenas tributarios y, en 1691, contaba con 50 habitantes, “todos indígenas, para 1736 es descrito en los términos siguientes: A un lado, como otras cuatro leguas de distancia así de Santiago como de la Mesa, está el pueblo de San Francisco de la Montaña, también de indios, pueblo grande, tendría más de cien ranchos, o casas, los indios muy ladinos, bien adoctrinados, como los de la Mesa, tenían muchos ganados del común, cofradías y suyo propio, tendría este pueblo como ocho-cientas almas, también convivían en este pueblo algunos españoles y mulatos, por causa de los minerales de oro, que hay allí inmediato”⁵²⁸.

El cronista Rubio Morcillo escribe que en 1756 el número de personas se elevó a 2.277 y vivían: “2 curas, un sacristán mayor, 7 notables (blancos o asimilados) con sus familias, 33 esclavos, 28 otras familias de españoles y mestizos y 208 familias de indígenas.”⁵²⁹ En cuanto al proceso de catequización, el Rosario fue el instrumento más eficaz de la evangelización del Istmo, y será la defensa de su cristianismo”⁵³⁰.

Los guaymíes ocuparon una zona muy amplia, más que la actual comarca de los ngöbe - buglé que se extendía hasta el centro de Panamá, y era conocido como el valle del Guaymí. Torres de Araúz escribió sobre el nombre generico de los guaymies, en el sentido que es,

Difícil es seguir la pista histórica, a través de los documentos, a los indios del oeste de Panamá. En efecto, bajo el nombre genérico de guaymies se confunden hoy los remanentes de diversas tribus cuyos nombre nos ha reservado la historia: doraces, changuenas, suries y los guaymies propiamente dicho. Probablemente la mención mas antigua del termino Guyamí sea del comienzo de la segunda mitad del siglo XVI.

527. Ariza, *Los Dominicos en Panamá*, 45.

528. Torres de Araúz et al., *San Francisco de*, 75.

529. Patricia Gutiérrez Rivas, “Villarobledo y El Perú en el Siglo XVIII: los Morcillo Rubio de Auñón y su actuación en el Perú borbónico,” *Boletín del Instituto Riva-Agüero* n.º 32 (2005): 94.

530. Ariza, *Los Dominicos en Panamá*, 15.

Casi todos los documentos coinciden en ubicar el Valle del Guaymí en la vertiente del Caribe. Tal aparece en una toma de posesión de los pueblos de Turucaca y de Borucaca y del Valle del Guyamí, fechada en 1563. En el Real Palenque y puebla de Couto, que es en el Valle del Guaymí, frontera del Golfo Dosa, términos y jurisdicción de las provincias del nuevo Cartago y Costa Rica la tierra adentro, pasada la cordillera de la Mar del Sur. Probablemente la región más cercana a la Mar del Sur fuera la de Couto, cerca del Golfo de Osa, hoy en territorio de la República de Costa Rica⁵³¹.

A ello, Marín Araya agrega:

Los guaimíes, por su importancia en la región, fueron constantemente objeto de incursiones franciscanas y militares para someterlos. Fray Adrián de Santo Tomás, dominico, estuvo durante 15 años entre los guaimíes entre 1622 y 1637, cuando fue trasladado al Darién. Por su parte, la evangelización de los doraces y suries fue actuales provincias de Chiriquí, Bocas del Toro y Veraguas (según la nueva división geográfica comprendería también la Comarca Ngöbe-Buglé). Estos indígenas estaban repartidos por las sabanas altas de Chiriquí, la vertiente de la mar del Norte o Atlántico, las márgenes del río Guaymí “¿el actual Cricamola?” y, principalmente, por la serranía del Tabasará, conocido como Valle del Guaymí⁵³².

Los textos de los dominicos fray Adrián de Santo Tomás y Antonio de la Rocha son considerados “auténticas joyas tanto de interés antropológico como doctrinal” y “debieron servir como modelos para los futuros misioneros de su Orden”:

Contienen excepcionales descripciones de las culturas guaimí y cuna, y relatos detallados de las prácticas que emplearon sus autores para catequizar a los indígenas. Meléndez debió percatarse del enorme valor que tenían como paradigmas misionales y decidió publicarlos en Roma el año 1682, dentro de una obra hagiográfica de carácter general que comprendía las ejecutorias de los dominicos en América. De hecho, he sugerido que los textos de fray Adrián y fray Antonio debieron servir como modelos para los futuros misioneros de su orden. Con toda seguridad, una vez impresa, la obra de Meléndez ingresó a la biblioteca de los dominicos en Panamá, donde podría ser consultada⁵³³.

Tanto Torres de Araúz y Castellero Calvo enfatizan la positiva misión de fray Adrián de Santo Tomás, entre 1622 y 1636, al lograr lo que ningún otro misionero había sido capaz, y se lo atribuye por su “habilidad personal para entenderse con los indígenas; y además por defenderlos tenazmente frente a la explotación de gobernantes y encomenderos”. El fraile Adrián de Santo Tomás fue capaz de agrupar en dos misiones a varios centenares de guay-

531. Torres de Araúz, et al., *San Francisco de*, 86.

532. Giselle Marín Araya, “La población de Bocas del Toro y la Comarca Ngöbe-Buglé hasta inicios del siglo XIX,” *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 30, n.º 1 / 2 (2004):138.

533. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 3: 1.238.

mies fundando San Lorenzo de los Reyes (1627) y Santo Domingo del Guaymí (1630). “En el año de 1630 empecé a hacer una capilla de madera de cedro, y caobano con sus colaterales, muy curiosas, una sacristía alta, coro alto y bautisterio, púlpito, escaños, pila de bautismo, una imagen de bulto de San Lorenzo, los tres reyes de bulto, una imagen de N.ª S.ª del Rosario de bulto, y un Santo Cristo de bulto, doseles, frontales, mantos para Nuestra Señora, estandartes, y en fin todo lo que una iglesia ha menester”⁵³⁴.

Podría aceptarse que estas obras primeras del fraile flamenco, de comienzos del segundo tercio del siglo XVII, fueran el principio de una manera de trabajar por parte de artistas indígenas, un arte cristiano y español, cuya interpretación daría lugar al citado estilo Barroco indigenizado. Empero, se está muy atento a la cronología documentada o aproximada de los retablos que proviene de la iglesia de San Francisco de Asís. Como se verá al analizar cada uno de los retablos, todos deben datarse al menos un siglo más tarde. Demasiado lejos del tiempo del padre Adrián.

Con la construcción de la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) entre 1773 y 1775 surge una nueva expresión estilística, suceso descrito por Gutiérrez: “algo así como si el arte hispano se hubiere vestido de indio en San Francisco de la Montaña. Porque eso es lo que hay en este templo: un barroquismo indigenizado, una convivencia de arte hispánico y decoración de estirpe aborígen”⁵³⁵.

La siguiente declaración es de Torres de Araúz, “Esto nos sugiere, pues, un arte nativo, en el cual los mismos misioneros se convertían en maestros que encontraban en la extraordinaria capacidad creativa del indio y en su más admirable capacidad de interpretación de los conceptos religiosos y estéticos cristianos, la mano de obra que completaba, si no realizaba totalmente, la maravilla de la iconografía religiosa cristiana”⁵³⁶. Y agrega, “asombra al visitante actual la maravilla de una talla de madera, y de un decorado policromado y dorado, que definió un estilo popular de la región. La participación manual de los indios bajo la dirección de algún fraile o hermano artesano, en tales obras de arte, es indiscutible”⁵³⁷.

Fernández de Palomeras describe el Barroco como un estilo de desenfrenada fantasía decorativa en referencia al templo San Francisco de Asís, completando se hace virreinal y se torna indigenizado,

534. Torres de Araúz, et al., *San Francisco de*, 9.

535. Gutiérrez, *San Francisco de*, 12.

536. Torres de Araúz, et al., *San Francisco de*, 9.

537. Torres de Araúz, *Panamá Indígena*, 400.

...las demasías del Barroco aumentan en Andalucía, debido a la mayor fantasía de los hijos de la tierra de María Santísima. El Barroco es el estilo que se hace más colonial y que más se indigeniza, por predominar, precisamente, en el siglo XVIII, que es el siglo de oro de Hispanoamérica.

En el Barroco se asienta pues el llamado estilo colonial y el arte criollo, nacido de la influencia del arte y la cultura españolas sobre los artistas indígenas o simplemente sobre lo indígena. Por lo que el Barroco colonial tiene principalmente de andaluz y por lo que los andaluces conservan de moriscos pueden encontrarse reminiscencias mudéjares ya que el estilo Mudéjar viene a ser la combinación de los elementos mahometanos con los cristianos, desde los viejos tiempos latino-bizantinos a los recientes platerescos y Barrocos. Los trabajos de lazo y de calado pueden ser un indicio del mudéjar⁵³⁸.

La actividad de los dominicos en tierras veraguenses encontró su máxima expresión en la educación y en las artes, a través de sus propias lenguas nativas.

Atentos a su carisma, a la *veritas* y al lema tomista de *Contemplari et contemplata aliis tradere*, los frailes dominicos dieron visibilidad, protección y proyección a los naturales. Los conocieron, los escucharon, y solo así pudieron predicarles. Pero además defendieron su dignidad, promovieron su desarrollo humano y pacífico en el marco de una vida cristiana, pusieron por escrito lenguas que nunca antes lo habían estado, las estudiaron y crearon artes con que enseñarlas, con que facilitar la comprensión mutua. Tradujeron su oralidad, su ambiente, su pensamiento a códigos inteligibles por el europeo; dieron entidad, imagen y palabra a los pueblos precolombinos, proyectando y dando a conocer las culturas originarias al mundo entero por medio de traducciones en forma de relaciones, de crónicas, de mapas, de confesionarios, de gramáticas⁵³⁹.

Con relación al tema del proceso: "era necesario afianzar su conversión mediante la presencia constante de los evangelizadores. Poco a poco, los predicadores fueron fundando nuevos conventos e iglesias, que iban ocupando las nuevas expediciones llegadas de España. Se trataba de religiosos con una amplia formación académica, de modo que pronto empezaron a ser reconocidos no solo por su tarea evangelizadora, sino también por su actividad educadora y escolástica, que, en cualquier caso, tenía una finalidad esencialmente apostólica, al servicio de la predicación, la catequesis y la evangelización"⁵⁴⁰.

538. Vidal Fernández de Palomeras, "La iglesia de San Francisco de Veraguas y otras cosas," *Revista Cultural Lotería*, Vol. 111, n.º 32 (julio 1958): 76.

539. David Pérez Blázquez, "Los dominicos en el Nuevo Reino de Granada: entre la evangelización, la exploración geográfica y la investigación lingüística," en *La vida conventual y misionera, siglos XIII-XIX*, eds. Fabián Leonardo Benavides Silva Eugenio Martín Torres Torres, O. P., y Andrés Mauricio Escobar Herrera (Bogotá: Ediciones UST, 2018) t. 4: 111 - 133

540. Pérez Blázquez, "Los dominicos en el Nuevo," 123.

El gobernador Félix Francisco Bejarano y el desarrollo de la cultura barroca en el Ducado de Veragua

Para el segundo tercio del siglo XVIII, el sistema de recaudación existente en los pueblos de indios en el Ducado de Veraguas y la organización de la cofradía permitió el sustento económico, “ayudado por los hatos de ganados cuyos beneficios podían sostener la fábrica y los insumos del culto, que podría explicar el lujo de este arte Barroco caracterizado por habilidosa talla, ingenio, pero brillante policromo y lujoso laminado de oro”⁵⁴¹.

Las aportaciones económicas provenían del gobernador Vejarano (entiéndase Bejarano) y de Don José Palacios, gobernador subsiguiente: “al hacer un recuento de los gobernadores anteriores a Francisco Matos, establece que antes del gobierno de Félix Vejarano, gobernador de grata recordación para los indios por sus importantes aportaciones a la iglesia acostumbran todos los naturales o indígenas hacer todos los años una roza grande de maíz que se cosecha y se vendía a diez a doce reales la fanega”⁵⁴².

Se reafirma que las manifestaciones en las artes y la arquitectura⁵⁴³, formando parte de “la política del Barroco didáctico religioso” y que tuvo su mayor énfasis durante la administración del gobernador Félix Francisco Bejarano (1759-1775) descrito como, “genuino adalid de la ideología barroca de fidelidad, exaltación monárquica y la toma de los templos como principales escenarios proselitistas de la dominación y representación del poder, arte y religiosidad”⁵⁴⁴. Cita como ejemplo “la utilización iconográfica del escudo imperial de los Habsburgos, el cual aparece pintado o esculpido en muchos de los tabernáculos de las iglesias coloniales de Panamá”⁵⁴⁵. En los recorridos que realicé por las diversas iglesias istmeñas observé la existencia de este escudo en la iglesia de San Francisco de Asís en Dolega (Chiriquí) y en San Francisco de Asís, Veraguas.

Quienes tuvieron mayor centralización del poder administrativo fueron los gobernadores y autoridades virreinales de la provincia de Veragua y la ciudad de Panamá; en ellos recayó “la continuación del proceso de evangeli-

541. Torres de Araúz, et al., *San Francisco de*, 10.

542. Torres de Araúz, et al., *San Francisco de*, 1.

543. Mario José Molina Castillo, “Cómo hacer historia en Panamá,” *Revista Cultural Lotería*, n.º 527 (julio - agosto 2016): 42.

544. Mario José Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá. Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821*. (Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008), 1: 337.

545. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 337.

zación indígena como meta del desarrollo de la religiosidad, contar con una masa de producción tributaria, además de seguir la política de promoción y fidelidad monárquica”⁵⁴⁶. La proyección de la religión dentro de una sociedad clasista fue tema fundamental.

Estas sociedades precapitalistas rurales se desarrollaron dentro de una bipolaridad cultural. Por una parte, los edificios eclesiásticos, retablos y altares con exuberante decoración artística como proyección de los obispos, gobernadores, el clero, las élites, las cofradías, fueron portadores de una mentalidad barroca de cristianización que mantuvo a la población dentro de un ortodoxismo religioso — cultural dirigido hacia un encause clasista. De igual manera, tanto las estructuras institucionales como culturales lograron niveles muy modestos, pues prevaleció la tradición cultural española, que luego de experimentar el mestizaje y sincretismo, se hizo barroca - criolla, con predominio español sobre las costumbres indígenas y negroides⁵⁴⁷.

En 1758, Félix Francisco Bejarano asume el cargo de gobernador de Veragua y ha sido, históricamente proclamado, ‘hombre del siglo’:

Bejarano debía ser el arquetipo ideal de las élites veraguenses y chiricanas. Difícilmente se hubiera podido encontrar a alguien que pudiera encarnar hasta ese momento asaz vulnerable a los ataques enemigos. Promovía las reducciones indígenas donde se congregaban brazos que podían dedicarse a la minera, la gran esperanza económica de la provincia. Establecía un cuerpo miliciano sin precedentes por su tamaño, abriendo la posibilidad de ascensión social a centenares de jóvenes campesinos, pero sobre todo a los hijos de las élites, asegurando una fuente dineraria para los que demostrasen vocación militar, y ofreciéndoles de esa manera una oportunidad económica que muy pocos habían conocido antes⁵⁴⁸.

El gobernador trazaba él mismo los planos de las iglesias, hospitales y edificios civiles. Construyó a sus expensas retablos, pagaba ornamentos litúrgicos, campanas, techaba las iglesias, reconstruyó templos en ruinas. Delineó las cárceles, las casas capitulares, veló por la celebración anual del Corpus, construyó carnicerías. En Alanje (Chiriquí) acabó la construcción de la iglesia y “colocó el santísimo en ella, y con los mismos desvelos hizo cortar y extraer exquisitas maderas de caobas y cedros, e hizo un famoso retablo altar mayor de hermosura y grande idea”.

En Santiago (Veraguas) hizo una capilla mayor de veinte varas en cuadro y en la iglesia una galería de arcos y dos “famosos cementerios de 53 varas de frente, de alto correspondiente, todo de cal y ladrillos de exquisito arte

546. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 337.

547. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 337.

548. Alfredo Castillero Calvo, *Conquista, Evangelización y resistencia*. (Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017), 368.

y hermosa vista a la plaza.⁵⁴⁹ La iglesia de San José en David (Chiriquí) fue construida por Antonio Monfante, el vicario de la ciudad de Santiago de Alanje (de 1747 - 1761) y el gobernador de la provincia de Veraguas, Félix Francisco Bejarano. Por tanto, "Apenas hay iglesia en estas provincias, en que no tenga parte u obra hecha, que no sea con su dirección y personal asistencia y trabajo, siendo su mayor esmero en el culto a Dios, aseo de sus templos, decencia de altares y adornos de los santos y veneración a todo eclesiástico"⁵⁵⁰.

Fue Félix Francisco Bejarano quien apoyó al cura Regalado de Aizpurúa en la construcción de la iglesia de San Francisco Javier de Cañazas, Veraguas (sus retablos, ornamentos, platería) y además creó el hospital de San Juan o la iglesia de Santa Bárbara (Santiago de Veraguas), logró terminar la iglesia de Santiago de Alanje y la ermita de San José y algunos de sus retablos; construyó la torre de la iglesia de San Marcelo de la Mesa⁵⁵¹.

El sacerdote Pedro Regalado de Aizpurúa señala a Fermín Ruiz como maestro mayor de carpintería en la iglesia de San Francisco Javier de Cañazas (1778). Igualmente sucedió que, como he mencionado, entre 1774 y 1776, el doctor Fray Francisco de los Ríos y Armengol visitó muchos de los pueblos y ermitas y entre estos se mencionan las iglesias de San Francisco de Asís y San Francisco Javier de Cañazas (ambas en Veraguas)⁵⁵².

El Hospital San Juan de Dios que ubicaba en la planta baja a la iglesia de Santa Bárbara (inaugurados en 1770) y el pavimentado de las calles fueron obras del gobernador de Veragua, Félix Francisco Bejarano: "Santiago de Veraguas contó con un hospital de cal y canto construido bajo el gobierno de Félix Bejarano. Por Real disposición de 15 de diciembre de 1768 se declaró que fuese administrado por los religiosos de San Juan de Dios (AGI Panamá 277) y para su subsistencia se le asignó 300 pesos anuales consignados de los bienes que habían pertenecidos a los regulares jesuitas, además de 120 pesos de diezmos y las rentas de una hato de ganado propiedad del hospital. En 1803 aún se mantenía con los mismos ingresos, solo que diezmos alcanzaron 150 pesos"⁵⁵³.

Santiago de Veragua estuvo conformada por los distritos de Atalaya, Cañazas, Calobre, La Mesa, Las Palmas, Montijo, Río de Jesús, San Francisco, Santiago y Soná, San Francisco de Terraba; y como tal experimentó la mayor

549. Castellero Calvo, *Conquista, Evangelización*, 368.

550. Castellero Calvo, *Conquista, Evangelización*, 369.

551. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 337.

552. Ramos Baquero, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 3, 1.276.

553. Argelia Tello Burgos, "Organización Eclesiástica en el XVIII panameño (1751 - 1810)," *Revista Cultural Lotería*, Nros. 336 - 337 (1984): 69.

parte de las realizaciones culturales durante el gobierno de Bejarano, especialmente en lo concerniente a la cultura barroca, desarrollo arquitectónico y pre urbano.

El nivel socioeconómico de la sociedad santiagueña fue elitista: eran gente procedente de Castilla, Extremadura, el País Vasco y Andalucía⁵⁵⁴. Muchos eran integrantes de milicias y tuvieron cargos principales del cabildo, contaban con esclavos en las haciendas, trapiches, pesquerías de perlas y en el servicio doméstico, y, por el contrario, alquilaban indígenas o pagaban peones mestizos.

Para 1756 la tendencia de cohabitación de los indígenas con españoles había prosperado para facilitar el proceso de aculturación y evangelización en la provincia de Veragua, "Lo mismo puede decirse del pueblo de San Francisco de la Montaña en donde convivían 236 vecinos españoles y de color, en 38 casas y 830 indios en 208 casas. Aquí la presencia de españoles y mestizos aumentaba hasta el 22%"⁵⁵⁵.

Para 1766, llegaron los primeros misioneros franciscanos a la provincia de Chiriquí,

Ocho años más tarde tenían fundadas cinco doctrinas con más de 2,000 almas a su cargo. Los pueblos eran: San Francisco de Dolega, Nuestra Señora de los Ángeles de Gualaca y Santo Domingo de Changuina, en Alanje, que pertenecían a los grupos conocidos como changuinas, dolegas, robalos y cotos. Doctrinas más numerosas fueron las establecidas por los grupos Guaymies ubicados dentro de la zona de Remedios (o Pueblo Nuevo), conocidas como San Antonio del Guaymi y San Buenaventura de Las Palmas.

Estos resultados tan halagüeños fueron razón suficiente para que el gobernador de Veraguas, Félix Bejarano, solicitara a la alta jerarquía que estos religiosos se encargasen de la conquista espiritual de la provincia (AGI Panamá 256). En consecuencia, el Rey concedió a los Franciscanos de Propaganda Fide de Guatemala las reducciones de los infieles de todo Chiriquí y Veraguas (AGI Panamá 368). La labor evangelizadora franciscana alcanzó tanta importancia en la diócesis panameña que en 1785 se estableció el Colegio de Propaganda Fide en Panamá y en adelante los observantes misioneros que operaban en el Istmo dejaron de depender de Guatemala.

Todo lo expresado revela que la labor estrictamente evangelizadora en Veraguas y Chiriquí durante el siglo XVIII alcanzó sus máximas realizaciones en los últimos veinticinco años y a partir de allí comenzó a declinar⁵⁵⁶.

554. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 337.

555. Carmen Mena García, "Estructura demográfica de Veragua en el siglo XVIII." *Anuario de Estudios Americanos*, Separatas del vol. 50, n° 2 (1993): 362.

556. Tello Burgos, "Organización Eclesiástica en," 73-74.

En el campo de la educación, es sabido que algunos miembros de la elite santiagueña y de la ciudad de Panamá podrían estudiar en la Universidad de San Javier (1747 - 1767) como es el caso del cura vicario de la iglesia de San Francisco de Asís, Manuel Gabriel de Ávila. El cura mantuvo durante todo su extenso periodo de administración del curato del templo desde 1773 – 1812 a un maestro de escuela, “este enseñaba a leer y escribir a todos los naturales de la doctrina y demás españoles,” por tanto: “es de suponer que los clérigos con cierta formación transmitieron sus conocimientos a miembros de la élite santiagueña, a los indígenas y demás”⁵⁵⁷.

Antes de entrar en los temas de arte en los retablos, sus objetos y la arquitectura del templo de San Francisco de Asís, introduzco otros datos. La arquitectura de la iglesia de San Francisco de Asís y la de Santa Bárbara (desaparecida) son construcciones de la segunda mitad del siglo XVIII. La planta de ambas iglesias se asemeja a la planta baja del Hospital de San Juan, es decir la ocupada por la iglesia de Santa Bárbara. La comparación entre ambos templos permite observar las similitudes: “su torre de tres cuerpos, colocada sobre una base de cuatro arcos, estaba elaborada con ladrillos cocidos, rematada con cruz y arpón. Esta iglesia fue construida por el maestro y carpintero de lo blanco y escultor José de la Rosa”⁵⁵⁸. Fue construida de ladrillos y de base cuadrada 3.60 metros. por 3.60 metros. Contaba con cuatro cuerpos o niveles divididos por cornisas. El primer cuerpo: por cuatro arcos semicirculares que se sostenían sobre cuatro pilastras cuadradas. El segundo: cuatro arcos de menor tamaño. En el tercero: los eran rectangulares, adintelados y de mucha menor luz que los de abajo. Y en el último cuerpo: se utilizaba nuevamente la arcada para los cuatro pequeños vanos que servían de campanario⁵⁵⁹.

Otro detalle que contribuye a este estudio, consiste en que los trabajos dentados en la base de la escultura de santa Bárbara⁵⁶⁰ (templo de Santa Bárbara) son muy parecidos al uso de las formas dentadas (talladas) de la Purísima del templo San Francisco de Asís, donde aparecen dos atlantes – columnas con adornos dentados⁵⁶¹, por lo que, “Se colige que en ambas iglesias trabajaron maestros, oficiales y carpinteros de los blanco

557. Molina Castillo, “Veragua: la tierra de,” 1: 303.

558. Molina Castillo, “Veragua: la tierra de,” 1: 348.

559. Molina Castillo, “Veragua: la tierra de,” 1: 352.

560. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Santa Bárbara*, segundo tercio del siglo XVIII. Imagen tallada en madera policromada, s.d. Estilo: barroco indigenizado. Colección privada del Dr. Alberto Osorio.

561. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Atlante*, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada y policromada, s.d. Estilo: barroco indigenizado. Retablo de La Purísima. Iglesia San Francisco de Asís, Veraguas.

procedentes de Andalucía y otros tallistas de la ciudad de Panamá, con un predominio estilístico, donde se conjugó lo renacentista, lo barroco y arte hispanomusulmán⁵⁶².

La directriz de la planta de la iglesia de Santa Bárbara fue diseñada por Fermín Ruiz, maestro mayor de carpintería del o blanco y escultor. Otro dato, con él también laboró el maestro y carpintero de lo blanco y escultor, José de la Rosa. El gobernador Félix Francisco Bejarano en un informe muestra: “Ese conjunto monumental arquitectónico se había construido de cal, ladrillos, y piedra, formando la iglesia de veinticinco varas de largo y dieciséis de ancho, con enfermería, celdas, oficinas y huerta, con el fin de establecer un convento de San Juan de Dios⁵⁶³. La obra se inició en 1763 y fue terminada el 14 de febrero de 1770 y totalmente destruida en 1936.

Las dos iglesias Santa Bárbara (1770) y la iglesia de San Francisco de Asís (1773) a su vez contaban con las puertas principales, dos colaterales, al este y al oeste del templo. Todos estos detalles, los planos, la distribución, la utilización de los materiales, los alarifes, los maestros de carpinteros y demás datos apuntan a que el cura Manuel Gabriel de Ávila utilizó la planta elaborada para la iglesia de Santa Bárbara, con modificaciones para el templo de San Francisco de Asís. La iglesia de San Francisco de Asís fue construida entre 1773 y 1775⁵⁶⁴ y la iglesia Santa Bárbara⁵⁶⁵, se ha comentado, en 1763 y terminada en 1770. Fue la vez primera que se utilizó una planta arquitectónica para construir un proyecto en la ciudad de Santiago de Veragua, siglo XVIII.

Cuando Manuel Gabriel de Ávila, cura vicario de la iglesia de San Francisco de Asís, (Panamá, noviembre de 1791. AGI Santa Fe, 970) se posesiona del curato de San Francisco (3 de febrero de 1773) encontró que el templo estaba totalmente arruinado, siendo de caña y podrida, tanto en su interior como exterior y pidió su reedificación. Su principal ejecutoria en la iglesia fue, “El patrocinio de la hechura de seis retablos: el altar mayor”, “de superiores maderas, pintado y dorado para el culto del Señor Sacramentado, valioso en su estado, (con un costo de) dos mil pesos”. Mandó a construir estos seis retablos colaterales, “...por estar todos inútiles los que encontré...con costo

562. Molina Castillo, “Veragua: la tierra de,” 1: 353.

563. Molina Castillo, “Veragua: la tierra de,” 1: 350.

564. Planta de la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas). Croquis: Fernando Martínez. Véase Torres de Araúz, et al., *San Francisco de*, 14.

565. Mario José Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá. Estudio geo-histórico, urbanístico, económico, social, político y cultural de Veraguas, Chiriquí y Bocas del Toro, 1502-1821*. (Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008) 2: 606.

Véase los planos del Hospital de San Juan de Dios y la iglesia de San Juan de Dios o Santa Bárbara, inaugurados en 1770.

todos de seis mil quinientos pesos”⁵⁶⁶. Esteban Rodríguez, alcalde ordinario del pueblo de San Francisco de Asís, durante el tiempo en que se crearon estos objetos y retablos, manifestó: “es cierto que dicho señor (Manuel Gabriel de Ávila) ha gastado mucha y considerable parte de su pecunio en haber hecho las alhajas que cita...pues las ha traído hechas de Panamá sin pensionarnos”⁵⁶⁷.

Las devociones seleccionadas para la iglesia de San Francisco de Asís fueron: el Señor Crucificado, la Inmaculada Concepción, san José, N.ª S.ª del Rosario, la Virgen del Carmen y Ánimas Benditas, elaboradas en exquisitas maderas, como la caoba. El retablo Ánimas Benditas está datado en 1774 y fue patrocinado por Phelipe Parada⁵⁶⁸. Observo son solo siete retablos, no se incluyeron los retablos de san Antonio, ni el de santa Bárbara y es posible fueron realizados poco tiempo después.

Hasta hace muy poco, fue cierto no se habían podido encontrar a los maestros y artesanos constructores de los templos ni de los retablos de la iglesia de San Francisco de Asís. No obstante, el hilo histórico conduce desde el gobernador Félix Francisco Bejarano, la iglesia de Francisco Javier en Cañazas, las similitudes entre ambas, Santa Bárbara y San Francisco de Asís, la presencia de los artesanos Fermín Ruiz, José de la Rosa, Manuel Gabriel de Ávila hasta el historiador Molina Castillo y sus más recientes pesquisas. En el Padrón realizado en San Francisco de la Montaña, 1774: “se registran algunos maestros que se establecieron con sus familias y eran considerados como ciudadanos forasteros. Es muy probable que fueran ellos los artífices de tan valiosas colonial de la iglesia de San Francisco de Asís. Coincide su presencia en ese lugar, con la del maestro Manuel Gabriel de Ávila, iniciador de la reconstrucción del templo, hechura de los retablos, alhajas de usos litúrgicos, mobiliario, platería y otros”⁵⁶⁹.

Ducado de Veragua en el Virreinato de la Nueva Granada

Ahora bien, considerando el periodo de realización del actual templo (1773-1775), propongo que estos maestros foráneos fueron novogranadinos. Panamá fue parte del Virreinato de la Nueva Granada entre 1739-1819; el virreinato unió la Real Audiencia de Quito, la Capitanía General de Venezuela y la

566. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1:354- 355.

567. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1:354- 355.

568. Fernández de Palomeras, “La iglesia de San Francisco,” 72.

569. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 356-367.



Fig. 81. Localización del Ducado de Veragua, ca. siglo XVIII. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni. Gupta.

Real Audiencia de Santa Fe. Abarcaba entonces los territorios actuales de Ecuador, Venezuela, Colombia, Panamá y Guayana. Se plantea, por tanto, que los maestros estarían formados en los estilos de las escuelas quitanas o santafereñas.

De acuerdo con estas pesquisas (Padrón de la provincia de Veragua, AGI Panamá, 283 1774), se cuenta ahora con la lista de los maestros foráneos

autores de la edificación de la iglesia de San Francisco de Asís, fabricación que contó con la participación de artistas indígenas en la realización de los *frontis* de muchos de sus retablos, varias esculturas y otros elementos distintivos, como veremos en las siguientes páginas. Los nombres de los maestros foráneos residentes en San Francisco de la Montaña son, "Casa del maestro Cruz de León, Maria de la Concepción Vásquez, su esposa. Hijos: Lucas, José, Domingo y Basilio Antonio. Casa del maestro Ciriaco, Felipa su esposa, hijos: Maria de las Mercedes, agregados Juan y Pedro. Casa del maestro Esteban Boso, Micaela Rodríguez, su esposa. Sus hijos: Juan de los Santos, Francisco, Pedro, Maria Sardiana y Alfonso. Casa del maestro Juan Bautista Franquez, Jacinta Majera, su esposa. Sus hijos: Juan, José y Narciso. Firmado este Padrón por el cura de San Francisco de Asís, Manuel Gabriel de Ávila"⁵⁷⁰

En cuanto a lo blanco y los artesanos carpinteros, el gobernador Bejarano reveló en el informe del cabildo de la ciudad de Santiago de Veragua, que estos maestros foráneos, "Dejaron singulares diseños artísticos de retablos en imaginería en los templos de la provincia de Veragua, por su parte, los plateros destacan su maestría en la elaboración de custodias, ramos, cruces procesionales, de altar y vasos sagrados barrocos, entre los que sobresalen la custodia de la iglesia de Santa Bárbara que entre espejos y relieves dorados hace deliciosa vista"⁵⁷¹.

570. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 356-367.

571. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 367.

Hace referencia al mobiliario y el ropaje litúrgico, provistas por la riqueza ganadera que hizo las considerables inversiones y coloca como ejemplo el mobiliario litúrgico de la iglesia de San Francisco de Asís: “la riqueza artística - artesanal pudiera proceder por la cercanía de este pueblo a los centros mineros, razón para pensar que fluyeran limosnas y donaciones pías junto con las donaciones personales del cura vicario Manuel Gabriel de Ávila”⁵⁷². Entre las piezas del templo, se señala que para 1777 se registró un “facistol”, y que “posteriormente se adicionaron dos candelabros monumentales tallados en madera policromada que, con dos esculturas femeninas talladas, adornaban el presbiterio de la iglesia de San Francisco de Asís”⁵⁷³. Por tanto, se puede concluir que los candelabros y las dos canéforas del templo que se han estudiado son de esa fecha.

También se agrega que “otros muebles de la iglesia de San Francisco de la Montaña que aún existen fueron encargados en la ciudad de Panamá por el cura vicario de dicha iglesia, Manuel Gabriel Ávila,” mencionando: “un cirio pascual, tenebrario, depósito para el Jueves Santo,” y otros mobiliarios “para guardar ornamentos, como una mensa con dos cajones con puestas como armario”⁵⁷⁴. Este aporte hace valedero que en la ciudad de Panamá existían escuelas talleres que proveían a las iglesias citadinas y las del interior del país.

Con el arribo de artesanos calificados, foráneos o novogranadinos como he comentado “que influyeron en que empíricamente surgieran artesanos con ciertas disposiciones artísticas,” se conforma las escuelas talleres en Veraguas, La participación de los artistas indígenas surge y fue activa. “Ellos fueron ejecutores de talla de imágenes religiosas, un tanto desproporcionadas y toscas; aunque algunos lograron representarlas dentro de composiciones aceptables. Sus inspiraciones devocionarios, su natural talento y vocación los hicieron artífices de obras para el culto devocionario de familias arraigadas a la religión católica, sobre todo, en las áreas más ruralizadas. También hicieron aportes en estos menesteres los artesanos foráneos que se trasladaban a la provincia de Veragua por ser miembros de milicias citadinas y por otras razones”⁵⁷⁵.

Estos artesanos recibían el nombre de “santeros”, y “realizaron trabajos de talla en madera pintados en colores,” y “las investigaciones al respecto indican que hubo predilección por realizar obras de crucifijos, la Virgen del

572. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 385.

573. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 385.

574. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 385.

575. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 390.

Carmen, santa Bárbara, san Antonio, san José, Niño Dios. De esta manera, se encuentran en casas de familias, altares domésticos con piezas propias del arte popular cuyos descendientes han conservado de generación en generación⁵⁷⁶.

El Barroco español popular y el Barroco indigenizado en la iglesia de San Francisco de Asís en Veraguas

San Francisco de Asís en Veraguas bien podría ser considerado el templo artístico más singular del patrimonio panameño. Sorprendente es la expresión que se podría utilizar al describir las formas indígenas y españolas en este diminuto templo veragüense. Un arte hispano donde existe una armonía en el detalle de todo el conjunto retablistico, pleno de colorido, luz y movimiento como ningún otro en el istmo. Ciertamente es que hay una floración de estilos arquitectónicos que no chocan a la vista, al contrario, se funden para crear una suma de superficies únicas. En esto concuerdan desde historiadores del arte, antropólogos y hasta la persona común.

Este capítulo está dedicado al descubrimiento de este interesantísimo templo virreinal, sus orígenes, sus temas iconográficos, su sincretismo, los temas históricos y étnicos relativos al grupo de los guaymies, hoy denominados ngöbé- buglé. Para iniciar, brevemente se describirán sus nueve retablos los cuales Torres de Araúz escribe son propios del Barroco del siglo XVIII, "...y fueron hechos en el lugar donde hoy se encuentran por algún maestro ensamblador cuyo nombre todavía la historia no ha podido rescatar y con el cual indudablemente, deben haber colaborado indios de la región, indios de doctrina, como parecieran sugerirnos los detalles fisonómicos de lagunas de las cariátides y la interpretación muy particular de motivos europeos introducidos en una cultura y ambiente que no era el propio⁵⁷⁷.

Los indígenas de doctrina a los que se refiere Torres de Araúz son específicamente los guaymies, y durante, "el período de 1501 a 1821, el etnoterritorio guaymí significó un espacio de reconfiguración étnica que primero fue india y luego asumió el apelativo de guaymí como etnónimo sobreviviente dentro de un universo indígena internamente diverso ubicado en un espacio determinado⁵⁷⁸.

576. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 391.

577. Torres de Araúz, *et al.*, *San Francisco de*, 15.

578. Ana Sofía Solano Acuña, "Imágenes de la memoria y el poder. Los Guaymí del occidente de Panamá en la conformación del Estado Nacional (1880-1925)." (tesis doctoral, Universidad Pablo Olavide, 2019) 170.

La fachada y el plano arquitectónico de la iglesia San Francisco de Asís. Interés de la torre primitiva

La arquitectura expresa de manera precisa el medio que la produjo, convirtiéndose en escaparate en que permite asomarse a la intrahistoria, el suelo firme. El fondo de lo auténtico, como lo ha manifestado Chueca Goitia y citado por Sebastián López: "Es necesario analizar la arquitectura en su esencia, partiendo de valores puramente intrínsecos, para no ser ofuscados por consideraciones circunstanciales. Estos valores fundamentales son el sentido del espacio, del volumen y de la estructura decorativa"⁵⁷⁹.

Tierra Firme no fue una zona aislada, cuestión que se respalda más en los testimonios artísticos que en los documentos históricos. En las arquitecturas de las iglesias virreinales, y más propiamente en sus retablos, están las influencias de varios estilos europeos: formas y elementos con huellas del Renacimiento, plateresco del siglo XVI, Barroco y churrigueresco de los siglos XVII y XVIII, así como reminiscencias mudéjares adaptadas al ambiente regional, que han sido más duraderas que la dominación política. Se distinguen elementos del Barroco indigenizado en los retablos, en la creación de tablitas, esculturas pequeñas, crucifijos o medallones creados por los diversos artistas indígenas para proveer a sus pueblos de indígenas con objetos de arte que sirvieran en la enseñanza del cristianismo por los curas doctrineros.

San Francisco de Asís tuvo siempre un austero y sencillo edificio y de este solo queda la portada de ladrillo y la parte de la estructura de pilares y las vigas de madera que soportan la techumbre. Sus muros laterales contaban, cada uno de ellos, con tres pilastras adosadas, que desempeñan la función de contrafuertes y tres ventanas, que, abiertas a la altura de éstos, dan la iluminación que requiere el interior del templo.

La cubierta es de armazón de madera, en caballete a dos aguas y el revestimiento exterior de tejas. Dos grandes costeros, a todo lo largo del templo, uno a cada largo de las vertientes, sostienen la techumbre cuyas vigas se entraman por nudillos, tallados y policromados pies o pilastras de madera, aún existentes, formando el galbo o ensanchamiento del fuste de una columna en su curso medio. Estas pilastras van disminuyendo levemente el grosor hacia sus extremos, excepto las dos situadas frente al retablo mayor, que conlleva una ornamentación de frutos, cuenta con capiteles azapataados (también existentes), desde los cuales cinco robustos pares unen transver-

579. Sebastián López, *Estudios sobre el*, 62.

salmente los costeros. Esta disposición de los elementos de sostenimiento de la cubierta ha permitido, por el juego de pilastras, que figuren tres naves en el recinto del templo.

Después de las desafortunadas reformas, su arquitectura no tiene hoy mayor interés. De consideración más que notable, sin embargo, lo son los retablos y los elementos del exorno. Se realizaron varias reconstrucciones de esta iglesia en su estado primitivo, en el segundo tercio del siglo XVIII, por un edificio con piso de baldosas cuadradas y muros de adobes crudos, y en ocasiones no considerando la traza rectangular: 25.35 m. (largo) por 11.40 m. (ancho), estructura y proporciones que tenía para la correcta valoración de los retablos. Los vanos de ingresos son tres: dos laterales y uno central. Cada vano lateral, con jambas y arco de medio punto construido de ladrillos unidos “con una especie de mortero hecho de una arcilla especial y otros componentes”⁵⁸⁰, estaba enmarcado por un par de pilastras, de ladrillos, adosadas al muro.

Una moldura curva que acentuaba el extradós del arco constituía otro de los escasos recursos decorativos empleados para dotar de dignidad a estos vanos e ingreso al templo que, además, se acusaban al exterior por un ligero y bajo pórtico formado por el tejaro —prolongación de la línea de la cubierta—, que descansa en dos pilastras exentas, construidas de ladrillos, que están segmentadas por gruesas molduras. El vano central es un arco de medio punto que se abre en el frontispicio. Dos elementos rompen con la traza rectangular: la sacristía (4.25 m. largo x 4.70 m. ancho), en la parte posterior; y el pórtico, sobre el cual descansaba el cuerpo de la torre.

Antepuesta a la puerta principal y como parte integrante de la fachada, de la cual sobresalía por entero, estaba la torre de la iglesia. Construida de ladrillos y de base cuadrada (3.60 m. x 3.60 m.), contaba con cuatro cuerpos o niveles divididos por cornisas que eran elementos decorativos, así como integrantes constructivos. Su esbeltez y complejidad hacían de ella un edificio monumental. El primer cuerpo estaba constituido por cuatro arcos semi-circulares que se sostenían sobre cuatro pilastras cuadradas. Estos cuatro arcos formaban un pequeño pórtico de arcadas, siendo la del fondo el vano central de acceso a la misma, y el lienzo del muro sobre ella, parte de ese lado de la torre. El segundo cuerpo tenía, igualmente, cuatro arcos, pero de menor tamaño. En el tercer nivel, los vanos eran rectangulares, adintelados

580. Samuel Gutiérrez, *El arte Barroco de la Iglesia de San Francisco de la Montaña*. (Panamá: Edit. Taller Diálogo, 1978), 15.

y de mucha menor luz que los de abajo. En el último cuerpo, se volvió al uso de la arcada para los cuatro pequeños vanos que servían de campanario⁵⁸¹.

La torre original no existe porque se desplomó en 1942. Por un lado, Samuel Lewis (1943)⁵⁸², indica que el tipo de remate original de esta torre terminaba en una cúpula y, para según Juan María Aguilar Calvo⁵⁸³, coronaba la torre una techumbre apiramidada de madera cuyo recubrimiento debió ser de tejas. No hay consenso tampoco respecto a la estructura primera de la torre, además del simple campanario a lo que ha indicado que no era “una estructura caprichosa, desligada de toda idea, sin finalidad determinada”⁵⁸⁴. Otros historiadores, por lo pequeño del campanario, descartan las funciones de capilla abierta porque no daba hacia una plaza. Monseñor Pedro Mega amplía la idea: “Lo cierto es que torres de igual emplazamiento se levantaron en las iglesias de otros pueblos de indios, como lo fueron, por ejemplo, la de Parita, construida en la segunda mitad del siglo XVII o principios del XVIII; la de Atalaya, cuyos trabajos de construcción se iniciaron hacia 1780 lográndose terminar sus paredes y techos en 1789, más no así su torre, que quedó inconclusa, y de la cual solo se levantaron sus dos primeros cuerpos, y en Santiago, pueblo de españoles, la Capilla de San Juan de Dios, construida probablemente en 1768”⁵⁸⁵.

La solución de la torre situada a los pies de un templo es bastante frecuente en España, en templos de época medieval y renacentista, generalmente de ladrillo o materiales ligeros; se le suele atribuir el papel de sostén o contrafuerte del empuje de la techumbre de la nave o naves. La apertura de un pequeño pórtico que da acceso al interior, en el piso bajo, es muy característico de construcciones del norte peninsular, desde Galicia hasta el País Vasco⁵⁸⁶.

581. Oscar Velarde, “La torre de la iglesia San Francisco de la Montaña.” Investigaciones apoyadas en los estudios de Juan María Aguilar Calvo, consulta realizada el 3 de marzo de 2018.

582. Samuel Lewis, “La Iglesia de San Francisco de Veraguas,” *Boletín de la Academia Panameña de Historia*, n.º 1 (enero - junio de 1943): 38.

583. Juan María Aguilar Calvo. (Carmona, Sevilla, 1891- Panamá, 1948). Doctor, jurista, historiador y catedrático. Considerado el fundador de la historiografía moderna panameña. Desarrolló la primera cátedra de Historia de Panamá (1943) y la Universidad de Panamá, cuenta con un lugar dedicado al catedrático: Salón de Historia Dr. Juan María Aguilar. Fue Subdirector del Archivo de Indias de Sevilla, formó parte del Centro de Estudios de Historia de América y dirigió la comisión redactora de la obra “Historia del Pueblo Español”.

584. Lewis, “La Iglesia de San,” 36.

585. Pedro Mega (monseñor), *La iglesia de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Atalaya. Ensayo histórico eclesiástico de los siglos XVIII, XIX y parte del XX*. (Panamá: Impreso en los talleres de la Estrella de Panamá, 1954), 64-75.

586. José Luis García Grinda, *Arquitectura popular de Burgos. Crítica y Teoría de la Arquitectura. Tipos y caracterización de la arquitectura rural autóctona castellano-leonesa: el caso burgalés*. (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Burgos, 1988), 116.

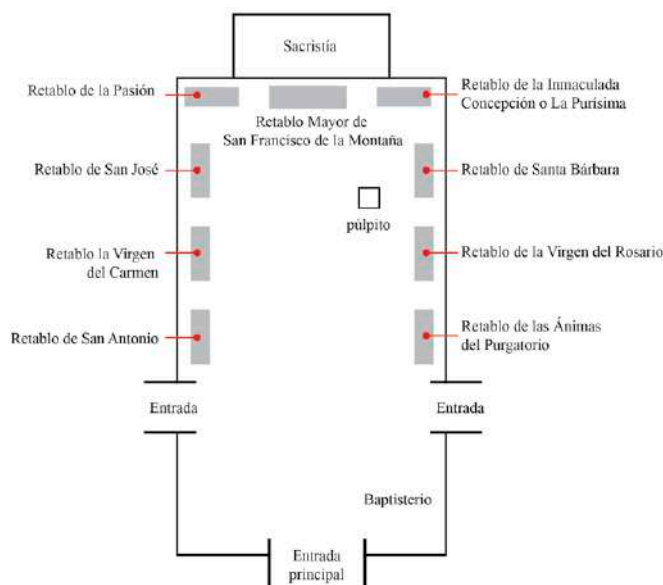


Fig. 82. Plano de la iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

Los pisos originales no existen, se añadieron baldosas de barro cocido en la última restauración realizada en 1979 por Ángela Camargo; después de esta reconstrucción, se recuperan los dos escalones como se concibieron en sus comienzos. Situada en el interior del templo, hacia la izquierda e inmediata a la entrada principal, existió una escalera en espiral construida de ladrillos y con su barandal de madera labrada que permitía el acceso al segundo cuerpo de esta torre. A los restantes cuerpos, cuyos pisos eran

de madera, se subía por una escalera también de madera. Camargo enfatizó que su labor consistió en el conservar los detalles, sin modificar la creatividad original de los artistas indígenas; admitiendo que, “los retablos vistos hoy son muy diferentes a cuando se tallaron”⁵⁸⁷.

Plano arquitectónico de la iglesia de San Francisco de Asís. El acceso a la sacristía desde el retablo mayor de San Francisco de Asís

Respondiendo a la pesquisa realizada, este plano presenta la descripción retablistica y el programan iconográfico del templo. Los maestros foráneos o novogranadinos residentes en San Francisco de la Montaña junto con los artistas indígenas, efectuaron estas obras en los estilos Barroco popular y Barroco indigenizado, en el más puro sincretismo religioso, como ya se mencionó. Las dos entradas a la sacristía: se ubican entre el retablo la Pasión, el retablo mayor y el retablo de La Inmaculada.

587. Camargo, *San Francisco de*, 12.

La relación de los nueve retablos de la iglesia de San Francisco de Asís

El programa iconográfico y descripción retablistica del templo es el siguiente: retablo mayor de san Francisco de Asís y en el lado del evangelio: retablo de la Pasión o Santo Cristo, retablo de san José y el Niño, retablo de la Virgen del Carmen, retablo de san Antonio. En el lado de la epístola: retablo de la Inmaculada Concepción o la Purísima, retablo de santa Bárbara, retablo N.^a S.^a del Rosario, retablo Ánimas del Purgatorio (hoy de San Roque).

Otros elementos del exorno son: los canéforos del retablo mayor, valores estéticos y rasgos de estilo en el púlpito de la iglesia de San Francisco de Asís, un espacio de interés: el baptisterio, el bautismo de Cristo (escultura), 1953; la pila bautismal (1727), los candelabros, las columnas “revestidas” de piñas y el Nazareno con la Cruz a cuestas (escultura).

Retablo mayor de San Francisco de Asís.

Su construcción contó con la participación de artesanos durante el segundo tercio del siglo XVIII, manifestando el estilismo de Barroco indigenizado. El monumental retablo está profusamente ornamentado con motivos vegetales, serafines y canéforas, y consta de dos cuerpos y tres calles; los detalles decorativos van en bermellones, en tonos azul de Prusia, verdes cobre, blancos, negros, oro, amarillos. En la base se ubican: el retablo de extraordinaria talla, y en forma de urna funeraria el banco central. A cada lado de éste, dos alargadas canéforas, tras las cuales se ubican las dos puertas de llamativa decoración y que dan acceso a la sacristía.

El gran sagrario - expositor del primer piso, que tanto destacó Fernández de Palomeras⁵⁸⁸, posee puertas corredizas ocultas de dos hojas, con guías de desplazamiento cóncavas para dejar ver al frente la gran águila bicéfala: símbolo de la Su Majestad Cristo. Junto al nicho superior, que es como remate del retablo, en el frontón, hay dos tallas pequeñas de menor calidad que representan a san Juan Nepomuceno (izquierda), el patrón de la Infantería de la Marina Española, y santo Domingo de Guzmán (derecha). En su centro, se encuentra san Francisco de Asís. Hay historiadores como el Prof. Óscar Velarde (1990) que han señalado que la advocación primitiva era de santo Tomás de Aquino, tema que sigue en discusión.

588. Fernández de Palomeras, “La iglesia de San Francisco,” 81.



Fig.83. Escuela taller de San Francisco de la Montaña, Veraguas. *Retablo mayor de San Francisco de Asís, (1773- 1775).* Madera de cedro amargo tallada y policromada: 6.20 m. x 5 m. de ancho, compuesto por 480 piezas., Tiene tres niveles, separados en la factura y unidos a una sola estructura. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

El citado banco tiene, junto a la mesa, dos puertas que llevan a la sacristía, jambas de canéforas, dintel corintio con guirnalda y angelotes, y cornisa. Sobre ésta, en el primer piso o cuerpo, otro par de cariátides y dintel para encerrar en nichos que albergan las esculturas de san Gabriel (izquierda), el sagrario y san Rafael (derecha respectivamente); rematados ambos por cardinas. En el primer cuerpo, se sitúan tres templete que portan cada uno un par de alargadas canéforas.

La tribuna central de mayores dimensiones cobija un tabernáculo (1,20 m de ancho por 2 m de alto); la tribuna izquierda guarda la imagen del arcángel san Rafael y la derecha, al arcángel san Gabriel. Anuncio del nacimiento de Jesús.

En el cuerpo superior, cuatro canéforas de dimensiones menores determinan tres espacios que ocupan las respectivas hornacinas para las imágenes. Las dos miden 89 cm. de altura, incluyendo la peana. La factura del retablo mayor es tosca, excepto el tabernáculo o expositorio que ofrece una talla de calidad mediana y con motivos barrocos.



Fig. 84. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Canéforas*, siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Iglesias de San Francisco de Asís, Veracruz. Foto: CBG.



Fig. 85. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Canéforas*, siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Iglesias de San Francisco de Asís, Veracruz. Foto: CBG.

Por el nivel del trabajo realizado y los motivos decorativos, que guardan similitud con los del retablo de san José exceptuando su sagrario, se podría señalar que ambos elementos, el tabernáculo y el retablo de san José, fueron obras construidas con anterioridad al retablo mayor.

Las fechas de los retablos de santa Librada y san Francisco de Asís (1770 - 1780)

Claudio Vásquez en sus análisis sobre el templo de Santa Librada de Las Tablas escribió, “creo que en julio de 1679 se inauguró el altar mayor de nuestra iglesia bajo su correspondiente techo como la primera etapa para la terminación de la obra tras labores posteriores”⁵⁸⁹. En contraste, no obstante, los estudios de Oscar Velarde y de Castellero Reyes indican que la iglesia de Las Tablas se terminó de construir el 9 de marzo de 1789. El pueblo de Las Tablas

589. Vásquez, *Iglesia de Santa Librada*, 18.

fue fundado entre 1725 – 1731 durante el obispado de don Agustín Rodríguez Delgado y su ermita elevada a vice – parroquia. Por tanto, considerando que el esquema del retablo de san Francisco de Asís (1773- 1775) se asemeja al retablo mayor de santa Librada en Las Tablas, se podrían situar ambos retablos entre 1770 – 1780. Hay similitudes en los diseños arquitectónicos, el decorativismo, los tallados en forma de triángulo o rombos, en las canéforas/ los canéforos y en la gran importancia del manifestador.

El Hijo como parte de la Santísima Trinidad coronaba el retablo mayor, sin embargo, por lo descuidado en la remodelación (1937) fue eliminada. “Al hacer el tejado, este quedó bajo, y el retablo fue recortado sin miramientos. La paloma, símbolo del Espíritu Santo, fue colgada de cualquier modo y clavada en el techo la imagen del Redentor y la cabeza del Padre Eterno. La obra se dio así por rematada”⁵⁹⁰. Posa actualmente la Paloma, símbolo del Espíritu Santo y la imagen *El Hijo* fue reubicada en el bautisterio; lamentablemente la del rostro del Padre Eterno se perdió.

Continuando con el análisis del retablo mayor, en el tercer piso, se ubican: (izq.) san Juan Nepomuceno, (centro); san Francisco de Asís y (der.); y santo Domingo de Guzmán. En el segundo piso del retablo mayor se ubican las imágenes de san Gabriel, el sagrario, san Rafael, y el primer piso, la mesa del retablo.

Tercer piso: san Juan Nepomuceno⁵⁹¹, san Francisco de Asís⁵⁹², y Santo Domingo de Guzmán⁵⁹³.

Fernández González describe en la catalogación razonada sobre el santo franciscano y el dominico,

590. Fernández de Palomeras, “La iglesia de San Francisco,” 82.

591. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Juan Nepomuceno*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de talla completa, madera policromada: 98 cm. (alto) x 31 cm. (ancho) x 27 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de san Francisco de Asís. Iglesia de San Francisco de Asís.

592. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Francisco de Asís*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de talla completa, madera policromada: 106 cm. (altura) x 27 cm. (ancho) x 23 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de san Francisco de Asís. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

593. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Sto. Domingo de Guzmán*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de talla completa, madera policromada: 98 cm. (altura) x 38 cm. (ancho) x 39 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de san Francisco de Asís. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

La relación entre ambos santos, fundadores de las principales órdenes mendicantes, tiene su origen no en los primeros textos biográficos, sino en las leyendas de épocas más tardías; la crónica del dominico Gerardo de Frachet (siglo XIII) narra su encuentro en Roma, tras una visión de Santo Domingo en la que son presentados a Cristo por la Virgen como anunciadores fieles de su palabra, lo que uniría a los dos santos y a sus respectivas órdenes en una común tarea espiritual. La idea de esta estrecha relación se refleja con frecuencia en el arte, bien representando escenas de sus encuentros bien emparejando sus imágenes como en este caso, tanto en ámbitos franciscanos como dominicos ⁵⁹⁴.

E indica Fernández González que la iconografía del santo fue modificada en la Contrarreforma: "al monje sonriente con la alegría como virtud, le sucede el asceta macilento de expresión afligida. No varían las vestiduras y sus atributos fundamentales: sayal franciscano ceñido por cordón de tres nudos alusivos a los tres votos, crucifijo en la mano, fuente de meditación, y su característica personal de los estigmas de la Pasión siempre visibles"⁵⁹⁵.

La idea inicial del presbítero Fernández de Palomeras de que este retablo fue importado desde España (u otro lugar) es desvirtuada. La abundante importación de retablos pictóricos o cuadros enmarcados se constatan, "en todas las flotas con destino a Tierra Firme". Y, "Según se observan, los retablos o tabernáculos de importación, obras de pequeño porte, de acuerdo al modelo de retablo-tabernáculo desarrollado en Sevilla en los años finales del XVI y muy prodigado a lo largo del XVII, los seleccionados para su transporte a Tierra Firme. Esta tipología de raigambre castellana fue muy divulgada por los talleres de Martínez Montañés, Juan de Oviedo, Francisco de Ocampo, Diego López Bueno, etc. Desconocemos noticias que nos hablen de grandes retablos transportados con sus distintos elementos desmembrados"⁵⁹⁶.

594. Rosario Fernández González, "Santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís," *Museo Nacional de Escultura: colección* (2015), 258-259.

595. Fernández González, "Santo Domingo de Guzmán," 258-259.

596. Herrera García y Gila Medina, "El retablo escultórico del Siglo XVII," 306.

Segundo piso: san Gabriel⁵⁹⁷, el sagrario⁵⁹⁸ y san Rafael⁵⁹⁹

Los motivos decorativos del sagrario lo ubican como una pieza de la escuela sevillana⁶⁰⁰ y de estilo renacentista, al igual que los dos candelabros, como se ha mencionado, “La inspiración en la tratadística italiana, tan frecuente en el retablo sevillano del bajo Renacimiento e incipiente Barroco, se hace notar en la mayoría de las obras, dando lugar así no sólo a la imitación de esquemas compositivos, sino también a la introducción de una prolija gramática ornamental, como cartelas, molduraje, escamas, hojas de laurel, trenzados, almohadillado, etc.”⁶⁰¹.

Según se relata, “el altar mayor no tuvo sagrario en su origen. Después, por necesidad del culto, se añadió uno, desconcertando la mesa del altar y tapando el centro del tablero tallado, que está a su altura. Dentro de este sagrario añadido, que fue retirado, con buen acuerdo, en 1954, estaba metido otro metálico moderno. El sagrario retirado de madera fue en su tiempo un bello sagrario renacentista, hecho, creemos en España (Granada o Sevilla), a juzgar por sus jarrones de estilo andaluz”⁶⁰². Menciona, “Ya sin puerta, que fue de dos hojas, añadido para darle de ocasión, tal vez en Panamá como resto de algún altar. Una vez retirado, se recortó con acierto el centro de la talla que aquel ocultaba, centro que era un *Agnus Dei*, convirtiéndoles, después de dorarle en puerta de acceso al sagrario metálico colocado detrás, hoy exigido por el culto. Así, la mesa ha vuelto a su primitivo estado, y ha recobrado los angelitos músicos que tocan al *Agnus Dei*, que luce sin obstáculos”⁶⁰³. Sobre la importancia de este tabernáculo -del que se asegura que es más antiguo que el resto del retablo mayor-, es interesante recordar que el conjunto magnífico de todos los retablos del interior de San Francisco de Asís (Veraguas) alcanzó

597. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Gabriel*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura tallada en madera, policromada, encarnada: 110 cm. (altura) x 34 cm. (profundidad) x 45 cm. (ancho). Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de san Francisco de Asís. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

598. Escuela hispalense. *Sagrario*, segundo tercio del siglo XVIII. Es tallado y dorado mide 66 cm. (ancho) x 183 cm. (alto) x 58 cm. (profundidad). Estilo: renacentista. Retablo mayor de san Francisco de Asís. Iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas).

599. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Rafael*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de madera tallada, policromada, encarnada: 106 cm. (alto) x 40 cm. (profundidad) x 40 cm. (ancho). Estilo: barroco indigenizado. Retablo mayor de san Francisco de Asís. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

600. Juan José Martín González, “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español,” *Imafronte*, n.º 12-13 (1997): 25- 30.

601. Herrera García y Gila Medina, “El retablo escultórico del Siglo XVII,” 312.

602. Fernández de Palomeras, “La iglesia de San Francisco,” 78.

603. Fernández de Palomeras, “La iglesia de San Francisco,” 78.

una evidente unidad plástica, en cuanto como más arriba se expresó el centro de la creatividad barroca nace del expositorio del mismo retablo mayor, y a partir de este elemento se crea el resto del escenario del templo.

El *Agnus Dei* está decorado por cuatro angelitos y otros dos que sostienen las decoraciones del sagrario, cuya puerta en forma de venera aloja un pequeño cordero. Sobre los extremos de la cornisa, colocada en la parte superior de la predela, hay dos querubines rubios de ojos azules, y seguido un muy amplio nicho central en forma de tribuna que guarda con celo, el precioso custodio remontado por una bóveda con decoraciones doradas, verdes y azules, enteramente sobre fondo bermellón. La citada custodia tiene dos puertas convexas decoradas por un águila bicéfala en oro sobre bolo y fondo bermellón, que giran guiados por canales tallados en la base y el techo del doselete. A manera de jambas hay dos del total de 16 cariátides adornando el retablo mayor⁶⁰⁴.

En el siglo XVI, el águila bicéfala era la marca heráldica más potente hasta ese momento, pues simbolizaba la unión de la dignidad imperial del Sacro Imperio Romano Germánico (el imperio de los Habsburgo) con la Monarquía hispánica, incluidas las tierras castellanas en otros continentes. El águila bicéfala será el emblema de los Habsburgo en Madrid y en Viena y la simbología trascendió más allá del reinado de Carlos V a todo el periodo virreinal hasta la independencia, "A partir de la ceremonia de abdicación de Carlos V y la difusión de sus representaciones alegóricas, fueron muchas las imágenes que insistieron en el acto divino de recepción de las insignias del poder protagonizado por miembros de la familia habsbúrgica, siendo cada vez más destacable la intervención celeste. Preside la composición el mote *Nulla potestas nisi a Deo*, aludiendo los textos complementarios precisamente a esta idea, que el único poder es el que detenta Dios"⁶⁰⁵.

El primer piso, la mesa del retablo mayor

El retablo, dividido en tres cuerpos verticales por columnas, reposa en cuatro patas en forma de garra de águila que aprisiona las esferas y resulta razonado pensar que no es solo un decorativismo. El águila es una simbología ligada

604. Luis Alberto Monreal Jimeno, "Arquitectura religiosa de oquedades en los siglos anteriores al románico," en *VII Semana de Estudios Medievales*, coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte (Nájera, Instituto de Estudios Riojanos, 1997), 235-264.

605. Víctor Mínguez Cornelles, "Sine Fine: Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias de poder en el Quinientos. La doble lealtad: entre el servicio al rey y la obligación a la Iglesia," *Revista Libros de la Corte.es*, Monográfico 1, año 6 (2014):163 -185.

a la fe cristiana y podría ser interpretada como la solidez de Dios (el águila) ejercida sobre sus fieles, el 'agarre' y fortaleza del Espíritu superior de Dios sobre cada uno de nosotros.

Las grullas, los búhos, los pelicanos, los mirlos y, específicamente, el águila ha tenido una larga historia de rico simbolismo en el arte cristiano⁶⁰⁶. Desde el medioevo y, a través de los siglos, se ha venerado al águila. Se le enaltece por su visión (similar a los santos para mirar al Hijo y entender la palabra del evangelio). Se dramatiza su capacidad de volar a grandes alturas, es decir la constante búsqueda de la perfección para llegar a Dios. San Juan, el evangelista, se representa con frecuencia con un águila, simbolizando las alturas de las verdades espirituales encontradas en su narrativa del evangelio. Por la restauración de sus plumas, el águila es asociada con el tema del bautismo y la resurrección. Aparece en la Biblia como la representación de Dios; y la Virgen María es salvada del dragón por las garras de un águila en pleno y magnífico vuelo.

La mesa central sostiene una cornisa que tiene el rostro de una imagen o mascarón. Es una obra realizada en madera policromada y tallada rústicamente con la gubia, rastrillando y plasmando un efecto sugestivo en su rostro, nariz exageradamente ancha, al igual que la dramatización de los grandes ojos abiertos y vigilantes. Es muy factible el mascarón con rasgos animalescos—, prácticamente en el piso del templo, sea el rostro de Judas y haya sido elaborado por los artistas indígenas.

Samuel Gutiérrez y Ángela Camargo describieron este particular Cristo. Por un lado Gutiérrez comenta, "Existe también un Jesús de rasgos autóctonos, que se postra doliente y secularmente abatido como los primitivos aborígenes de la región"⁶⁰⁷, y Camargo planteó que, "estas centrales sostienen una cornisa en cuyo centro la talla de un caballero desconocido... porque no es un ángel, tampoco de un santo...posiblemente sea el autor del altar," y se cuestiona, "¿o el rostro de algún español al que le sonrió la fortuna en las minas de Concepción que podría ser el generoso patrón de la Iglesia"⁶⁰⁸.

Cuestiono la supuesta cabeza de Cristo/ Dios y si así fuese, ¿Por qué siendo imagen divina se ha colocado a nivel del suelo, que suele ser el sitio del Infierno, del Abismo, del mundo del Mal? Si se explora la idea, se concluye que ésta figura es un mascarón representativo del mal y la traición, el rostro de Judas, "la designación de matapecados o castigapecados cobra plena

606. Philip Kosloski, "Cinco pájaros y su simbolismo en el arte cristiano," en *Aleteia*, 2017: 4.

607. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 178.

608. Camargo, *San Francisco de*, 62.

significación si, en los festivales de Carnaval — o en los del Corpus con sus mascarones y figurones — le asignamos un papel en la ritual eliminación del mal, personificado por dragones, tarascas, Judas u otras mil metamorfosis de la víctima expiatoria⁶⁰⁹. Por tanto, este mascarón, en su concepto, es de origen Barroco español y por sus rasgos estilísticos y tallado, de mano indígena.

Los canéforos y las entradas a las sacristías de las iglesias de Santa Librada (Los Santos) y de San Francisco de Asís (Veraguas)

Se observan los espacios semiocultos dedicados a las sacristías de Santa Librada y San Francisco de Asís, ambas situadas justo detrás de los retablos mayores. Sobre este punto de la búsqueda de espacios de ociedades, muy protegidos. A la vez los elementos calados, en forma de enredados, cuadrículados, guardas o mediante la supresión de fondos, parecen insinuar que los artesanos se hubiesen propuesto disminuir los volúmenes, procediendo a que el diseño en general fuese lo menos pesado; se pensó en un dibujo que otorgara movimiento visual dependiendo de la ubicación del espectador.

En ambos ejemplares también se aprecia el buscar texturas, mediante incisiones transversales, realizadas con gubias curvas, que permitió obtener una mayor plasticidad por el contraste del claroscuro. La luz lograda con los reflejos del oro en las áreas de mayor relieve, y la intensa policromía dotó de particular elegancia a estos retablos. En estos dos accesos al espacio de las sacristías se aprecia con claridad, sobre todo en el caso de la iglesia de Santa Librada, un afán por conformar un espacio reservado algo laberíntico, de gran interés litúrgico y muy propio del Barroco⁶¹⁰.

Belda Navarro (1997) hace hincapié en los estudios recientes y las bases metodológicas que se consideran en las obras de artes barrocas,

Otros estudios específicos han aparecido en los últimos años. El compendio titulado *El retablo Barroco en España*, aparecido en 1993, sintetiza muchas de aquellas preocupaciones. Inspirado por la necesidad de destacar lo más sobresaliente de toda la extensísima creación barroca, es un completo panorama de cuanto dio de sí la industria retablística en los siglos XVII y XVIII. Aunque en él prevalece la ordenación cronológica y espacial (precisamente por la necesidad de ordenar el rico material dibujado que contiene), sus bases metodológicas se aplican a los

609. Catalina Buezo, "Apuntes sobre la ritual expulsión del mal en la plaza pública y edición de *El antojo de la gallega*, mojiganga de Francisco de Castro," *Disparidades*, 48 (1)(1993): 81 – 102.

610. Martín González, "Sagrario y manifestador," 12-13.

criterios establecidos en estas peculiares obras de arte: significado del retablo, iconografía, estructura, tipología, funciones, desarrollo histórico, precedentes, como bloques temáticos que orientan hacia la exposición de las grandes corrientes que dominaron en los siglos del Barroco⁶¹¹.

Se refiere que fueron las líneas maestras trazadas por la metodología sobre el retablo, y que: “a partir de ahí se han abierto unos nuevos horizontes capaces de valorarlo no como un apéndice de las tres grandes artes tradicionales, sino como una solución específica que tuvo entidad por sí misma, como punto focal del santuario y como portador de unos valores simbólicos que le permitieron cambiar el escenario del culto, llegando a anular la concepción tradicional del altar cristiano”⁶¹². Continúa recalcando: “En igual medida la imagen, pintada o esculpida, ocupó un lugar de honor en el retablo, pues fue, junto a la fastuosidad y decorativismo del soporte de madera, la que hizo concretos los valores simbólicos de la piedad y de la liturgia”⁶¹³.

Retablo de la Pasión o Santo Cristo

En el retablo de la Pasión o Santo Cristo⁶¹⁴, la madera y los espacios abiertos se resuelven en fórmula grácil e ingenua, proyectando a la estructura de manera liviana y transparente. El calado es de tradición gótica, en relación seguramente con cierta recuperación del estilo bajomedieval propia del siglo XVIII, salvo que sea un añadido ya decimonónico.

Está constituido por una gran hornacina que descansa sobre una base elevada, “otro ejemplo que merece especial interés, no solo por la calidad artística que impera en todo el conjunto de la iglesia, sino también porque contiene un complicado simbolismo que lo convierte en un ejemplo sin igual de la función doctrinal de las imágenes, así como del manejo de la cultura del símbolo imperante en la sociedad del Barroco panameño”⁶¹⁵.

611. Cristóbal Belda Navarro, “Metodología para el estudio del retablo Barroco,” *Imafronte*, n.º 12-13, (1997): 9 – 24.

612. Belda Navarro, “Metodología para,” 11.

613. Belda Navarro, “Metodología para,” 11.

614. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Retablo de la Pasión o Santo Cristo*, segundo tercio del siglo XVIII. Es de un solo cuerpo en madera de cedro amargo, cedro espino y nispero; talla policromada en azules, rojos, verdes, negros, blancos: 3.90 m. x 2.30 m., consta de 225 piezas. Estilo quiteño con elementos de barroco indigenizado (*frontis*). Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

615. Ramos Baquero, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.3: 1.273.

De un nicho de doble fondo calado, surge un Cristo de influencia quiteña, coronado por las tres potencias realizadas en plata, al igual que los clavos de las manos y de los pies. El Cristo Crucificado era desmontable, pero durante la restauración última, Ángela Camargo lo colocó en forma fija para asegurar que no fuese sacado del templo.

*Arma Christi*⁶¹⁶ es el nombre de la iconografía que representa el majestuoso escenario en madera tallada, cargada de simbolismo religioso del vía crucis:

...el lienzo de la Verónica, el gallo que cantó tres veces al negar Pedro ser discípulo del Salvador (San Juan XVII, 25-27), la mano árida, en su estado seco y perfectamente sana (Marcos Cap. 11-1), las armas, espadas, palos y linternas con que llegaron los enviados por los príncipes de los sacerdotes, ancianos o senadores del pueblo, precedidos de Judas al Huerto de Getsemaní (Mateo, Cap. XXVI-45); el martillo, clavos, escaleras; la esponja y el vaso de vinagre, la caña en forma de hisopo que aplicaron a los labios de Jesús, cuando dijo que tenía sed (San Juan, Cap. XIX-29); la túnica (id. 23- 24); la oreja de Malco -el criado de Caifás- (San Juan, Cap. XVIII-10); el reloj de arena⁶¹⁷.

Y, finalmente, el antes citado divino pelícano como figura heráldica, símbolo de Cristo, que, a semejanza del ave fabulosa, alimenta a sus fieles con su carne y su sangre en la forma consagrada⁶¹⁸. El frontal que está sobre la mesa es una magnífica pieza, que presenta un tablero calado. En el centro se observa el pelícano eucarístico y de tallado fino, con sus siete polluelos, alimentándose de la sangre que brota de él. También está la calavera de Adán, que da nombre al monte Gólgota. Está laborioso y armoniosamente tallado en bajorrelieve en madera policromada, en vivos tonos azules, bermellones y dorados; los roleos, flores y este panel semejan el estilo de los diseños de las placas, figuritas y tablitas que se encuentran en el Museo de Arte Religioso Colonial (MARC). Lo anterior ha sido indicativo de una línea unitaria artística propia, interpretada y desarrollada por los artesanos carpinteros indígenas.

616. Laura Saporiti, "Il potere dello stemma araldico dell'Arma Christi," *Ricerche di S/Confine, oggetti e pratiche artistico / culturali*, vol. 1, n.º 1 (2010): 32.

617. Oscar Velarde B., "Los retablos coloniales en Panamá," *Revista Cultural Lotería*, n.º 291 (1980): 23.

618. Angulo Iñiguez, *Historia del Arte*, 1: 714.



Fig. 86. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Retablo de la Pasión o Santo Cristo*, segundo tercio del siglo XVIII. Es de un solo cuerpo en madera de cedro amargo, cedro espinoso y níspero; talla policromada en azules, rojos, verdes, negros, blancos: 3.90 m. x 2.30 m., consta de 225 piezas. Estilo quiteño con elementos de barroco indigenizado (*frontis*). Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

El *frontis* y el grabado del retablo El Calvario

Encuentro el siguiente grabado español en la Biblioteca Nacional de Madrid que permite señalar que la idea de colocar, en el frontal, el Calvario en mediorrelieve bajo un gran dosel -de forma cupulada con faldones de tela a los lados-, en este retablo veraguense, debió provenir de esta estampa o de otra pieza muy semejante.

Obsérvese que la figura de María Magdalena no está presente en la lámina. El *frontis* presenta elementos, en el tallado y decoración, del Barroco indigenizado. El grabado del retablo con Calvario muestra el dosel sostenido por ambas partes por ángeles niños. En la parte inferior se observa una cartela para inscripción que iba a ser destinado para ser grabado (exvoto). La descripción y notas de Barcia están en el Catálogo colección dibujos, BN. 1906, 2193 y según Barcia es una obra anónima española del s. XVIII⁶¹⁹.

Retablo de san José

Es de un solo cuerpo dividido longitudinalmente en tres calles, tallado en madera policromada, estofado con elementos vegetales. Pudiese ser, junto al tabernáculo del retablo mayor, el retablo más antiguo de la iglesia y ofrece ornamentación Barroca⁶²⁰.

Posee un nicho para colocar el sagrario, lo que indica que fue utilizado para oficiar la misa el día del titular del retablo mayor⁶²¹. Es reconocible el diseño de los soportes que enmarcan su hornacina central, son estípites, con coronación a modo de doble capitel, y que a la vez plantea serias dudas sobre la cronología expuesta.

El ático se encuentra vacío. La escultura de san Pedro Mártir de Verona, que antes lo ocupaba, fue prestada por el párroco y no fue devuel-

619. Biblioteca Nacional de España. "Retablo con Calvario," consultado el 22 de agosto de 2021, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=retablo+con+calvario&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>

620. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Retablo de san José*, segundo tercio del siglo XVIII. Tallado en madera de cedro amargo, también las tablas que componen la mesa y los tableros del frontal. La estructura sostiene 87 piezas, es de nispero, policromado en tonos azules, verdes, oros, blancos y negros: 3.75 m. x 2.28 m. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

621. Fernández de Palomeras, "La iglesia de San Francisco," 80.

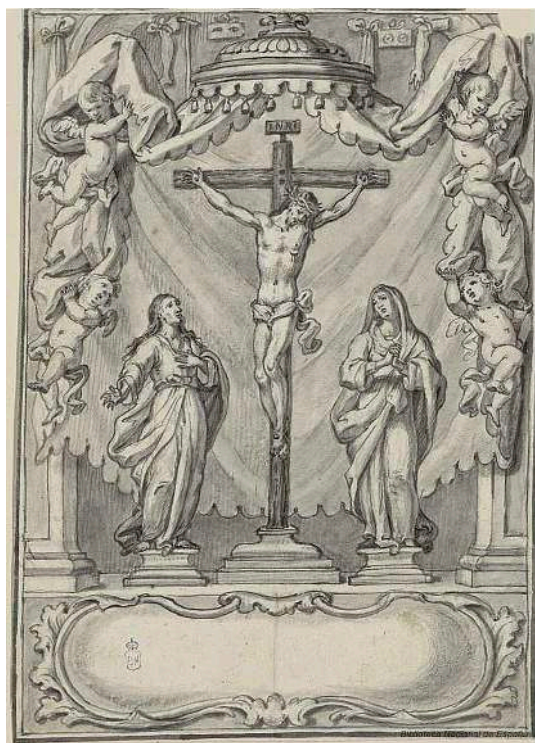


Fig. 87. Anónimo español. *Grabado del Retablo con Calvario*, XVIII. Dibujo sobre papel amarillento verjurado pluma, pincel, y aguadas grises. Foto: Biblioteca Nacional de Madrid.

ta⁶²². Ariza escribió sobre los artísticos retablos de talla, recuerdos de los misioneros dominicos, específicamente mencionando las imágenes de N.ª S.ª del Rosario, santo Domingo y de san Pedro Mártir de Verona, “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”. En el Museo de Arte Religioso Colonial descubro dos medallones de san Pedro Mártir de Verona⁶²³, atribuibles ambos a la escuela taller veragüense, Barroco indigenizado⁶²⁴.

En la parte interior del sagrario esta representado el sol con halo dentado, entendiéndose es el motivo mítico el sol y la luz de Jesucristo, “El sol aparece

con halo dentado (frontal del altar de la epístola en Santo Domingo de Tunja) o con rayos flamígeros (Santa Clara y San Francisco de Tunja)⁶²⁵. Kelemen⁶²⁶, en otra opinión, juzga que la representación del sol en el arte tunjano es un recuerdo chibcha y por otro lado recalca, “mas conviene recordar que este símbolo también figura en el repertorio de la iconografía cristiana. Su forma sugiere la mano de un artista de raigambre indígena, pero, en cuanto a su contenido, se dirá que era común a las culturas en fusión, hasta los mismos

622. Velarde, “Los retablos coloniales,” 23.

623. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Pedro Mártir de Verona* MARC 0129, siglo XVIII. Talla en madera policroma, 40 cm h x 28 cm Estilo: barroco indigenizado. Museo de Arte Religioso Colonial, ciudad de Panamá.

624. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Pedro Mártir de Verona* MARC 0002 siglo XVIII. Talla en madera policroma, 40 cm h x 24.5 cm Estilo: barroco indigenizado. Museo de Arte Religioso Colonial, ciudad de Panamá.

625. Sebastián López, *Estudios sobre el*, 72.

626. Pál Kelemen, “El Barroco americano y la semántica de importación,” *ANALES del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* Mario J. Buschiazio, n.º 19 (1966): 55 – 61.

misioneros han debido de aprovechar esta coyuntura psicológica para que los indígenas no se sintieran tan extraños en la nueva religión⁶²⁷.

Este retablo exhibe una rica ornamentación de motivos barrocos trazados a gran escala, entre los cuales se aprecian instrumentos que aluden al oficio de san José. En la parte superior de la imagen de san Roque⁶²⁸, de estilo Barroco español se ubican varias herramientas, sin policromía: escuadra, azuela, cepillo de acanalar, martillo, serrucho y compás de marcar. En la calle central se abre una hornacina que alberga la imagen del santo titular, en las calles laterales sobre repisas (ménsulas), ejecutadas en forma de



627. Sebastián López, *Estudios sobre el*, 72.

628. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San José*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura de madera tallada policromada y encarnada, rostro con mascarilla de plomo: 84 cm. x 17 cm. x 24 cm. Estilo: Barroco popular. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

Fig. 88. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Retablo de san José*, segundo tercio del siglo XVIII. Tallado en madera de cedro amargo, también las tablas que componen la mesa y los tablones del frontal. La estructura sostiene 87 piezas, es de níspero, policromado en tonos azules, verdes, oros, blancos y negros: 3.75 m. x 2.28 m. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

rostros de ángeles alados, se ubican a san Roque (izquierda) y a san Miguel arcángel (derecha).

El frontal del retablo representa la Sagrada Familia de Nazaret o el taller de san José. Es una escena narrativa que muestra al santo Carpintero y al Niño mientras sierran y la Virgen repasa ropa. Las molduras y tallas son alusivas al oficio de carpintero de san José y a la Santa Familia. San José es considerado patrón de los carpinteros, de los padres y abogado de la buena muerte. Este mediorrelieve es la obra de algún entallador santaferño o quizás franciscano español, ducho en las artes del Barroco.

A ambos lados de la escena de la educación del Niño Jesús, hay dos canastas de flores como ofrecimiento. Las canastas de flores o motetes (adosados) son atribuibles a los artesanos indígenas. Estos cestos entretejidos, conocidos con "motetes" son elaborados con bejuco (*Bauhiniguianensis*)⁶²⁹, por los cholos o campesinos veragüenses, "Aquí tenemos voces como mote: palabra indígena significativa de una especie de cesto grande hecho de bejucos tejidos por los mismos campesinos, y que lleva a la espalda cargados con toda clase de cosas. Por su forma y por la posición que toma el hombre que va cargado con su motete, esta palabra es empleada por todo panameño como sinónimo de joroba"⁶³⁰.

La escultura de san Roque⁶³¹, co-patrono del templo, sigue la técnica artística de la colorida policromía propia de mediados del siglo XVII en España, "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"⁶³².

629. Mahabir Prashad Gupta, Ana Isabel Santana, Alex Espinosa, *Plantas medicinales de Panamá*. (Panamá: Organización de Estados Americanos, 2011), 276.

630. Luisa Aguilera Patiño, *El panameño visto a través de su lenguaje*. (Buenos Aires, Imprenta López, 1947), 95.

631. Escuela hispalense. *San Roque*, ca. siglo XVIII. La escultura es de madera tallada policromada, encarnada, 55 (alto) x 10 (profundidad) x 24 cm. (ancho). La escultura del perro es también de madera tallada y policromada, con una altura de 15 cm. Estilo: Barroco popular. Retablo de san José y el Niño. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

632. Pedro Luis Echeverría Goñi, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos," *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 11, n.º 45 (octubre 2003): 97-104.

Retablo de la Virgen del Carmen

Un pequeño templete, actualmente vacío, solía portar la imagen de san Miguel arcángel⁶³³, hoy bajada al cuerpo principal, va flanqueado por roleos marinos y pináculos y coronados por una cartelera ovalada flanqueada a su vez por simples roleos, constituyendo el remate del retablo. Inicialmente esta escultura había sido catalogada erróneamente como proveniente de Quito. Las esculturas de los arcángeles están ubicadas tanto en el retablo mayor de san Francisco de Asís como también en el retablo N.^a S.^a del Rosario de este templo. Que se asemejen a las del retablo Nuestra N.^a S.^a, indican fueron realizadas por un mismo artesano indígena, y por razones de producción se imitaron los símbolos parlantes de los arcángeles basándose en la escultura de san Miguel arcángel, de origen foráneo.

Las tallas, los tonos, los dorados, detalles escultóricos y demás ornamentación guardan armonía con el resto de las obras del templo.

Hay dos reflexiones estilísticas contrapuestas sobre este retablo: La primera, sobre las proporciones, de las que Angulo Íñiguez apuntaba: “la escala desproporcionada de sus elementos como por las incisiones transversales que surcan la superficie de todos sus temas decorativos, quizás debidas al deseo de intensificar el claroscuro”⁶³⁴. Y Schenone, quien consideró al remate, en el que campa un escudo del Carmelo Descalzo —la cuarta orden en llegar al Nuevo Mundo—, “un verdadero alarde técnico y como una de las más atrevidas piezas de talla contenidas en la iglesia”⁶³⁵.

Seguido al escudo, se aprecia la pequeña escultura de santo Domingo⁶³⁶, atribuible por su estilismo a un artista indígena. Con todo, seguramente por los excesivos repintes, pero sobre todo por lo extraño de los soportes del primer cuerpo del retablo, incluida la grafía del letrero que ensalza a la Virgen, podría tratarse de un retablo que ensambla elementos antiguos y modernos, como una solución de escasa calidad.

La inscripción en latín: *Tota Pulchra es Marya* que es observada sobre el arco de la hornacina es un himno católico muy antiguo, escrito ca.

633. Escuela hispalense. *San Miguel arcángel*, ca. siglo XVIII. Escultura de talla policromada, encarnada. 67 cm. (alto) x 22 cm. (profundidad) x 28 cm. (ancho). Estilo: Barroco popular. Retablo de san José y el Niño. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

634. Angulo Íñiguez, *Historia del Arte*, 1:714.

635. Schenone, *Museo de Arte*, 5.

636. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Santo Domingo de Guzmán*, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada, policromada y encarnada: 48 cm. (alto) (est.). Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.



siglo IV. En un acercamiento se puede observar que los angelitos tienen rasgos indigenizados como los ojos grandes y nariz ancha. La escultura de la Virgen del Carmen⁶³⁷ se representa ataviada con hábito carmelita y escudo en el pecho, porta corazón y sostiene escapulario, y usualmente al Niño. 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. En este caso la imagen

637. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Virgen del Carmen*, segundo tercio del siglo XVIII. Imagen de vestir, tallada, policromada y encarnada: 108 cm. (alto) x 25 cm. (profundidad) x 34 cm. (ancho). Mascarilla de plomo. Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

Fig. 114. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña.

Retablo de la Virgen del Carmen, segundo

tercio del siglo XVIII. Madera de níspero policromado en rojos, verdes, azules, negros, blancos y oros; 5.50 m. x 2.15 m., consta de 230 piezas. La talla de madera de cedro amargo policromada en la parte frontal, en la predela, muestra 16 querubines, 6 columnas, y adornos calados más el remate. Estilo: barroco español. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

guarda interés por reunir por un lado el que sea una figura de vestir, tan habituales en centros devocionales de pocos recursos tanto en España como en Hispanoamérica, y de otro el recurso a una mascarilla de plomo policromada para su rostro, técnica industrial que también se conoce abundantemente en la Metrópoli, sobre todo en Andalucía⁶³⁸.

Esta técnica de la máscara de plomo en los rostros fue muy popular en la elaboración de imágenes religiosas, y permitió la producción en serie. La técnica aplicada de mascarilla de plomo se nota en las siguientes esculturas de la iglesia de San Francisco de Asís: Virgen del Carmen, san José, santa Bárbara e incluso en la máscara y manos de plomo de la pieza del MARC 0021, que representa a santo Tomás de Aquino⁶³⁹. 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 Sguenone⁶⁴⁰, recogido por la directora del Archivo Histórico de la Villa de Tegui, Doña M^a Dolores Rodríguez de Armas⁶⁴¹.

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 pase-

89. Pedro Jaime Moreno de Soto, "La escultura barroca en plomo de Osuna," *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 17 (2015): 100-110.

639. Escuela Quiteña. *Santo Tomás de Aquino*, MARC 0021, ca. siglo XVIII. Realizada en plomo policromado, (mano) 7 cm. x 13 cm (base) 25 cm. x 20 cm (máscara) 9 cm. x 14 cm., Museo de Arte Religioso Colonial, ciudad de Panamá.

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

641. Pablo Francisco Amador Marrero, "Imaginería en madera policromada y plomo. Esculturas cubanas y quiteñas," en *Felipe V y el Atlántico: III centenario del advenimiento de los Borbones*, coord. Elena Acosta Guerrero (Las Palmas de Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002), 1.322-1.333.

mos del tradicional concepto de realización artística, más “artesanal”, en favor de realizaciones que pueden ser verdaderamente catalogadas como industriales⁶⁴².

El *frontis* de retablo presenta la Coronación de la Virgen María⁶⁴³, en un mediorrelieve muestra a la Virgen con el mismo hábito carmelita, en técnica semejante a la de los otros frontales del templo. María es representada con los brazos extendidos y rodeada de motivos florales tallados en dorado, verde y bermellón, y dos símbolos que representan el símbolo de infinito. Durante los primeros siglos del cristianismo, se la presentó de rojo, coronada y en compañía de su *Hijo*.

Retablo de san Antonio de Padua con el Niño

Es el retablo más sencillo en su estilo, y el último del lado del evangelio; y tiene en el centro a san Antonio de Padua⁶⁴⁴. Durante la época del virreinato se le celebraba con gran devoción, se destaca la expresividad y belleza de su rostro de gran profundidad piadosa. El contexto de esta imagen, como el de otras olotenses comentadas, ya ha sido explicado en el capítulo anterior.

Otra imagen de san Antonio de Padua con el Niño va adosada en el *frontis*⁶⁴⁵. Es de admirar esta pieza de una sencillez estupenda: el santo sereno cargando al Niño, elaborado por los artistas indígenas.

Retablo de la Inmaculada Concepción o la Purísima

En este retablo del templo de San Francisco de Asís, el primero de los cuatro situados en el lado de la epístola, es característico del estilo Barroco rococó popular. Como es sabido, el estilo rococó fue muy aceptado en el Cono Sur, en países como Chile y Argentina; la ciudad de Trujillo (Perú) posee las colecciones de retablos más importantes del siglo XVIII, y,

642. Amador Marrero, “Imaginería en madera,” 1.322-1.333.

643. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Coronación de la Virgen María*, segundo tercio del siglo XVIII. Mediorrelieve, madera tallada y policromada. 54 cm. x 6 cm. x 30 cm. Retablo de la Virgen del Carmen. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

644. Casa Bochaca, Olot, Barcelona (atribuido). *San Antonio con el Niño*, principios del siglo XX. Realizada en pasta de madera con ojos de cristal y coronas de latón. Estilo: barroco español. Retablo de san Antonio de Padua con el Niño. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

645. Retablo de San Antonio de Padua.



Fig. 90. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Antonio de Padua con el Niño*, ca. siglo XVIII. Mediorrelieve, madera tallada, policromada y adosado, en el frontal de la mesa del retablo. Estilo: barroco indigenizado. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.



Fig.91. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Retablo de San Antonio de Padua con el Niño*, ca. siglo XVIII. Realizado en madera tallada de nispero, policromado en tonos rojos, azules y verdes: 3.75 m. x 2.20 m.; 180 piezas. Estilo: barroco español popular con elementos indigenizados (*frontis*). Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

... se destacan por la variedad y originalidad de sus diseños y la sutileza de su ornamentación. Aunque tenían estrechos lazos estilísticos con los grandes talleres de retablo de Lima, los retablistas de Trujillo son mucho más que sólo un reflejo provincial de la metrópoli. Una de las características más singulares de los retablos realizados en Trujillo fue su entusiasmo por los diseños más recientes de Francia y Alemania y su relación con el rococó internacional. A pesar de que estos patrones no transformaron completamente las formas ibéricas antiguas, les dieron un acento delicado que era muy diferente del diseño retablo tradicional en Perú y más parecido a los retablos construidos en el Cono Sur, especialmente Santiago y Buenos Aires y reflejaron un gusto nuevo en gran parte de la América española por interiores más ligeros y menos ornamentados⁶⁴⁶.

646. Gauvin Alexander Bailey, "Grabados decorativos europeos y los retablos rococó del siglo XVIII en



Fig. 92. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Retablo de la Inmaculada Concepción o La Purísima*, segundo tercio del siglo XVIII. Tallado en madera de cedro, y las tablas que le sirven de apoyo y de fondo son también de cedro; predominan los tonos rojos, azules, verdes, blancos y dorados. Mide 4,5 m. x 2,30 de ancho, consta de 96 piezas. Estilo: rococó con elementos indigenizados. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

Más al margen del modelo de algunos de sus elementos ornamentales, se prefiere insistir en que —entre sus claroscuros, formas y detalles ingeniosos compensados entre sí—, es sin duda el retablo de la Inmaculada, en su torpeza popular, sorprendentemente el más complejo desde el punto de vista teológico e iconográfico. De esta manera se le permitió al artista indígena desarrollar su propia creatividad, creando un mundo singular para la Purísima. Sobresalen en interés en este retablo de la Purísima —por su variedad más que por su rareza, ya que el elemento aparece en varios de los templos estudiados—, las seis canéforas o estatuas-columna, aunque en dos casos son de forma humana —y que sin duda representan las figuras desnudas de Adán y Eva, escondidos en el follaje tras el pecado original, del que se libró María por Gracia de Dios—, y en los otros una especie de estípites vegetales con cabeza de mujer.

También sorprende la imitación de las formas de calabaza para otros adornos vegetales, en sus formas y roleos. Los campesinos en Panamá usan las tulas o vasija de calabaza para portar agua, crear instrumentos musicales y lámparas⁶⁴⁷. Es otra forma que se encuentra en la naturaleza veraguense, y que pudo haber sido familiar en la aplicación de las volutas o roleos en el arte rococó en este retablo.



Fig. 93. Artesanos indígenas. Escuela taller de San Francisco de Asís. Primer y segundo cuerpo. Retablo de la Purísima, siglo XVIII. Iglesia de San Francisco de Asís. Foto: CBG.

Sobre el primer cuerpo, se estructura un segundo nivel que lleva una hornacina central flanqueada por foliaciones y un par de canéforas similares a las del cuerpo inferior. Estas canéforas sostienen una cornisa de movidas líneas y sobre la cual se aprecian, como remates, flores y formas vegetales. Los canéforos en todo caso son atribuibles a los artistas indígenas de San Francisco de Asís, segundo tercio del siglo XVIII.

En la calle central, se aprecia la frondosa vegetación flanqueada por dos atlantes, antes citados, idénticos en cada detalle, aunque de compostura simétrica. Por su desnudez apenas tapada por la vegetación, el gesto de ambos de elevar una mano —como para coger el fruto—, y su ubicación junto a la apocalíptica Inmaculada Concepción, se afirma que representan a los primeros padres y su pecado original. Las imágenes de san Juan de Dios, san Sebastián y los atlantes⁶⁴⁸, fueran esculpidas por el mismo artista porque presentan rasgos, tallas y formas similares. Es un artífice con personalidad, que desprecia la corrección anatómica a favor de una eficaz expresividad.

647. Aguilera Patiño, *El panameño visto*, 71.

648. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. Atlante, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada, encarnada y policromada, 1.1.1 m. (alto) x 26 cm. (profundidad) x 34 cm. (ancho). Retablo de la Inmaculada Concepción o La Purísima. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

Kennedy-Troya describe la obra indígena virreinal en Ecuador con los términos siguientes:

... sobresalen ciertos aspectos estéticos de la obra que señalan la mano más bien nativa -léase como mestiza o indígena- en el tratamiento achatado de la figura humana, tal como podemos apreciar en el Cristo Resucitado de Caspicara (Museo de Arte Colonial, Quito), pómulos salientes en los rostros, ojos almendrados, como en la Virgen de Quito de Legarda en Popayán, el relieve suele ser plano, más bien pictórico, el gusto por el brillo, dorado durante el XVII y por plateado o chinesco, durante el XVIII, la introducción de técnicas nuevas en el tratamiento del encarnado rosado y brillante en rostros y manos, entre otros⁶⁴⁹.

Se trata de un tema poco frecuente, aunque impecable desde el punto de vista teológico y de la historia de la Salvación: el primer pecado fue culpa de la Mujer, y gracias a María llegará por medio de Cristo la victoria sobre el origen del Mal. El tema de la Virgen Inmaculada con Adán y Eva ha sido tratado por Goribar⁶⁵⁰, y en la ermita de la Purísima (Cintruénigo, Navarra), es apreciable en el lienzo de la Alegoría de la Inmaculada Concepción⁶⁵¹.

En esta hornacina, se encuentra Santiago Apóstol a caballo, es otra escultura atribuible a los artistas indígenas de la escuela veraguense. La escultura ha sido elaborada en madera tallada y policromada. Con el cincel el artista le ha dado movimiento al ropaje y capa; en el lomo del caballo se notan las primeras tallas —no terminadas— que le dieron forma al cuerpo y contorno a la crin. La estructura del caballo está sujeta con franjas de cueros. Posee las patas articuladas y una clara desproporción.

A partir de la predela del retablo de la Inmaculada Concepción e inmersos en una fantástica fronda vegetal se yerguen dos canéforas que —tras determinar las tres calles con que cuenta el primer cuerpo de este retablo—, sostienen una muy movida cornisa que se curva en la calle central y que lleva sobre sí una gran venera.

El artista, en esta bella y apreciable obra, logra captar su serenidad en un rostro apacible y sus manos están ligeramente levantadas.

La escultura de la Purísima, marca un tallado y estilismos diferentes con las otras piezas del retablo. Seguramente se pueda traducir que este

649. Alexandra Kennedy Troya, "La esquila presencia indígena en el Arte Colonial quiteño," *Procesos*, Revista Ecuatoriana de Historia, n.º 4 (1993): 87-101.

650. Nicolás Javier de Goribar, 1685-1733. *Virgen Inmaculada con Adán y Eva*, Archivo: ARCA. Disponible en: <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2807>

651. Anónimo. *Lienzo de la Alegoría de la Inmaculada Concepción*. Ermita de la Purísima, Cintruénigo (Navarra). Consultado el 18 de julio de 2021, en: <http://www.lebrelblanco.com/anexos/atlas-Cintruenigo-Tudela.htm>

estilo refleja un momento en forma tardía, y los rasgos propios del realismo idealizado del foco sevillano, entiéndase montañesino.

Ambas esculturas, junto a las de Adán y Eva, fueron realizadas por los artistas indígenas. Al fondo de las calles laterales, se encuentran inamovibles, a la derecha, la imagen de san Sebastián (al lado del evangelio) y, a la izquierda, la de san Juan de Dios (al lado de la epístola). La presencia de san Sebastián⁶⁵², y de san Juan de Dios⁶⁵³, debe obedecer sólo a devociones particulares con poca relación con el tema central de la Purísima, salvo una improbable referencia a que ambos santos fueron modelos de pureza. Con respecto a su autoría, Fernández de Palomeras (1958) en su escrito indica, “En el altar de la Purísima hay una imagen inamovible de san Juan de Dios, canonizado el 1690, ostentando sobre su hábito la clásica granada y sobre ella la cruz, alusión al Granada será tu cruz”. Continúa señalando: “El hábito es negro, y, como el uso de este color obedece a un Decreto de Roma de 11 de setiembre de



Fig. 94. Artesanos indígenas. Eva, siglo XVIII. Madera tallada y policromada. Retablo de la Purísima. Iglesia de San Francisco de Asís, Veracruz. Foto: CBG.



Fig. 95. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Santiago Apóstol a caballo.*, siglo XVIII. Retablo de la Purísima. Iglesia de San Francisco de Asís, Veracruz. Foto: CBG.

652. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Sebastián*, segundo tercio del siglo XVIII. Imagen de bulto, realizada en madera tallada policromada: 65 cm. (alto) x 20 cm. (profundidad) x 30 cm. (ancho). Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Inmaculada Concepción. Iglesia de San Francisco de Asís, Veracruz.

653. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Juan de Dios*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura en madera policromada, 62 cm. (alto) x 18 cm. (profundidad) x 27 cm. (ancho). Estilo: barroco indigenizado. Retablo de la Inmaculada Concepción. Iglesia de San Francisco de Asís, Veracruz.



Fig. 96. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *La Inmaculada Concepción o Purísima*, segundo tercio del siglo XVIII. Escultura elaborada en madera policromada, encarnada, tallada: 93 cm. (alto) x 20 cm. (profundidad) x 25 cm. (ancho). Retablo de la Inmaculada Concepción. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

1722, ya que antes esta Orden usaba una jerga blanca y parda, ello indica también que el altar no es anterior al mismo 1722⁶⁵⁴. La opinión de Palomeras sirve para datar *post quem* 1722, la obra de este interesante escultor. Con su torpeza anatómica y su falta de amor por el buen acabado de la talla, sin embargo, sorprende por conseguir en su rudeza la correcta representación de las figuras de los santos.

Ubicado en la predela del retablo de la Purísima se encuentra, la educación de la Virgen, argumento que 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”⁶⁵⁵, de índole familiar y sentimental, muy querido en el ambiente sevillano, lo que lleva a su extensión por América. 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 retablo, 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. Sobre una compleja trama de formas vegetales y de animales que semejan delfines, se encuentra la conocida escena de santa Ana sentada sobre la poltrona, enseñando a la Virgen María (niña) a leer, y san Joaquín observando.

El importante mediorrelieve de la Virgen del Apocalipsis, en el frontal del retablo de la Inmaculada Concepción muy semejante en factura al que ya

654. Fernández de Palomeras, “La iglesia de San Francisco,” 74.

655. Javier Portús Pérez, *Pintura barroca española*. (Madrid: Museo del Prado, 2001), 104.

se vio en el excelente frontal del retablo de san José carpintero, sobresale por la belleza de su decoración floral de gran expresividad, y algo popular, y sobre todo por la presencia de la Inmaculada en forma de Mujer Apocalíptica, adornada de alas. Se trata de una iconografía muy frecuente en la escuela de Quito, en especial en imágenes del celebrado escultor Legarda.

Retablo de santa Bárbara

El retablo posee una rica ornamentación de hojas y flores. Presenta en el centro del frontal un enchape de la santa y la torre, rodeada de un jardín de flores. Rematado por el escudo español (cartelera) en cuyo centro hay una corona de cinco puntas y ocupando el jefe y los cantones diestro y siniestro una espada con elaborada guarnición.

La imagen de la santa es de vestir y es la original, ubicada en una hornacina que se cierra con dos puertas, que llevan en el exterior y en el interior pinturas que ilustran pasajes de la vida y martirio de la santa, un poco al modo de los polípticos flamencos.

El nicho de la escultura de santa Bárbara es el único que tiene puertas. Por ambos lados ofrece representaciones de la vida de la titular. En la parte de afuera, la hoja de la izquierda presenta una espada y la palma del martirio; la derecha, la torre de tres pisos, cada cuerpo con tres almenas y tres ventanas; en el interior se visualizan en secuencia las escenas de la vida de santa Bárbara. La talla es similar a la del retablo de san Antonio, sin embargo, el retablo de santa Bárbara conlleva una descripción mucha más rica en alegorías. El retablo de la Virgen del Carmen de la iglesia Parroquial de Santo Domingo de Guzmán en Parita también tiene un mecanismo de cierre u ocultación, pero el de santa Bárbara es mucho más sencillo.

En el lado de la epístola, la pintura de santa Bárbara está arrodillada, siendo sujeta por el verdugo por el cabello con la mano izquierda, mientras con la derecha va a descargar otro golpe sobre el cuello sangrante. En el lado del evangelio se muestra la torre de tres ventanas, y la santa se presenta suntuosamente ataviada con palmas. El pintor muestra a la santa venerada con sus atributos distintivos: la torre, alusiva a su encarcelamiento, y el alfanje y la palma, por su condición de mártir.

El autor de las pinturas del retablo de santa Bárbara permanecía anónimo, sin embargo, el panorama se aclara aún más, dado que Molina



Fig. 97. Francisco Cobo (1762 – 1764)
Escuela de San Francisco de la Montaña.
(Detalle) pintura de Santa Bárbara, siglo
XVIII. Óleo sobre madera. Iglesia de San
Francisco de Asís. Veraguas. Foto: CBG.

Castillo ha señalado la atribución de ambas pinturas de la hornacina al maestro de pintor Francisco Cobo (ca. 1762 – 1764).

En su representación en el frontal del retablo, se observa que la falda es plisada (tallada) y se asemeja al traje típico utilizado por las campesinas de la región, conocida como pollera basquiña chiricana. Las representaciones de santa Bárbara, tanto en pintura como en escultura, siempre están acompañadas de los llamados símbolos parlantes⁶⁵⁶. Como hemos podido apreciar en otros retablos, el frontal representa el estilismo indigenizado.

Retablo N.^a S.^a del Rosario

Posee una estructura de dos cuerpos y remate, y presenta una decoración de motivos vegetales trazados a gran escala y una profusión de elementos calados. Estas labores caladas también se aprecian las puertas de la sacristía y en el retablo mayor de santa Librada, Las Tablas, mostrando las vinculaciones mudéjares en las realizaciones de tallado en ambas. Se ha visto sucesivamente en el formidable conjunto de los retablos de San Francisco de Asís, la plástica escultórica de este foco con sus piezas más o menos artísticas, se manifiesta en una serie de marcos arquitectónicos —por buscar una definición espacial aproximada—, rara de encontrar en cualquier otro punto de Panamá, y aún del resto de Hispanoamérica.

656. Kirsch, Johann Peter "St. Barbara," consultado el 1 de agosto de 2021, [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/St._Barbara](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/St._Barbara)

"Santa Bárbara es frecuentemente representada con los ropajes de su época, un tocado de doncella y una serie de objetos que a continuación se indican, y que la diferencian de las demás santas: Corona: santa Bárbara ostenta en su cabeza una corona, representando que alcanzó el reino de los cielos. Torre: junto a su figura se suele colocar una torre de tres ventanas en alusión al lugar donde estuvo presa. Espada: en su mano derecha generalmente lleva una espada que representa el arma con la que su padre le quitó la vida. Dicha espada representa un símbolo de fe inquebrantable. Cáliz o copón: en su mano izquierda lleva un cáliz en recuerdo a que fue confortada con la eucaristía. Rayo: ha hecho que sea relacionada con los explosivos y así es patrona del arma de artillería, cuyo escudo son cañones cruzados, y la torre es la heráldica de los ingenieros y zapadores. El depósito de explosivos en los buques recibe el nombre de "santabárbara."

Este templo, que claramente es la cumbre del interés artístico del estudio, suma hasta nueve retablos cada cual más interesante, una multitud de imágenes en su mayoría conformes a un arte Barroco indigenizado, y otros varios elementos litúrgicos muy destacados.

El nicho superior de este retablo estuvo ocupado por san Agatón, muy venerado en el siglo XVIII⁶⁵⁷. En el MARC hay una escultura de formato pequeño de san Agatón⁶⁵⁸, que pudiese por su estilo haber pertenecido a este retablo N.º S.º del Rosario donde lo ubica históricamente Fernández de Palomeras. Este es el auténtico estilismo indígena cargado de inocencia, que busca sin mayores pretensiones artísticas la representación de la divinidad del santo; ello se logra

con una encantadora expresividad. Por otro lado conviene señalar, como se ha mencionado, que el culto a san Agatón —con sus excesos de “tropicalismo” lindante con la obscenidad sincrética—, está muy extendido también en la zona septentrional de la actual Colombia, desde el antiguo Darién hasta la proximidad de Cartagena.



Fig. 98. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. Retablo N.º S.º del Rosario, segundo tercio del siglo XVIII. Tallado en madera y policromado de tonos rojos, bermellones, azules de Prusia, negros, blancos y oros; 4 m. de altura, consta de 150 piezas. Estilo barroco español con elementos del barroco indigenizado. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

657. Fernández de Palomeras, “La iglesia de San Francisco,” 82.

658. Artistas indígenas. *San Agatón*, MARC 0139, ca. siglo XVIII. Talla en madera policromada, 22 x 33 x 74 cm. Influencia de Pedro de Mena. Museo de Arte Religioso Colonial, ciudad de Panamá.



Fig. 99. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Virgen del Rosario*, segundo tercio del siglo XVIII. Tipo candelero, encarnada, policromada. 1.3 m. (alto) x 26 cm. (profundidad) x 38 cm. (ancho). Su rostro es de mascarilla de plomo. Estilo: barroco indigenizado. Retablo N.º S.º del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

En el cuerpo inferior, se encuentra la imagen de vestir de la Virgen, flanqueada por dos arcángeles. El arco del primer cuerpo remata con el grupo de flores. En el segundo cuerpo, hay otro nicho de menor tamaño, adornando su cúpula las alegorías y decoraciones caladas de inspiración mudéjar. La Virgen del Rosario, está vinculada a la Orden de Predicadores o Dominicos, y sostiene al Niño en sus brazos (aquí no lo presenta), y porta el rosario en las manos, corona y en ocasiones está rodeada de doce estrellas sobre su cabeza.

San Miguel⁶⁵⁹, y san Rafael⁶⁶⁰, fueron realizados por los artistas indígenas veragüenses. Resulta significativo comprender que los ángeles no cons-

tituyen un bloque uniforme, sino que son un conjunto de seres diferenciados que se rigen por una estricta jerarquía. De la jerarquía angélica se ocuparon tanto los textos bíblicos como los pensadores medievales:

Sus atributos más característicos son la luz y las alas; otros que suelen aparecer, aunque no son imprescindibles, son el nimbo circular (generalizado a partir del siglo V), el cetro y la esfera celeste. Las fuentes escritas asocian los ángeles a la luz. Los primeros ángeles se representaron sin alas, pero a partir del siglo V, por influencia de las visiones proféticas de *Ezequiel* 1, 1- 24 y de las imágenes de Victorias y seres alados del mundo grecorromano, este elemento se generalizó. Las alas, como las ruedas de la visión de *Ezequiel*, simbolizan el permanente movimiento de los ángeles y también su función de mensajeros celestes. Normalmente

659. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Rafael*, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada, policromada, encarnada, 1.3 m. (alto) x 26 cm. (profundidad) x 38 cm. (ancho). Estilo: barroco indigenizado. Retablo N.º S.º del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

660. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Miguel*, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada, policromada, encarnada, 1.3 m. (alto) x 26 cm. (profundidad) x 38 cm. (ancho). Estilo: barroco indigenizado. Retablo N.º S.º del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

se adaptan al marco de representación, de tal modo que puede aparecer una plegada y la otra estirada, contraviniendo la lógica del mundo natural. Suelen ser, bien del mismo color que los vestidos, como una prolongación de éstos, bien multicolores (rojas, azules, doradas) imitando el arco iris⁶⁶¹.

A los lados del retablo, se aprecian dos grandes decoraciones desde lo alto hasta la parte superior de su frontal; tiene en el centro una escultura pequeña y de superior calidad de la Virgen del Rosario, rodeada de flores y decoraciones aplicadas como se aprecia en todos los retablos de la iglesia, a excepción del retablo mayor dedicado a san Francisco de Asís, en donde el frontal fue sustituido por una urna funeraria. La continuación de la devoción mariana basada en el rezo del Santo Rosario⁶⁶², fue una de las manifestaciones del creciente fervor a la Virgen en la época postridentina. La meditación de los quince misterios (gozosos, dolorosos y gloriosos) no se cristalizó hasta el siglo XVI. Los quince misterios han sido representados en relieves elípticos como en la Capilla del Rosario, del convento dominico granadino de Santa Cruz la Real.

La representación de los triángulos de la etnia ngöbe-bugle en el retablo de N.^a S.^a del Rosario (Veraguas) y en el retablo mayor de santa Librada, Las Tablas (Los Santos)

El elemento *sebka*, diseño en madera tallada con red de rombos o triángulos en forma geométrica y simétrica, de origen mudéjar, introducido por los maestros foráneos, seguramente novogranadinos, aparece en este retablo, y se repite en el retablo mayor de santa Librada, Las Tablas, en Los Santos. En este retablo de la Virgen del Rosario se entremezcla lo mudéjar con la aportación indígena, temas descritos durante los procesos constructivos en América, en grandes metrópolis como la Nueva España, o en Nueva Granada, donde la mano de obra del indígena y sus técnicas fueron valoradas⁶⁶³.

El diseño geométrico del retablo, seguido al diseño *sebka* o mudéjar representa en forma estilizada los diseños más característicos de los guaymies / ngäbe - buglé que suelen ser los motivos de forma triangular. Hasta hoy,

661. Irene González Hernando, "Ángeles," *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1 (2009): 1-9.

662. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*, 200.

663. Inés Bobadilla, "Derivaciones de la Arquitectura Mudéjar en el Estado de Michoacán, México," *Revista Sharq Al – Andaluz*, 19 (2008 -2010): 237 – 275.

los indígenas 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 serpientes⁶⁶⁴.

El siguiente texto de la antropóloga Joly, traducido al español por esta investigadora, 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 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 caribeñas⁶⁶⁵.

En el Museo Metropolitano de Arte, Nueva York se exhibe la escultura de *sukiá* realizada en piedra, entre los siglos 10 – 16 d.C.⁶⁶⁶. 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. El símbolo del triángulo representa en una chácara la piel (en zigzag) de las serpientes y el pacto de un *sukia*, hombre de gran poder que la derrota⁶⁶⁷. Y una *ngünka* o *chaquira*, otro elemento propio de la cultura ngöbe – buglé, se asemeja a la figura de un sol compuesto por rayos triangulares⁶⁶⁸. Agustín de Ceballos realizó la descripción; “El otro género es *chaquiras* á forma de quentas larguillas como canutillos, hechas de conchas de ostras; y una sarta destas, que puesto el hombre que la compra en pié, levantando el brazo en alto, llega de su mano al suelo, tiene el mismo valor que la danta. Fray Agustín de Ceballos. Es copia conforme con el documento de su referencia, existente en este Archivo

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

665. Luz Graciela Joly, “The Ngäbe among Us,” consultado el 19 de septiembre de 2021, <https://luzgracielaJoly.com/wp-content/uploads/2021/08/The-Ngäbe-among-us.pdf>

666. *Sukiá*, siglos 10 – 16. Escultura de piedra: (altura) 4 x (ancho). 2 1/8 x (profundidad) 3 1/2 in. (10.2 x 5.4 x 8.9 cm). Cuenca del Atlántico. Costa Rica. Disponible en el Museo Metropolitano de Arte, Nueva York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316767>

667. Danica Taber, “El arte ngöbe de la chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas,” en *Independent Study Project (ISP)*, Collection 372 (2006):29.

668. Ministerio de Cultura y Deportes, Gobierno de España. “Chaquira de los guaymies (ngöbe–buglé),” consultado el 26 de julio de 2021, en <http://ceres.mcu.es/>

General de Indias. Sevilla, 10 de abril de 1882 (Un sello) ⁶⁶⁹.

Agustín Ceballos relató, entre 1610 – 1620, sobre las coloridas ropas de algodón 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 algodón muy labradas, ó piecas de oro, águilas, lagartillos, sapos, arañas, medallas, patenas y otras hechuras, que de todos géneros



Fig. 100. Ornamentación ngöbe buglé del retablo N.º S.º del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

labran, vaciando en sus moldes el oro derretido en chisoles de barro.”⁶⁷⁰ 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 día 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 quilates⁶⁷¹.

Puerta de sagrario. MARC 008 y el símbolo ngöbe-buglé

Se observa en la parte inferior del sagrario MARC 008, 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 juxtaposición, 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.

669. Manuel M. de Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá, en el siglo XVI. Su historia y sus límites según los documentos del Archivo de Indias de Sevilla, del de Simancas, etc / recogidos y publicados con notas y aclaraciones históricas y geográficas*. (Madrid: Librería de M. Murillo, 1886), 832.

670. De Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá*, 40.

671. De Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá*, 40



Fig. 101. Escuela taller de artesanos indígenas. Decorativismo sebka y el diseño ngöbe bugle incorporados, siglo XVIII. (Frontis) Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

El sagrario, cuya adoración y devoción es 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 artistas indígenas.

Retablo las Ánimas Benditas del Purgatorio (hoy de san Roque)

El cuadro de advocación a la Virgen que albergaba este retablo las Ánimas Benditas del Purgatorio, desapareció cuando se realizaban los trabajos de reconstrucción de paredes y el techo, "llevaba un cuadro alusivo a su advocación. Le robaron el año 1937, al hacer las paredes de la iglesia, cortando

del marco, que dejaron, el lienzo, (de 1.50 x 1.90 metros). Para 1764 este altar ya había sido donado por Phelipe Parada"⁶⁷².

Siguen; "Nicolasa Mendoza, hija del Cacique Don Lorenzo Mendoza", 6 feb, ; 1762 ; "Juan Rodríguez, natural del Reyno de Portugal", 6 mayo 1762; "Juan de Uñón, español", 24 my. 1764; "Ojo", se lee al margen de la fe de la "párvula María Juana Chrisanta Parada", que (es como sigue: "En el Pueblo de San Frco, Asís en quince días de el mes de noviembre de mil setecientos sesenta y cuatro años Yo Dn. Manuel Albino de Obregón y Obando, Cura Beneficiado por el Real Patronato de este sobredicho pueblo di eclesiástica sepultura a una párvula, hija legítima de el Ayudante Phelipe Parada y de Thedora Abrego, de cruz baja, en nave de Angeles y se le solemnizó el entierro por vienhechor de la iglesia quien dió el Altar de Animas y el primero que concurre en todo lo que se hace en la Yglesia con su persona y limosnas y ser siempre el desempeño de los Señores Curas en las visitas y en todo y porque así conste lo firmé, Manuel Albino de Obregón y Obando"⁶⁷³.

En el frontal se observa una escena del Purgatorio, de realismo fino⁶⁷⁴. San Miguel arcángel se le representa con vestido con armadura de guerra y apostando una lanza sobre el demonio. Según la tradición, tendrá un papel importante en el día del Juicio Final. En consecuencia, también se le puede ver pesando las almas, haciendo uso de una balanza. A ambos lados de la escena, se presentan adornos, y volutas de estilismo indigenizado.



Fig.102. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Puerta de sagrario. MARC 008*. Segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada y policromada, 44.5 cm h x 30 cm. Estilo: barroco indigenizado. Foto: Museo de Arte Religioso Colonial (MARC).

672. Fernández de Palomeras, "La iglesia de San Francisco," 72.

673. Fernández de Palomeras, "La iglesia de San Francisco," 72

674. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *San Miguel arcángel venciendo al Diablo*, ca. siglo XVIII. Mediorrelieve, madera tallada y policromada (*frontis*). Retablo Ánimas Benditas del Purgatorio. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.



Fig. 103. Maestro novogranadino. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Retablo Ánimas Benditas del Purgatorio (hoy de san Roque)*, 1764. Madera tallada policromada, 4.7 m. (alto) x 1.26 m. (profundidad) 2.54 m. (ancho). Estilo: barroco español con elementos del barroco indigenizado. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

La cosmogonía religiosa de los ngöbe-buglé en el templo veraguense

Los elementos fitomorfos que se aprecian en los retablos y los elementos del exorno: las piñas, marañones, nísperos; los motetes con coloridas flores, y las vides trepadoras en las columnas, son representativos de la naturaleza de los valles guaymies o ngöbe-buglé. Y estos diseños geométricos (equiláteros, trapecios isósceles, rombos, rectángulos) detectados en los retablos mantienen estrecha relación con los que aparecen en las *naguas*, vestimenta ngöbe-buglé, en sus *chaquiras* (collares y pulseras realizadas con cuentas) en las *chácaras* (krä) o bolsos.

Las *chácaras* tradicionalmente son teñidas de rojo, negro y amarillo con colorantes vegetales, y la *arrabidaea chica* junto con la *bixae Orellana* servían para la pintura corporal. Los negros y rojos que originalmente se utilizaban tanto por hombres como mujeres en sus rostros, tuvieron finalidad religiosa, al estar asociados a las ceremonias y rituales⁶⁷⁵.

En el templo y exorno de San Francisco de Asís, la exótica vegetación veraguense y sus frutos, especialmente la piña, aparecen floridamente en los motetes de los retablos —como ya se he comentado—, los candelabros, columnas, puertas de la sacristía y en el bautisterio en tallas hábilmente policromadas⁶⁷⁶. Las decoraciones suelen ser muy coloridas utilizando siempre los mismos símbolos y diseños triangulares.

675. Miguel Ángel Ciaurriz, *Historias del pueblo ngöbe, Equipo Misionero Kankintu*. (Panamá: Tribunal Electoral, 2011), 98

676. Torres de Araúz, et al., *San Francisco de Asís*, 12.

Con relación a la vestimenta de los ngöbe-bugle, la palabra enagua nos dice Aguilera Patiño viene del mexicano *naguas* o sea falda⁶⁷⁷. 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, “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 algun 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 ⁶⁷⁸”.

El diseño emulando el zigzag de la piel de la serpiente en el vestido del cucuá, los Diablitos Sucios, las ropas de sus mujeres, las chácaras y las cháquiras

Cuando se menciona el retablo de santa Librada, Las Tablas (Los Santos) y el de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) resulta fundamental referirse a los diseños que aparecen en los “Diablitos Cucuá” o los “Diablitos Sucios”, tradiciones que perviven. En el siglo pasado hubo una difusión más amplia de su uso. Los triángulos a colores en los Diablitos Cucuá son parejos a los que lucen las mujeres ngöbe en sus vestimentas.

Sobre los Diablitos Cucuá, Arauz cita los datos suministrados por autores como Franco (siglo XVIII), Pinart (siglo XIX)⁶⁷⁹, y Otto Lutz (siglo XX), quienes investigaron este tipo de vestido entre los guaymies de Veraguas y Chiriquí. Otto Lutz escribe: “Sus máscaras de baile revelan gran habilidad manual y cierto sentido artístico; estan hechas de corteza interior de una moaracea. Las máscaras casi siempre consisten en una parte que se coloca sobre la cabeza y representa en la parte frontal la cabeza de un jabalí y otro animal, una cinta ancha cae sobre las espaldas con adornos negros y rojos semejantes a los que se observan en las vasijas de barro encontradas en las huacas. En dichos ornamentos predominan motivos solares”⁶⁸⁰.

677. Aguilera Patiño, *El panameño visto*, 112.

678. De Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá*, 40.

679. Alphonse- Louis Pinart, “Chiriquí. Bocas del Toro. Valle Miranda,” *Bulletin de la Société Geographie*, t. 6 (1885):433.

680. Torres de Araúz, *Panamá Indígena*, 405- 406.

Otros elementos del exorno que vemos en la iglesia de S. Francisco de Asís

LA CANÉFORA DEL PÚLPITO

Veamos, ¿se denominan canéforas, las indiátides o las canéforas indígenas? Conocidas popularmente como las 'cholas', estas canéforas o indiátides de San Francisco de Asís son cuatro abajo, seis en el centro y cuatro arriba. Sebastián López prefiere llamarlas canéforas, y sostiene su postura basándose en su origen y como ha apuntado, "hay una larga tradición clásica, grecorromana, en el uso de los soportes columnarios y pilastras con forma humana, llámense cariátides, hermas o atlantes.

Durante el siglo XVI, irrumpe de nuevo con gran fuerza en el manierismo, y se sigue utilizando en los siglos modernos"⁶⁸¹.

No me parece el término de indiátide que dio a esta forma y otras semejantes el apasionado arquitecto argentino Ángel Guido: uno de los que más se preocuparon por el conocimiento del arte mestizo, para él, la indiátide era un símbolo de la insurrección social, decía:...si las cariátides griegas fueron aquellas prisioneras esclavizadas, que el artista transfigura en belleza ática en el Erectión, también el quechua Condori, transfigura en belleza criolla toda su humana amargura, toda su sofocada angustia de Rebelión, ante la sangrienta esclavitud del mitayo, su hermano en sangre y en espíritu.

No se conoce base documental artística para asignarle al soporte antropomorfo mestizo el contenido político social que pretendió Guido. Puesto que aportó un capitel corintio o un cestillo, que en un principio originó al otro, parece lo más lógico llamarle canéfora india. La versión de Vitruvio que relaciona la invención de las cariátides con las prisioneras de Caria en las épocas de guerras médicas ha sido rechazada, ya que desde mucho antes la figura humana se empleaba como soporte. Estudiado el asunto objetivamente y desde el punto de vista de la evolución artística, hay que reconocer que el antropomorfismo de los apoyos fue una de las características del manierismo. La humanización de los soportes tendía a destacar el valor expresivo de los apoyos. En la mal llamada indiátide o canéfora mestiza yo no veo sino la versión barroca de un precedente manierista, aunque ya con sello netamente mestizo. Por lo que respecta a la magnífica canéfora de Popayán, que bien puede asimilarse a este tipo de soporte, he podido constatar que su modelo iconográfico, es prehispánico. Cuando Ampudia y Añasco llegaron a principios de 1536 al valle del Cauca acamparon cerca de la desembocadura del río Jamundi. En ese entonces la tribu que vivía al otro lado cruzaba el río para cambiar baratijas por frutas de la tierra"⁶⁸².

681. Sebastián López, *Estudios sobre el*, 257.

682. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*, 230.

ALGO SOBRE LAS ESTATUAS TALLADAS EN PIEDRA DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS EN PANAMÁ

Cooke y Sánchez⁶⁸³, entre otros antropólogos como Julia Mayo⁶⁸⁴, han realizado hallazgos que permiten analizar aspectos sobre la antigüedad de la población amerindia y su continuidad en el espacio y en el tiempo; el paisaje antropogénico y la geografía cultural y política⁶⁸⁵. De marcado interés para nuestro estudio lo son las zonas denominadas el Gran Coclé y el Gran Chiriquí, por sus magníficas estatuas talladas en piedra⁶⁸⁶.

Debido a lo importancia de encontrar los precedentes indígenas, de época precolombina, de las canéforas y atlantes que aparecen con cierta abundancia en los retablos y púlpitos panameños, se ha recolectado un par de ejemplos notables de la arqueología escultórica hallada en Panamá y otras áreas del istmo mesoamericano. La 'Venus de Cébacó', Veraguas representa a una diosa o heroína y debió estar colocada en algún altar. Sus facciones están finamente talladas, rígidas y hieráticas. Tiene un tocado circular y larga caballera; la colocación de sus brazos y su pose son solemnes. No posee pedestal y según algunos antropólogos es indicativo que no fue depositada sobre la tierra. Aunque muy pocas, se han encontrado este tipo de esculturas femeninas también en Chiriquí; la más conocida es ahora parte de la colección de Antropología del Yale Peabody Museum of Natural History y ha sido llamada la 'Venus de Panamá'. Otra pieza que despierta admiración es la escultura 'Guerrero con cabeza trofeo' del Gran Chiriquí A.D. 300–800⁶⁸⁷, representa magníficamente el arte precolombino en piedra de América Central. Es un ejemplo de la tradición guerrera y del ritual de las cabezas trofeo, práctica muy arraigada en la América prehispánica.

683. Richard Cooke y Luis Alberto Sánchez, "Panamá prehispánico: tiempo, ecología y geografía política (una brevisísima síntesis)," *Istmo, Revista Virtual Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* (2003): 1-37.

684. Julia Mayo Torné y Richard Cooke, "The pre-Hispanic seashell industry in Gran Coclé, Panama. Technological analysis of the shell artifacts from the dump-workshop at Cerro Juan Díaz, Los Santos, Panamá," *ARCHAEOFAUNA*, vol.14 (2005): 285-298.

685. Julia Mayo Torné, "Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé, Panamá," *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36 (2006) 25-44.

686. Richard Cooke, Luis Alberto Sánchez Herrera, Diana Rocío Carvajal, John Griggs e Ilean Isaza Aizpurúa., "Los pueblos indígenas de Panamá durante el siglo XVI: Transformaciones sociales y culturales desde una perspectiva arqueológica y paleoecológica," *Mesoamérica* 45, n.º 1, 24 (enero – diciembre de 2003): 1- 34.

687. *Guerrero con cabeza trofeo del Gran Chiriquí*, 300 – 800 A.D. Escultura realizada en piedra volcánica, (altura). 36 in. x (ancho). 11 1/2 in. x (profundidad) 9 5/16 in. (91.4 x 29.2 x 23.6 cm). Aguas Buenas, Chiriquí. Disponible en Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312642>



Fig. 104. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Púlpito*, ca. 1777. Construido en madera de talla policromada y oro, 5.26 m. (alto), 1.34 m. (ancho). Cada uno de los ocho paneles mide 42 cm. (ancho) x 1 m. (alto). Estilo rococó. Iglesia San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: CBG.

Transcendental resulta reconocer, primero, que la tradición del orden humano en la arquitectura apareció en la Antigüedad euroasiática. Y que a partir de las cariátides del *Erecteion*, los griegos formalizaron su existencia. En Roma también se conocía, y por ello el Renacimiento y sobre todo el manierismo—como más arriba menciona Sebastián López—dio lugar al apogeo del tema, de las cariátides y de los tenantes o atlantes, así como de las hermas masculinas y femeninas. En los tratados de Serlio, por ello, llegaron a América, y como en Europa fue un tema muy frecuente, que también pasó al Barroco hispanoamericano. En segundo lugar, siendo innegable que en el arte precolumbino también hubo atlantes, anteriores al descubrimiento, el sugerir en las canéforas panameñas del Barroco una relación con los ejemplos mesoamericanos—e incluso con alguna cultura panameña prehispánica—, se debe ciertamente a que se ha procurado explicarla como en otros aspectos estudiados de la indigenización del arte virreinal, y de tradición virreinal.

Se podría entonces, plantear como posibilidad ambos orígenes, aceptando las dos opiniones aparentemente contrarias. García y Maranguello recuerdan a Mario Buschiazzo, e incluso a Marta

Penhos⁶⁸⁸, al comentar: “este texto de Buschiazzo resulta conclusivo con relación a las reflexiones sobre arte colonial y refuerza ciertas limitaciones historiográficas, surgidas a partir de la recurrencia a los paradigmas de aná-

688. Marta Penhos, “De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971),” *Memoria del III Encuentro sobre Barroco. Manierismo y transición al Barroco* (2011): 167 - 174.

lisis tradicionales que terminan incluyendo al arte colonial dentro de un estilo mayor, el Barroco español⁶⁸⁹.

A su vez, recalcan las mismas autoras, no resulta menos significativa la afirmación de Buschiazzo de que, en definitiva, más allá de la raza del autor, relevante en tanto documento de la existencia de una arquitectura americana, lo central es el monumento en sí, “la obra de arte y no quién la ejecutó”⁶⁹⁰. Buschiazzo ha señalado que la importancia reside en la obra y no en la etnia del artista. Lo relevante aplicado en el caso istmeño, es la etnia de los creyentes para quienes van dirigidas estas obras, aquellos que reciben, al fin y al cabo, el mensaje de la religión, basada en su fe. Los cientos de cientos de indígenas, mulatos y mestizos que fueron convertidos a la religión cristiana. Esta es la idea que se ha trabajado a nivel de hipótesis que ha sido pronunciada por Irving Leonard (1896-1996)⁶⁹¹, y revelada por Mario Buschiazzo (1902-1970).

VALORES ESTÉTICOS Y RASGOS DE ESTILO EN EL PÚLPITO DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS

El púlpito emerge de su cabeza como un cesto de flores o ‘camarín’. El camarín se usó mucho antes en Colombia y proviene del quechua *camarí*. En este púlpito, se trata de un personaje femenino joven de jerarquía que presenta a la iglesia el *camarico*, “regalo u ofrenda, o mejor, un tributo hasta cierto punto voluntario que los quechuas ofrecían a sus párrocos o doctrineros”⁶⁹².

Al mismo tiempo, sería otra canéfora de origen aborígen, como las que adornan el retablo mayor, o en el retablo de la Inmaculada Concepción o La Purísima, en este mismo templo veragüense.

Destaca así la singular canéfora con rostro de indígena adornado con cardinas y flores, que luce un collar de perlas y aretes. Sobre este bello púlpito, el predominio de las rocallas en la mayor parte de los marcos y molduras permite datar esta obra en el pleno estilo rococó, del segundo tercio del siglo XVIII, si bien la tendencia arcaizante hispanoamericana permitiría una cronología más tardía. El tornavoz, separado del resto del mueble y sujeto a la

689. Carla Guillermina García y Carla Maranguello, Metodologías de análisis sobre arte colonial en la historiografía artística argentina: aportes, cambios y permanencias,” *Épocas*, revista de historia, Universidad del Salvador, n.º 6 (2012): 138 – 155.

690. Sebastián López, “La evolución del,” 108.

691. Irving Albert Leonard, *La época barroca en el México colonial*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 331.

692. Sebastián López, *Contrarreforma y Barroco*, 9.

columna en que se adosa el púlpito, tiene un capitel decorado con resplandor y nubes, que enmarcan la corona con cruz (y sobre ésta una espada).

En la parte superior se presenta la imagen tallada en mediorrelieve y de apreciable belleza de la Virgen Inmaculada, y de la Paloma: símbolo del Espíritu Santo, coronada por Cristo Rey. Su policromía es la original. La imagen de la Inmaculada⁶⁹³, es identificada con la Mujer Apocalíptica, según la visión de san Juan Evangelista; a veces porta alas y descansa sobre una esfera lunar. Está rodeada de flores y roleos en tonos rojos, verdes y dorados.

El antepecho del púlpito está compuesto por ocho paneles, incluyendo el superior de la Inmaculada, cada uno en relieve tallado en madera de cedro; en ellos aparecen las figuras en mediorrelieve de los evangelistas, las virtudes teologales y la Purísima. Los paneles del púlpito son plenos de belleza de aire popular, son atribuibles a la escuela taller de artistas indígenas. Las figuras, todas en formato horizontal, han sido talladas, policromadas, enmarcadas dentro de formas circulares, octogonales o rodeadas de roleos en oro, para posarse sobre un fondo cuadrículado. Predominan los berme-llones verdes y dorado. Los diseños tallados como los roleos y los fondos cuadrículados —de raigambre rococó—, se detecta también fueron aplicados en el retablo de san José de este templo, y en la iglesia de Santa Librada, Las Tablas.

El valor funcional del púlpito de la iglesia de San Francisco de Asís, en relación con el tema de la predicación, queda en segundo plano cuando se aplaude su valor estético, el que pervive hoy después de casi trescientos años de haber sido elaborado por artesanos y carpinteros indígenas. La hermosura del púlpito reside en su espontaneidad, la fuerza y la expresividad del tallado de la madera y en el tratamiento de la pintura multicolorida que le da una innegable distinción: el merecido sitio de pieza excepcional en la escultura istmeña. Este púlpito, regio y único, es comparable con ejemplares de las escuelas hispánicas y a los realizados por las escuelas flamencas o italianas, de época medieval y moderna.

Gutiérrez señala la incorporación íntima de las formas indígenas en el arte hispánico del templo veragüense, "Aquí la impronta del arte aborigen quedó marcada en hondos caracteres sobre los moldes del Barroco español. Este mestizaje artístico, esta presencia y acento indígena, es fácil advertirlo

693. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *La Inmaculada Concepción*, ca. 1777. Realizada en mediorrelieve. Madera tallada y policromada: 68 cm. (alto) x 7 cm. (profundidad) x 18 cm. ancho. Púlpito. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

en la escultura y la talla decorativa de esta iglesia ⁶⁹⁴. Es un todo que influyó para que este púlpito se transformara en un estupendo ejemplo de estilo Barroco indigenizado. Gutiérrez, que recuérdese es el padre de la expresión “Barroco andaluz indigenizado” que convence, igualmente sugiere los estilos que posee el templo:

Varios estilos se pueden observar en el interior de la iglesia de San Francisco Asís. En sereno y acompasado oscilar—péndulo de luz y arte— se entrevén reflejos del Renacimiento, plateresco, Barroco, churrigueresco y algunos indicios mudéjares.

Sorprende, en medio de esta floración de estilos, la honda expresión de indigenismo y mestizaje que se observa en las obras interiores de esta iglesia. En este templo, el sagrario es del Renacimiento, lo mismo que sus candelabros. Las puertas de la sacristía, el expositorio y el retablo de San José son de gran sabor plateresco; hay también plateresco del siglo XVI en el altar mayor. El altar de la Pasión o del Santo Cristo es Barroco; también el altar de Santa Bárbara y el de San Antonio son Barrocos, con marcada influencia andaluz.

En el altar mayor también hay Barroco y churrigueresco de los siglos XVII y XVIII. El altar de la Purísima es de estilo churrigueresco. Lejanas reminiscencias mudéjares aparecen en los altares de la Virgen del Rosario y de la Virgen del Carmen ⁶⁹⁵.

La evidencia de rasgos de influencia nativa en alta proporción en tantos retablos de la iglesia de San Francisco de Asís, además de en su magnífico púlpito, en sabia conjunción con los rasgos estilísticos de origen hispánico, lleva a suscribir el buen juicio de Gutiérrez. Ciertamente es que yerra al apreciar unos impensables elementos platerescos, dada la muy tardía cronología del conjunto, así como que ignora la evidente presencia del estilo rococó o chinesco.

Gutiérrez cuestiona y concluye sobre el “barroquismo andaluz indigenizado”,

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 Asís. Porque eso es lo que hay en este templo: un barroquismo andaluz indigenizado ⁶⁹⁶.

694. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 178.

695. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 178.

696. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 179.

Menciona que esta modalidad se hizo extensiva en el Dolega, Chiriquí, “El fenómeno artístico de la iglesia de San Francisco de Asís se repite, con otras modalidades, en el altar de la iglesia de Dolega, en la provincia de Chiriquí. En ambos lados de san Francisco de Asís, aparecen dos altorrelieves simbolizando el sol y la luna. El sol tiene un color rojo y la luna aparece con cara de mujer. Para los indios de la tribu Dorace, el sol y la luna eran los ídolos de su adoración y allí los plasmaron en el altar de la iglesia, cuya religión trajeron los españoles”⁶⁹⁷.

MOTIVOS ANCESTRALES DE LOS NGÖBE–BUGLÉ EN EL BAPTISTERIO

El baptisterio no es el original y la reproducción se logró a partir de las fotografías. Cuando se construyó estuvo delimitado por tabiques de madera con rica celosía. El vano de acceso al baptisterio se cerraba con dos puertas. Estaba enmarcado por dos canéforas, que fueron conservadas.

Detecté que la parte superior de la entrada del baptisterio exhibe los símbolos ngöbe (rombos o triángulos) que se encuentran en sus vestimentas y en sus chaquiras. La leyenda que aparece en la pila bautismal (1727), transcrita lee: “Siendo cura propietario de esta santa iglesia de San Francisco, el Dr. Don Nicolás García Pinillos M examinador sic nodal de este obispado, se puso esta pila bautismal, dos de agua vendita a su costa — año 1727”. Algunos historiadores toman esta fecha (1727) como la de la apertura oficial de la iglesia.

No cabe duda de que este baptisterio original se adornó expresivamente con la representación escultórica del excelente grupo, en su autenticidad, del bautismo de Cristo. El bautismo de Cristo (1953) artista panameño anónimo, es una escultura tallada en madera y policromada.

Lo desproporcionado de las esculturas le otorga un aire ingenuo, dominguero y popular, debido a su esquematismo y sentido sobrio de la forma. San Juan está elevado sobre un promontorio, portando la cruz, el agua del Jordán a los pies del Cristo está representada de manera plana, sin movimiento; y el montículo tiene plantas en relieve. Todo sobre un pedestal de sencillo tallado. Ambos presentan una anatomía rústica, con marcada desproporción en las manos y en los pies del Bautista. Velarde describe al grupo en estos términos, “mencionaremos solamente el delicioso grupo escultórico del Bautismo de Cristo.” Nuevamente coinciden Schenone y Velarde, “en la repetición con algunas variantes y en la manera peculiar de concebir las figuras”⁶⁹⁸.

697. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 179.

698. Velarde, *El Arte Religioso*, 8

Lo cierto es que Marco Dorta había escrito: “Todos los pueblos tenían iglesia y es posible que, en algunos casos, los mismos frailes actuaron como arquitectos”⁶⁹⁹. En base a esta forma de procesar el trabajo en la época virreinal, y a partir de los datos que Arjona Osorio ha recopilado, todo ello me permite el asociar que efectivamente el párroco Nicolás García Pinillos inauguró oficialmente la iglesia de San Francisco de Asís (1727), y también sirvió en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Parita (ca. 1740), ejerciendo el curato en dicho espacio geográfico durante la cuarta década del siglo XVIII. La siguiente referencia así lo especifica:

En cuanto a los orígenes del apellido en tierras pariteñas, mantenemos dos opiniones: Una, su presencia pudo estar relacionada con el servicio pastoral que cumplía el Dr. don Nicolás García Pinillos en la iglesia de Parita, y quien ejerció el curato en dicho espacio geográfico durante la cuarta década del siglo XVIII. Imaginamos, que el sacerdote arriba al solar pariteño acompañado de algunos miembros de su familia, como parece demostrado algunos registros funerales posteriores, y era muy común que el religioso que pasaba a ocupar una iglesia alejada del lugar nativo llevara consigo a su hermana o una disimulada concubina⁷⁰⁰.

Es razonable proponer que García Pinillos haya ejercido su influencia como fraile en la creación arquitectónica de la edificación, los diseños de los retablos o en la supervisión de las esculturas elaboradas por los carpinteros indígenas en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán y, por ende, en la escuela taller de Parita. La distancia actual entre San Francisco de la Montaña (Veraguas) y Parita (Herrera) son solo 76.3 kms.

LOS CANDELABROS DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ASÍS (VERAGUAS) Y LOS DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN (PARITA)

Los candelabros tipo renacentista, según Mario Molina fueron realizados en 1777. El par de candelabros posee dos brazos, ensamblaje de caja y espiga, soporte abalaustrado y bases tetrápodes.

Con respecto a los candeleros: “Otro elemento característico del ajuar litúrgico son los grandes candeleros o ciriales, también llamados blandones y hacheros, empleados en las ceremonias celebradas en el altar mayor. Según la categoría del tiempo y el rango del oficio varía su número, bastando dos para la misa rezada y destinándose cuatro a la misa cantada, y seis a la solemne”⁷⁰¹.

699. Marco Dorta, *Ars Hispaniae*, 231.

700. Arjona Osorio, *Los orígenes históricos*, 20- 21

701. M^a Mercedes Fernández Martín, *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. (Écija, Biblioteca Pública Municipal Tomás Beviá, 1994), 247.



Fig. 105. Baptisterio de la iglesia de San Francisco de Asís. Foto: CBG.

Por la similitud en los tonos del decorativismo floral y en la talla, se sugiere que estos dos candelabros formaron parte del conjunto del retablo N.^a S.^a del Carmen de Parita. Como es sabido, Nicolás García Pinillos hizo servicio pastoral tanto en Parita como en San Francisco de Asís y existe esa posibilidad de que pudiese disponer en las creaciones de las obras y dirigir los talleres de carpinteros indígenas, como indica Gutiérrez⁷⁰². El candelero de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Parita, está tallado en madera policromada. Adicional al parecido de la talla, están los tonos “dulzones” del candelabro veragüense con el candelero pariteño. Los motivos de la escuela de Parita son menos elaborados y la base es en forma de tripode.

Las columnas revestidas con piñas son ocho en total, las primeras dos llevan las piñas adosadas. Las columnas miden: 2,36 (alto) x 36 cm (ancho). Para descubrir el valor artístico de la piña en estas columnas del templo de San Francisco, que guardan en su función tectónica del marco espacial, un importante papel en esta que podría llamarse, con todo merecimiento, un lugar singular en la historia hispánica resulta imperativo recurrir a los escritos de Sebastián López sobre el periodo Barroco neogranadino.

702. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 185.

La más importante del género de las bromeliáceas es la piña, *Ananascomosus* L. Si su patria originaria fue la planicie amazónica o la mesoplanicie brasilera pronto debió ser aclimatada en la actual Colombia; su difusión en la época prehispánica se debió de hacer gracias a su fácil propagación. Es una de las frutas más representadas en el arte neogranadino; ya se la encuentra en el siglo XVII en Tunja, en la famosa Capilla del Rosario y en los pilares del arco toral de Santo Domingo; precisamente se mencionan en la jurisdicción de Tunja (sin duda en valles templados) a principios del mismo siglo⁷⁰³.

El Nazareno con la cruz auestas⁷⁰⁴ responde iconográficamente a Juan 19:17; Jesús salió cargando su propia cruz hacia el lugar de la Calavera. Las denominadas cofradías o hermandades de carácter religioso comenzaron a surgir en España a finales del siglo XVI, culminando su ciclo expansivo a todo lo largo de la siguiente centuria.

Cumplía al inicio el ser asistencial y caritativo y luego, se torna de índole penitencial, buscando rememorar el sacrificio ofrecido por Jesús camino al Calvario. Es sobre estas bases que se funda la Semana Santa. No era una penitencia individual, sino colectiva. El Nazareno procesiona durante la Semana Santa. Sea que se trate de una perfección técnica como la obra de Juan de Mesa, o no, todos los Nazarenos cumplirían idéntico objetivo. Es el poder de las imágenes y del *religionis sensu* de los que habla Freedberg, y que Muñoz Jiménez trató de definir en su estudio general sobre los santuarios hispánicos.

La iglesia parroquial de San Francisco de Asís presenta un modelo instaurado en los templos andaluces o castellanos del siglo XVIII. En el repertorio de popular religiosidad, se han considerado los espacios diseñados para enseñar y celebrar la vida de Jesús. Con respecto a ello, Litwa propuso: "la búsqueda heurística de la actualización histórica de los cristianos de cada época que, a través de sus narraciones, dramatizaciones, imágenes y ritos, representaron su divina concepción, su nacimiento, bautismo, transfiguración, crucifixión, y resurrección, desde los que las iniciaron hasta los que hasta hoy siguen reconstruyendo a Cristo con sus propios modelos eco-culturales"⁷⁰⁵.

703. Sebastián López, *Estudios sobre el*, 69.

704. Artistas indígenas. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. Nazareno con la cruz auestas, segundo tercio del siglo XVIII. Imagen de bulto de medio cuerpo y de vestir: 1.20 (alto) x 62 cm. (ancho) x 42 cm. (profundidad). Estilo: barroco indigenizado. Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas.

705. Pedro García González, "Ritos y representaciones de la Crucifixión y su adaptación histórica y eco-cultural," en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*. (junio 2017): 70-74.



Fig. 106. Escuela taller de San Francisco de la Montaña. *Candeleros*, 1777. Tallado en madera policromada con motivos vegetales, 1.68 m. (alto) x 92 cm. (ancho) x 68 cm. (profundidad). Estilo: renacentista. Iglesia de San Francisco de Asís; Veraguas. Foto: CBG.

Aproximación a las escuelas en la provincia de Chiriquí (Ducado de Veragua), asociadas al círculo del taller veragüense de San Francisco de la Montaña (segundo tercio del siglo XVIII)

Durante el gobierno del Licenciado Francisco de Cárdenas (1587-1594) se fundó la población N.ª S.ª de los Remedios en 1591; San Pedro de Montijo por Pedro Fernández Cortés; Santiago de Alanje por el Capitán Pedro de Morcillo Añasco, todas estas poblaciones en la entonces Provincia de Veragua⁷⁰⁶. Sobre la misión en Chiriquí, Ariza detalla,

...un poco al menos, las incursiones de los conquistadores al dominio del Guaymí, que arruinaban en momentos lo que había costado largo tiempo y muchos trabajos a los misioneros. En consecuencia, por acuerdo entre el obispo P. Cámara y el gobernador de Remedios, se encomendó a los dominicos la defensa, pacificación y evangelización de Chiriquí.

706. Sosa y Arce, *Compendio de historia*, 205.

Empezó el Padre a tratar de sacarlos de las montañas y llevarlos a poblar en las sabanas, al sur de la cordillera, y empezaron las dificultades. La tierra donde se vio la primera luz y se gozaron los primeros aires, aunque tenga todas las incomodidades, siempre es gratísima, y ata el corazón. Los indios no querían abandonar sus montañas, por escabrosas que fueran: porque eran su lugar nativo; porque los ayudaban a defenderse de los conquistadores, cuyas promesas no creían; porque un español que se creía con derechos sobre aquella región persuadió a los indios de que el Padre los estaba engañando y que los sacaba para entregarlos a los españoles; porque el demonio, por medio de los hechiceros, para evitar que se hicieran cristianos, les amenazaba con desgracias⁷⁰⁷.

En esta parte del relato, el padre Ariza escribe sobre cómo el padre Adrián logra construir la capilla de San Lorenzo, y que para “1630 ya estaba dotada de imágenes de Cristo Crucificado, la Santísima Virgen del Rosario, san Lorenzo y los Santos Reyes”⁷⁰⁸. Narra las fundaciones de varios de los pueblos en Chiriquí localizados en el mapa de Castellero Calvo, “Provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá, en los siglos XVI – XVIII”⁷⁰⁹.

... pero la demanda de eclesiásticos en el Interior fue aumentando rápidamente a medida que fueron surgiendo nuevas doctrinas de indios y la política misional cobró nuevos bríos en el siglo XVII. en la primera década, solo en Chiriquí, ya se habían fundado Santiago de Guabalá, San Félix, San Pedro y San Pablo, solo en Chiriquí. Luego surgen, en la segunda y tercera década, San Bartolomé de Tabarabá, San Lorenzo del Guaymí, Nuestra Señora del Pardo, San Isidro de Quiñones de Capira, Las Palmas, San Francisco, aunque casi todas estas doctrinas eran servidas por dominicos y mercedarios, y ocasionalmente por algún religioso agustino, todos ellos reclutados de los conventos de la capital⁷¹⁰.

Durante los siglos XVI y XVII la labor misionera realizada entre los indígenas panameños había sido compartida por los dominicos, los mercedarios, los jesuitas, los agustinos y los franciscanos. Sin embargo, “a partir de 1766, al establecerse la propaganda Fide, con sede en Guatemala, y encargarse a los franciscanos la reducción de los indios fieles de la provincia de Chiriquí, toda la región occidental del Istmo quedó bajo el cuidado misional de la orden. A partir de esa fecha hasta 1775, fueron fundadas cinco reducciones: tres en la jurisdicción de Alanje, nombradas San Francisco de Dolega, Nuestra Señora de los Ángeles de Gualaca y Santo Domingo de Canguina; y dos en la de Los Remedios, a saber, San Antonio del Guaymí y San Buena Ventura de Las Palmas”⁷¹¹.

707. Ariza, *Los Dominicos en Panamá*, 45.

708. Ariza, *Los Dominicos en Panamá*, 48- 50.

709. Castellero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia*, 148.

710. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.3: 1.372.

711. Ariza, *Los Dominicos en Panamá*, 62.

Círculo de escuelas iglesias del taller de San Francisco de la Montaña en el Ducado de Veragua

En este mapa se señala la ubicación del retablo de san Francisco de Asís (Dolega); retablo N.º S.º de los Remedios - Virgen del Rosario (Remedios) y la escultura del Santo Cristo de Alanje (Alanje), todos en la provincia de Chiriquí y su relación con el no muy distante taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas). Al proponer la existencias de las escuelas de Dolega, Alanje o Remedios, se procura establecer la pista de la extensión de las capacidades artísticas de las escuelas indígenas, hacia el occidente de nuestro país en los tiempos hispánicos⁷¹².

Aproximación a las escuelas e iglesias del círculo del taller de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veragua), actuales provincias de Chiriquí y Veraguas, segundo tercio del siglo XVIII.

Esta propuesta visualizada sobre el mapa referenciado de Morín Couture indicaría que el centro de la escuela taller veragüense estaría en San Francisco de la Montaña (Veraguas) extendiéndose hacia la escuela taller de Dolega, Remedios y en Alanje (provincia de Chiriquí) y probablemente hacia la derecha, hacia otros poblados como Natá, Parita, Penonomé o Olá, donde fuese necesario mano obra indígena o mestiza.

El propósito de este ejercicio permite esclarecer los temas de las escuelas talleres en el Istmo y el de fortalecer la presencia del Barroco indigenizado. Es fundamental recordar el orden establecido por la Corona Española sobre la función satelital de los pueblos de indios con respecto a los pueblos de españoles. Fundamental es también tener en mente que ambas escuelas talleres (en Los Santos y en Veraguas) funcionaban en el territorio istmeño sin divisiones geográficas.

712. Solano Acuña, "Imágenes de la memoria," 183.

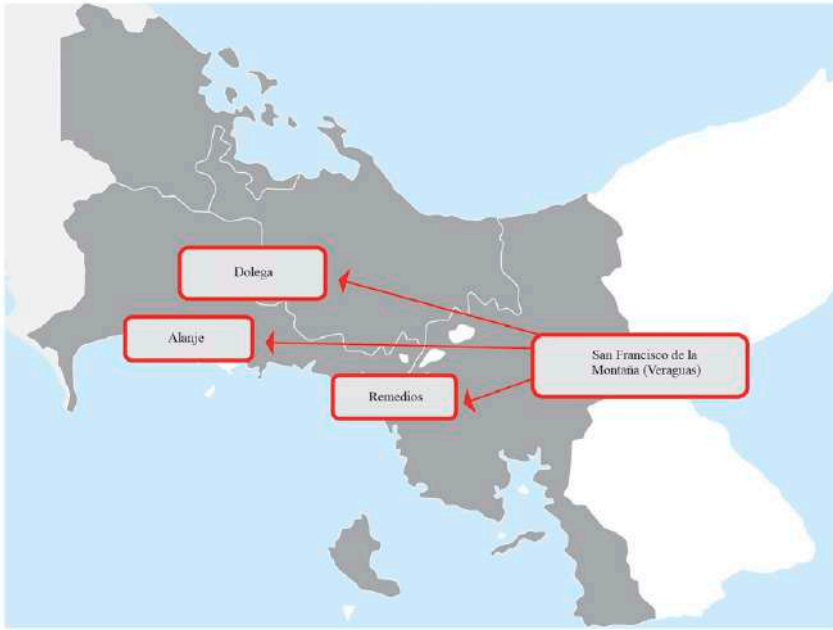


Fig.107. Ducado de Veraguas y la Escuela taller de San Francisco de la Montaña. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

Escuela de Dolega. Retablo de San Francisco de Asís, Dolega

Albis Castillo fue el primer restaurador de este retablo dolegueño, precisando que el tono original del mismo era de madera natural⁷¹³. Luego de darle su tratamiento y devolverle su originalidad, el retablo fue repintado en los años ochenta por el párroco de turno, con los tonos brillantes que lo deslucen.

A la izquierda, se ubica a la Inmaculada Concepción, el Cristo de la Humildad y la Paciencia (centro) y a la derecha, san Juan Evangelista. Las imágenes que ofrece en la actualidad el retablo, sólo sobresale por su antigüedad y fuerza expresiva el busto del *Ecce Homo* o Cristo de la Humildad. Las imágenes de la Inmaculada (izquierda) y san Juan Evangelista (derecha), son de fabricación contemporánea, de yeso, policromadas y encarnadas. El Cristo Crucificado, que presenta hoy el retablo, fue colocado hace pocos años, reemplazando el original tallado en madera. Lamentablemente, la escultura, seguramente virreinal de san Francisco de Asís también está desaparecida.

713. Castillo, Albis. "Sobre el retablo mayor de San Francisco de Asís de Dolega (Chiriquí)," consulta realizada al restaurador el 12 de abril de 2019. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.



Fig. 108. Ubicación de las escuelas talleres de Dolega (fundado 1637), Remedios (fundado 1589) y Alanje (fundado 1591), Provincia de Chiriquí. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

El rostro de una dorace, las estrellas y el sol

Samuel Gutiérrez había observado que en la modalidad artística del templo de San Francisco de Asís (Veraguas) se podía ver también en el retablo de san Francisco de Asís de Dolega, Chiriquí. Ahora, en una excepcional representación en el de Dolega se observa: "En ambos lados de san Francisco de Asís, aparecen dos altorrelieves simbolizando el sol y la luna.

El sol tiene un color rojo y la luna aparece con cara de mujer. Para los indios de la tribu Dorace, el sol y la luna eran los ídolos de su adoración y allí los plasmaron en el altar de la iglesia, cuya religión trajeron los españoles.⁷¹⁴ En otra observación, "se destaca también en la iconografía didáctica del retablo, la representación del sol y la luna, talladas y pintadas sobre relieve, quizá fueran representaciones de la cosmogonía indígena"⁷¹⁵.

Hacia la izquierda, parte superior del retablo se observa el rostro de una dorace y las estrellas. Se detecta el trabajo de madera con los roleos en los guardapolvos y en cómo se asemeja el diseño y a la talla a los retablos de Natá y los de Parita. La presencia del sol y de la luna al menos en España, es obligada en las pinturas que se colocan detrás de las imágenes

714. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 179.

715. Molina Castillo, "Veragua, la tierra de," t.1: 364.



Fig. 109. Artistas indígenas. Escuela de Dolega. *Retablo de San Francisco de Asís*, siglo XVIII. Madera policromada y tallada, 3.21 m. x 2.4 m. x 60 cm. Estilo: barroco indigenizado. Dolega, Chiriquí. Foto: CBG.

del Crucificado, "Todo apunta, por consiguiente, a que el Sol y la Luna surgen en principio como producto de una herencia de los dioses paganos aplicada al nuevo Dios cristiano, Jesucristo, que ha de situarse a un nivel parejo. Posteriormente, eso sí, las interpretaciones teológicas y las aportaciones de los propios artistas provocaron que Sol y Luna se llenaran de nuevos contenidos simbólicos y alteraciones iconográficas que pasamos a tratar"⁷¹⁶.

Tienen un valor iconográfico muy antiguo, desde el siglo VI; y en relación con la narración evangélica de la muerte del Salvador, tanto en sentido cronológico —atardecer y eclipse de sol—, como simbólico. También aparecen a veces en otros contextos religiosos, e incluso civiles. No tiene que ver, por tanto, con los símbolos indígenas, al menos como origen.

En adición la explicación que da la poetisa Jilma de Obaldía, está el elemento del rostro de una indígena de la etnia dorace. De acuerdo con

716. Laura Peinado Rodríguez, "La Crucifixión," *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 4 (2010): 29-40.

de Obaldía estos indígenas ayudaron a construir este retablo. La poetisa fue solo una guía para definición de esta investigación. Ariza, como ya es sabido, escribió también sobre la historia de los dominicos y la misión de los doraces y los zuríes en Chiriquí, Antigua Jurisdicción de Remedios. Jesús de las Maravillas (*Ecce Homo*), pertenecía según Molina Castillo a los indígenas conocidos como los changuinas. La “Iglesia de los Changuinas” fue fundada en 1772. Estos son símbolos indígenas indicativos de la participación de los doraces en la realización del retablo⁷¹⁷.

Constenia Umaña detalla los antecedentes históricos de estos dos grupos, sus traslados y la desaparición de la tribu de los dorasquez o doraces en 1882⁷¹⁸.

Los dorasques y los chánguenas fueron dos grupos indígenas importantes del occidente de Panamá. De acuerdo con Pinart (1884, p. 1) la “nación Dorasque-Changuina, en los tiempos de la conquista, tenía su residencia y asiento principal detrás del Volcán de Chiriquí... en las altísimas sierras de Chiriquí y de la Talamanca, donde confinaban con las naciones de la Talamanca (Teribis, Terrabas, Cabecares). Llenaban hasta las costas del mar del norte y laguna de Chiriquí... “En el siglo XVIII, estos indígenas fueron trasladados en su mayoría al lado del Pacífico y establecidos (ibidem, p. 2) “en las misiones de San José de Bugaba, San Miguel del Boquerón, San Francisco de Dolega y Gualaca”, sitios en los que para 1884 ya estaban a punto de extinguirse (ibidem): “en las cercanías de Bugaba... viven unos tres o cuatro Indios de nación Changuina, en la Caldera y el Potrero de Vargas viven unos seis Indios de nación Chumulu. En Gualaca murió en 1882 el último Indio, de la nación Dorasque propia⁷¹⁹.

Muchos de los grupos de los indígenas, debido al agotador proceso de evangelización, fueron extinguidos.

Es decir, por un lado, pueblos indígenas no hispanizados, no evangelizados, pero a la vez expansionistas, agresivos, triunfadores, a costa de colonos y de indígenas hispanizados. Por otro, pueblos indígenas, también fronterizos pero más expuestos a la ofensiva colonizadora y evangelizadora, en proceso de contracción, de progresivo debilitamiento, y finalmente de extinción. Así ocurrió con los chiriquíes, los cotos, los borucas, los suríes, los chalivas, los chirilúes, los dolegas, los róbalos, los tójares, los changuinas y los doraces. Todos estos pueblos habían sido tradicionalmente aguerridos y belicosos, y los dos últimos se encontraban en trance de expansión en el siglo XVI, pero, al igual que los demás, debilitados por la evangelización y por la agresión de los indios mosquitos, acabaron desapa-

717. Atiza, *Los Dominicos en*, 51- 52.

718. Figueroa, José María. *El álbum de Figueroa. Un viaje por las páginas del tiempo*. (San José: Editoriales Universitarias Públicas Costarricenses, 2011), 152

719. Adolfo Constenia Umaña, “Las lenguas dorasque y changuena y sus relaciones genealógicas (1),” *Revista de Filología y Lingüística* XI (1985)(2): 81 – 91.

reciendo. En algún momento del siglo XX se extinguió el último vestigio dorado. Los changuinas ya habían sido eliminados del mapa en el siglo XIX⁷²⁰.

La escultura de *Ecce Homo* está ubicada en el único retablo de la iglesia de San Francisco de Asís, en Dolega, Chiriquí. Es una figura de medio busto realizada de un solo bloque; la corona y la peana son ambos de madera. Barba y cabellos tallados, lleva los ojos pintados. El busto de Dolega guarda semejanza iconográfica con la escuela granadina de Pedro de Mena, lo que demuestra la popularidad de sus imágenes en el Istmo y de la influencia de algunas esculturas analizadas. Una de las creaciones singulares de la escultura granadina, atribuida a de Mena, es la de emparejar ambos bustos.

De Mena (1628- 1688) cuyo taller era el más importante de Granada hasta la llegada de Alonso Cano fue un gran productor de bustos de *Ecce Homo* y de Dolorosas, señalado como “uno de los mejores, si no el mejor, escultor que ha dado el Barroco hispano”⁷²¹.

Escuela de Remedios. Retablo N.^a S.^a de los Remedios

El retablo de la Virgen del Rosario o la Virgen los Remedios es de estilo neogótico, de madera en blanco y dorado, a la izquierda, la imagen de san Martín de Porres, al centro la Virgen y a la derecha; san Antonio de Padua, figuras de yeso, modernas. La escultura atribuible a un escultor español radicado en Chiriquí, posee una historia particular —sujeta a corroboración científica—, que podría explicar el porqué, siendo la representación la de N.^a S.^a del Rosario, se venera como Virgen de los Remedios.

La imagen actual de Nuestra Señora de los Remedios data de unos 300 años, fue hecha por un artista español que al llegar al pueblo, notó que la iglesia carecía de la imagen de la “Patrona”; entonces pidió al pueblo que le llevaran una joven virgen para ser modelo para la confección de la nueva imagen, pero asistieron tres jóvenes vírgenes como voluntarias para ser modelos para la nueva imagen, dando como resultado la confección de tres imágenes en sus siguientes advocaciones: La Virgen de los Reyes, la Virgen del Carmen y Nuestra Señora del Rosario, de las cuales solo se conserva la última⁷²².

720. Castellero Calvo, Nueva Historia de, vol. 1, t. 1: 520.

721. Isabel Ruiz, “Pedro de Mena, esculturas como expresión de fe,” *ABCandalucia*, 16 de marzo de 2019, s.p., consultado el 22 de agosto de 2021, https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/sevi-pedro-mena-esculturas-como-expresion-201903161950_noticia.html

722. Cultura e Historia de Remedios, “Virgen de los Remedios,” consultado el 9 de diciembre de 2021, <https://remedios.municipios.gob.pa/cultura.php?page=184&idm=48>

Escuela de Alanje. Santo Cristo de Alanje⁷²³

La Parroquia de Santiago Apóstol de Alanje, alguna vez virreinal, ha perdido su arquitectura original, tanto como la de Dolega y Remedios. En otras ocasiones, las obras y sus retablos han sido destruidas o reemplazadas totalmente⁷²⁴.

Los santeros o artesanos en Dolega y en Santiago de Alanje estuvieron muy activos en la confección del arte religioso que imperaba en Chiriquí, no solo en las iglesias o parroquias, sino también las obras que se encuentran en las residencias que van desde retablos domésticos o cuadros, y cuyos descendientes las conservan de generación en generación⁷²⁵. Una de estas obras es el san Antonio, esculpido por Sandalio Rovira (Dolega), imagen conservada por sus descendientes y aderezada por sus milagros. Juan Elías Jalón fue el santero que realizó obras de mayores proporciones, vivía en el Oriente chiricano, oriundo de Las Lajas, logro, “tallar imágenes de cuerpo entero con relativa composición artística. En esos sectores suplió a las iglesias de varios pueblos y casas de familias con imágenes como una Inmaculada para las Lajas, un san José para Tolé y un san Lorenzo conservado por la señora María Lilia Grimas de Ortega, en el pueblo de San Lorenzo”⁷²⁶.

Entre las tradiciones populares, he observado en los retablos vistos en Natá, Parita, la Villa e incluso en algunas de las iglesias del casco antiguo de la ciudad capital, la dedicación en las vestimentas de los santos y santas, “fue costumbre en las comunidades rurales vestir las imágenes, incluso aquellas tallas de bulto como en este caso del san Lorenzo esculpido por Juan Elías Jalón, que aparece vestido con una parrilla, simbología de este santo mártir quemado”⁷²⁷.

En Bugaba (Boquerón), un santero llamado “el paisa” procedente de Costa Rica, elaboró piezas de imaginería de vestir (san Juan, Magdalena, Virgen de los Dolores, Crucifijo Yacente) “aunque un tanto deformes” imágenes que participaba en la procesión del Viernes Santo. En la ciudad de David, laboró Luis Acevedo, colombiano y esculpió imágenes pequeñas. Alberto Franco, de ascendencia colombiana, es catalogado como el más exitoso, considerándole el pionero de la pintura en Chiriquí, “sus trabajos en escultura religiosa muestran un excelente composición y logro de las expresiones

723. Artistas indígenas: chánguenas o doraces. Escuela de Alanje. *Santo Cristo de Alanje*, ca. siglo XVIII. Madera tallada, policromada, encarnada, s.d. Estilo: barroco indigenizado. Iglesia de Santiago Apóstol, Alanje, Chiriquí. Foto: CBG

724. Gutiérrez, *Arquitectura panameña: Descripción*, 151.

725. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 1: 391-392.

726. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 1: 391-392

727. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 1: 391-392

que dan mucha naturalidad a las obras⁷²⁸.

La presencia de los artesanos en Alanje o en David, durante la primera mitad del siglo XVIII tuvo que ver con la construcción de la parroquia. Para 1725 existen registros que Manuel Tuñón, maestro de carpintero y el capitán Juan Sabino de León, maestro de herrero ya estaban allí. Sus rentas eran pagadas usualmente por los hacendados más acaudalados y las cofradías. Estos nombres corroboran la presencia de otros artesanos en Alanje: “Pedro

Romero, maestro de carpintero (1735), capitán José de Huertas, maestro en el arte de labrar casas (1736), alférez José Samudio, dueño de una fragua (1736), Nicolás de Oriamuno, maestro de herrero (1736), Martín de Regla, platero, Antonio Polanco, oficial de platero (1753), José de Jesús González, maestro de talabartero (1753), Diego Ruiz, maestro de carpintero de ribera (1761)”⁷²⁹.

El capitán José de Huertas fue responsable de acuerdo con su contrato de: “levantar la iglesia (de Alanje) y elaborar la mayor parte de la obra muerta en carpintería, gradas del altar mayor, pulpito, dos sacristías, comulgatorio con su baranda, el bautisterio y otros”. La mayoría de estos artesanos establecidos en Alanje hicieron inversiones en la “compra de esclavos como mecanismos de apoyo a la realización de sus trabajos o para educarlos en su profesión (Escritura de venta de un negro esclavo de Pedro Ramos a favor de Pedro Romero, Santiago de Alanje, 1738, A.H.F.C.G., Protocolos Notariales de Alanje).” Hay que subrayar que para finales del periodo virreinal la gran mayoría



Fig. 110. *Maison Raffl* (atribuido). Retablo mayor de la Virgen del Rosario o la Virgen los Remedios, ca. siglo XIX-XX. Cartón comprimido en blanco y dorado, 3.60 (ancho) X 3.90 (altura) X 1.7 (profundidad). A la izquierda, imagen de san Martín de Porres, al centro la Virgen y a la derecha; san Antonio de Padua. Iglesia N.ª S.ª de los Remedios, Chiriquí. Foto: CBG.

Artista español anónimo. *La Virgen del Rosario o N.ª S.ª de los Remedios o Pueblo Nuevo*, ca. siglo XVII. Madera tallada y policromada, 1.18 m. (altura) x 34 cm (ancho) x 54 cm. (profundidad). Iglesia N.ª S.ª de los Remedios, Chiriquí.

728. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 1: 391-392

729. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 2: 630.

de los artesanos eran africanos - mestizos, los cuales laboraron con cierta marginación, existiendo algunas excepciones⁷³⁰.

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).

LA MOVILIZACIÓN DE LOS ARTESANOS Y EL CUERPO MILICIANO DESDE LA CIUDAD DE PANAMÁ

Estos artesanos se desplazaban para el siglo XVIII desde la ciudad de Panamá, Natá o Santiago de Veragua hacia Alanje y David porque pertenecían a cuerpos milicianos. Se recalca que después de permanecer estos artesanos — milicianos por años en estos pueblos se convertían en pequeños ganaderos y se cita el ejemplo de Juan Sabino de León. Sus pertenencias señalan que el artesano además de ser un próspero herrero se convertiría en un mediano productor ganadero⁷³¹.

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 indígenas⁷³². Entre los siglos XVII y XVIII,

los artesanos fueron otro elemento de dependencia de la región veragüense 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 demás⁷³³.

730. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 2: 631 — 634.

731. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 2: 630.

732. Castillero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia*, 299.

733. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, t. 2: 613.

De acuerdo con el avance investigativo, 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 dimensiones a pequeña escala. La segunda escuela taller, la de Los Santos, se inclinó hacia el academicismo europeo, Barroco español popular. 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 y quiteñas (novogranadinas) es detectable principalmente en los retablos de la iglesia de San Atanasio de Los Santos y de Santo Domingo, Parita. 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 (ver fig. 112) 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 Atanasio, varios retablos y esculturas virreinales que son creación de los artesanos foráneos en la iglesia de San Atanasio de Los Santos, y otros objetos (Cristo Crucificado, retablo El Calvario), que también son reconocidos por las tallas y formas en el denominado estilismo Barroco indigenizado.

Se detectaron retablos (san José, san Antonio, santa Bárbara) en la iglesia de San Francisco de Asís (Veraguas) que son creaciones de maestros novogranadinos y se podría concluir que el retablo de la Inmaculada Concepción o la Purísima fue realizado por artistas indígenas, a excepción de la escultura de la Inmaculada Concepción. La simbología que se ha encontrado en el retablo N.º S.º del Rosario inclina su creación hacia los ngöbe- buglé (guaymies), resaltando particularmente los triángulos o rombos, de uso ancestral, ubicados en el *frontis*.



Fig. 112. Ubicación de las escuelas talleres en el periodo virreinal. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

LOS ARTESANOS EN SANTIAGO (DUCADO DE VERAGUA)

Debo insistir que para la segunda mitad del siglo XVIII la mayoría de los artesanos en la ciudad de Santiago (pueblo de españoles) procedían de la ciudad de Panamá, y eran, “miembros de las milicias; por pertenecer a grupos afro, indomestizos (“indígenas mestizados”) o ser blancos criollos pobres, se les consideraba miembros de una clase intermedia entre las élites y la masa asalariada o dependiente los hacendados y comerciantes.” Algunos, se asevera, “alcanzaron fortuna ocuparon cargos en el cabildo e incluso ostentaron el apelativo de “don”, lo que produjo controversias en con los blancos de la élite que se oponían a ser equiparados con vecinos cuyo origen era negroide”⁷³⁴.

La siguiente información presenta de manera concisa las actividades de los maestros en los trabajos de construcción, reconstrucción de iglesias y ornamentación de los templos en la ciudad de Santiago: Ducado de Veragua (1637 y 1734 - 1739).

Iglesia Parroquial de la ciudad de Santiago de Veragua la Nueva, 1637. maestro escultor y dorador Diego de Yepes y el escultor Simón Montealegre fueron algunos de los maestros contratados para la hechura de algunas obras. Correspondiente a la ornamentación que se elaboró para la inauguración de la iglesia. Efectivamente el Lic. Martin Delgado y Llanos hizo contratación con maestros de la ciudad de Panamá para la hechura de lienzos, imágenes talladas, retablos, objetos de pa-

734. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 613.

letería, tabernáculo, campa y montaje de colgaduras y lámparas. Relación de méritos y servicios del licenciado Martín Delgado y Llanos. (AGI Panamá, 104).

De acuerdo con el censo (1737), la ciudad de Santiago contaba con servicios artesanales, carpinteros, zapateros, barberos. Juan González (herrero), Martín Pérez (zapatero), Miguel Oquendo, maestro de carpintero, Francisco de Olivera (oficial de zapatería), Sion Tejeira (barbero). Desde el 3 de febrero de 1737 hasta el 9 de septiembre de 1739, Miguel Oquendo hizo contratación para trabajar en la ciudad de Santiago. Su salario anual era a ciento ochenta y dos pesos y cuatro reales, a razón de cuatro reales diarios. Es probable que su presencia tuviera relación con las reconstrucciones de la iglesia parroquial. Padrón de la ciudad de Santiago de Veragua, AGI Panamá, 200.

Ciudad de Santiago, 1734. Fabricación y reconstrucción de casas, trabajos de reparaciones en las iglesias y ermitas. Miguel de Bernal. maestro carpintero. Padrón de la ciudad de Santiago de Veragua, AGI Panamá, 200.

Ciudad de Santiago, 1734. Pablo de Azereto, Eusebio (aprendiz) y Salvador Salgado. Platería⁷³⁵.

En este otro espacio, comparto una segunda lista de artesanos y sus ocupaciones, algunos oriundos de la ciudad de Santiago y otros procedentes de la ciudad de Panamá, entre 1762 y 1794.

en su mayoría de mediana edad y de color pardo", Ciudad de Santiago, 1794. Francisco Javier Arosemena, Capitán de la milicias de los pardos. maestro de platero. Había vivido en la ciudad de Panamá y emigro a la ciudad de Santiago de Veragua en favor del Capital Dionicio de Aranda. Andrés Aranda, platero. Anselmo Guizado, Francisco de la Trinidad Monroy, Eusebio Macías maestro sastre, maestro de herrero, maestro de platero, maestro de armero (respectivamente). Claudio de Silva. Obras realizadas bajo la gobernación de Félix Bejarano en el Hospital de San Juan de Dios y la iglesia de Santa Bárbara⁷³⁶.

Francisco Cobo, maestro de pintor de 29 años, fue muy prolífico y laboro bajo la gobernación de Félix Bejarano en el Hospital de San Juan de Dios y la iglesia de Santa Bárbara. También se mencionan otras referencias testamentarias de Casimiro del Bal (1811) quien registra imágenes pintados al óleo en la capilla de su propiedad. La descripción de su obra es como sigue, "todo el arco estaba pintado y dorado y, en él, el misterio de la Encarnación, ejecutado por el más diestro pincel de otros países" y las obras se crearon entre 1762 y 1764. Igual que algunos retablos, imaginería, medallones, objetos de platería, vestidos litúrgicos y demás. Y fue quizás, "el autor de un número

735. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 615.

736. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 615-616.

plural de obras que aún se localizan en algunas iglesias y viviendas de la provincia de Veragua⁷³⁷.

En referencia a la iglesia de San Francisco Javier de Cañazas, y el bachiller Pedro Regalado de Aizpurúa, que ya se ha mencionado, señalo a los maestros mayores de albañilería y carpintería Manuel de la Torre y Fermín Ruiz, en ornamentación, a los maestros de platería Blas Ruiz de Santo Domingo y Martín Segura; y el maestro de sastre José María Ponce. Radicados en Santiago de Veragua, los maestros mayores de lo blanco, Fermín José Ruiz y el alarife Manuel de la Torre participaron en las obras del Hospital de San Juan de Dios y la iglesia de Santa Bárbara. Las plantas arquitectónicas y las obras de retablos, tallas, calados, figuras rocallas, cariátides, volutas, estípites y demás poseen una marcada influencia andaluza. Sobresalieron los "diseños barrocos y del rococó con características del mudéjar en ese mestizaje artístico hispano-musulmán"⁷³⁸.

El hecho de que en la ciudad de Santiago se ubicaran gran cantidad de artesanos obligó a que se organizaran gremialmente, por tanto, "el Ayuntamiento aprobó ciertas providencias para que los maestros de tiendas públicas se organizaran en gremios; a los sastres, herreros y plateros se les otorgó la facultad de elevar escrituras de fianza, en seguridad de los materiales que se entregasen para laborar"⁷³⁹. La jerarquía estaba definida por escala descendente: los maestros, oficiales, y aprendices; y 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. Se prefería en las escuelas talleres a los hijos de los españoles y a los niños huérfanos⁷⁴⁰. Para finales del periodo virreinal, los siguientes artesanos estaban organizados en gremios:

Eusebio Echeverría, maestro de tienda de sastre; Pedro Soberón, maestro de sastre; Claudio Macías, oficial de sastre, pardo libre, natural de la ciudad e Panamá, vecino de la ciudad de Santiago de Veraguas, con treinta y tres años de edad, José López, aprendiz de sastre; Juan Bautista González, aprendiz de sastre; Juan de Dios Lizera, maestro de herrero, Remigio Gallardo, maestro de tienda de herrero, Bartolo Monroy, oficial de herrero, Manuel José Vázquez, aprendiz de herrero, Higinio Vázquez, aprendiz de herrero, Felipe Maltés, maestro de paltero, Juan de Dios de Medina, maestro de platero, Francisco Javier Meléndez, maestro de

737. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 615-616.

738. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 615-616.

739. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 615-616.

740. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 615-616.

paltero, Juan José de Guevara, maestro con tienda de platería, Juan José Iglesias, Oficial de platero, Raimundo Rodríguez, aprendiz de platero, Pedro Pablo Carrillo, aprendiz de platero, Bernardo Hurtado, maestro de carpintero, Luis José López, maestro de barbero, Portalatino Barsallo, oficial de pluma⁷⁴¹.

Para la segunda mitad del siglo XVIII, se radican más artesanos en San Francisco de la Montaña. Vivían por estos lares un número considerable de familias españolas, indígenas, mestizos y de origen africano. Esto demuestra la actividad comercial entre los vecinos y el dinámico servicio de los artesanos en este pueblo donde existía la producción aurífera. Entre ellos, se mencionan: “Sargento Juan José de Villagrán y Manuel Montalvo, maestros de carpintero; Pedro Venancio de Sierra; Andrés José Potasio, maestro de zapatería; Eusebio Macías, pardo libre, ornamentos y alhajas para la iglesia parroquial; (1776) Juan Félix, zambo, oficial de zapatero (vivía en la hacienda de Felipe Parada); (1776) Manuel José Suazo, herrero; Juan José Iglesias, maestro de platero y Raimundo Olmos, aprendiz de platero”⁷⁴².

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

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”⁷⁴³.

Al cuadro, “División porcentual de los grupos étnicos en la Alcaldía Mayor de Natá, año 1790”, Castellero Calvo agrega 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.”⁷⁴⁴ En Natá los indígenas, libres de todos los colores y esclavos suman 92,15% y

741. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 2: 615-616.

742. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de*, 1: 354.

743. Herrera García y Gila Medina “El retablo escultórico de,” 305.

744. Castellero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.1: 462

los blancos el 7,85%; en Los Santos: indígenas, libres y esclavos suman 69,6% del total y los blancos un importante 30,94%⁷⁴⁵.

Se debe considerar que Natá es hoy Coclé, y Los Santos son las provincias de Herrera y Los Santos. Para 1778, 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 junto con los indígenas formaban parte de la mano de obra activa⁷⁴⁶. 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)⁷⁴⁷.

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

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 blancos⁷⁴⁸. 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

745. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.1: 460

746. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1: 459.

747. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t. 1: 458

748. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.1: 456.



Fig. 113. Las escuelas talleres en la Alcaldía Mayor de Natá. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta.

porcentajes de indígenas, libres y esclavos, resumiendo que estos grupos superaban a la casta blanca.

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 total⁷⁴⁹.

Existieron serias 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”⁷⁵⁰. 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 42⁷⁵¹. 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

749. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.1: 456.

750. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.1: 456.

751. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.1: 456.



Fig. 114. Las escuelas talleres en el Ducado de Veragua. Autoría: Candy Barberena. Diseño: Purni Gupta

últimos grupos parece indicar que la fuerza laboral era mayormente indígenas, mestizos y esclavos.

Los datos que se presentan seguido remiten a 1783, y corresponden a los pueblos recorridos en esta investigación en Chiriquí (Alanje, Dolega y Remedios). Del total de Chiriquí (5,009) Alanje representa un subtotal de 1,959: 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. Por otro lado, San Francisco de la Montaña (1783) tenía una población de 2,646 del gran total de 17,316. Contaba con 48 personas blancas, 1,213 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 libres⁷⁵².

752. Castillero Calvo, *Nueva Historia General*, vol. 1, t.1: 458.

Conclusiones

En la ciudad de Panamá La Vieja (1519 – 1671), la primera ciudad fundada por los españoles en el litoral Pacífico, predominó un arte elitista, y un nivel cultural comparable a Sevilla, México o Lima, y este estilo de vida se reinventa con el mismo estado en la refundación de la ciudad de Panamá en el casco antiguo (1673). Existió un Barroco culto. Siendo la Iglesia el principal cliente, los talleres de plateros existían ya en 1607 en Panamá La Vieja, indicativo de que había una jerarquización de la sociedad y un mercado exigente. La pequeña península a la que fue trasladada la ciudad en el siglo XVII era ideal para protegerla y hacer una muralla allí; al final, solo hubo espacio para 300 solares, 300 familias blancas. El resto de la población (la chusma, los negros, los mulatos, los zambos, los mestizos, los pobres), viviría en los arrabales. Ninguna de las obras importadas o creadas en el Istmo se conservan básicamente por los graves incendios de 1737, 1756 y 1781 en la ciudad de casco antiguo. Sucedió igual en Panamá la Vieja con los incendios de 1644 y 1671.

Es que aquí estuvo, en buena parte, ese dorado artístico panameño: se observa que, en una reducida población, como al fin y al cabo fue el centro histórico capitalino, se labró una catedral, cierto que de medianas proporciones y cronología muy tardía, más cuatro conventos de demostrada importancia, un colegio jesuítico, un oratorio filipense y una ermita de grandes proporciones en el arrabal de Santa Ana.

La riqueza del Panamá virreinal se debió a su estratégica posición geográfica, definida desde que se realiza la conquista del Perú, y determinando que la Corona española asignase al istmo de Panamá la misión de puente interoceánico. Por su posición estratégica en el comercio entre el Virreinato del Perú y el Caribe, una ruta que permitía que circularan obras de arte que venían de España al Perú, pero también las que venían desde América del Sur,

en especial Quito y algo de la Nueva Granada, hacia España. Este mercado en realidad se ha mantenido desde la Conquista hasta hoy y Panamá sigue siendo el principal núcleo para un mercado de arte en el Istmo.

En contraposición, en el resto del Istmo, dentro de un ambiente rural muy precario, para comienzos del siglo XVII, se inician las misiones y paralelo se van creando las primeras escuelas talleres para evangelizar a los indígenas. Con el establecimiento de las escuelas talleres 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 figuritas, tablitas o crucifijos, podrían ser más persuasivas que las transmitidas por la palabra, en ausencia de la escritura. Se inicia un arte aprendido por los indígenas para la enseñanza de la religión de sus pueblos. Y paulatinamente van interpretando y representando un estilo que ha sido denominado Barroco indigenizado. En un principio andaluz y más tarde de origen neogranadino, en el siglo XVIII.

Para principios del siglo XVIII, las veinte cofradías de la iglesia de San Atanasio de Los Santos fueron seguramente las propulsoras de la reedificación de la iglesia y se contrata a un maestro ensamblador, su nombre y procedencia siguen siendo anónimos, pero sus obras permanecen para su lectura; destacándose en el retablo mayor de la Santísima Virgen María, con influencia quiteña de la iglesia de San Atanasio (ca. 1721 – 1728). El estilismo del Barroco popular se observa máxime en la Alcaldía Mayor de Natá, o la escuela taller de Los Santos, y por tanto se les pueden designar escuelas talleres satélites a los templos de Las Tablas, Parita, Natá y Penonomé.

Para el segundo tercio del siglo XVIII, ocurre otra corriente de edificación de iglesias con el gobernador Félix Francisco Bejarano en Santiago de Veraguas (1759 - 1775), reconocido gran impulsor de la cultura barroca en el Ducado de Veragua. Apenas hay iglesia donde no haya intervenido directamente en las provincias de Veraguas y Chiriquí, beneficiadas por el sistema de recaudación en los pueblos de indios y la organización de las cofradías. Sus ejecutorias incluyen varias iglesias en Santiago y la obra más notoria de este periodo es el templo de San Francisco de Asís (Veraguas)(1773 - 1775).-

La iglesia de San Francisco de Asís exhibe un balance estilístico entre el Barroco popular y el Barroco indigenizado, con una tendencia hacia lo novogranadino. Respondiendo a las funciones administrativas y organizaciones gremiales es viable pensar que los artífices, maestros foráneos o novogranadinos, hayan sido desplazados por las autoridades eclesiásticas desde la

ciudad de Panamá. Sus presencias coinciden con el período en que Panamá fue parte del Virreinato de la Nueva Granada (1739-1819); el virreinato unió la Real Audiencia de Quito, la Capitanía General de Venezuela y la Real Audiencia de Santa Fe. Se propone, por tanto, que los maestros podrían estar formados en los estilos de las escuelas quiteñas o santaferneas.

Los estudios también detectaron la presencia del Barroco indigenizado en este templo veragüense y en las iglesias de Dolega, Remedios y Alanje (Chiriquí), proponiéndose la extensión estilística en estos pueblos. El hallazgo de los símbolos étnicos, patrones, rasgos diferenciadores y detalles son los que han hecho viable desvelar el estilo del Barroco indigenizado, porque los documentos que existen son escasos.

Ambas escuelas talleres se presumen por las evidencias encontradas lograron trabajar en un área de gran extensión en las actuales provincias Coclé, Veraguas, Los Santos, Herrera y Chiriquí, sin que hubiese divisiones geográficas. En las arquitecturas, los retablos y esculturas virreinales se pueden distinguir tanto elementos del Barroco español, como también elementos distintivos del Barroco indigenizado. Estamos en presencia de un arte religioso fecundo en el pasado virreinal.

Estos hallazgos y los datos recopilados contribuyen a establecer la presencia de maestros foráneos concentrados en estas poblaciones, donde la producción de minerales y la ganadería fueron el dinamismo económico más importante de todo el interior de Tierra Firme, vivificando, sobre todo, las economías ganaderas de Natá y Los Santos, los dos pueblos de españoles cercanos, y promoviendo la expansión de la propia provincia de Veragua.

Las iglesias de estas provincias presentan la repetición de los planos arquitectónicos, los diseños, y la utilización de las mismas formas en los decorativismos encontrados (flores, rombos, esculturas adosadas), que los maestros foráneos y los artistas indígenas laboraron en conjunto, como un gremio, un mundo artesanal organizado y administrado, proveyendo un programa iconográfico planificado a las iglesias a lo largo y ancho del Istmo durante todo el siglo XVIII. El afán de ornato y lujo se concentró, básicamente, en los retablos y demás muebles litúrgicos, obras, empero, modestas en su mayoría, tanto por lo reducido de sus dimensiones como por los escasos logros estéticos que expresan.

Los escultores, pintores y entalladores de Quito y Lima, fundamentalmente, socorrieron la demanda de las iglesias panameñas y, en menor grado, de España llegaron también algunas obras. El resto de las imágenes

y sus retablos, en número nada despreciable, fueron creaciones de artistas anónimos populares panameños.

Muy pocos retablos poseen logros estéticos indiscutibles que expresan la profunda religiosidad y el sentido artístico de la época, siendo además una evidencia sorprendente de la realidad económica del Istmo para los tiempos cuando fueron realizados. Pero la inmensa mayoría de los retablos de las iglesias virreinales son de dimensiones modestas, quedando segmentados en una categoría de muebles convencionales y de menor peso litúrgico.

Para el siglo XIX, llega la influencia sansulpiciana y olotiana al Istmo, tanto en la ciudad capital como en el interior del país. El templo San Felipe Neri de la ciudad capital es un escenario de la casa francesa *Raffl*. El gusto por este tipo de esculturas, en un principio de madera y luego semiindustrial se propagó en el interior del país y se aprecian también en las iglesias de Natá, Parita, y se encontró una de la casa *Bochaca* en San Francisco de Asís (Veraguas). Con ello, se realiza una aportación al descubrimiento de las abundantes imágenes de importación del XIX y XX (francesas y españolas) en Panamá.

Aún más, esta fase de finales del siglo XIX, principios del XX, mejor documentada, ha de servir para establecer un paralelismo con lo que ocurría poco antes del siglo XVIII. Hay obras que llegan de Europa que son seleccionadas siguiendo criterios iconográficos y estéticos. No son obras de alto valor económico, ni de autores reconocidísimos, sino lo que se puede alcanzar a adquirir en el mercado panameño, y, sobre todo, en el mercado del interior de Panamá. Lo importante es que esas imágenes sirven como referencia a los artistas locales, en este caso a los Berrás, que supieron adaptarse tanto a la moda foránea, como al gusto propio de ese interior de Panamá. Se acude a las imágenes de la *Maison Raffl*, o las de Olot, pero también a artistas regionales, como la familia Berrás. Esta última etapa entronca en esa tradición virreinal. Berrás, imaginero del siglo XX, es interesantísimo creador del arte de tradición virreinal.

Los Berrás, como muchos otros, eran artistas que trabajaban sus obras interpretando y representando imágenes para sus clientes. Es como ha referido Freedberg en su valoración del poder de las imágenes, en especial de las sagradas, subrayando cómo en su veneración o finalidad apenas influye la apariencia o la riqueza de sus materiales, sino mejor su personalidad vital. No es importante la etnia del artista, es importante el mensaje que se transmite en la fe. Es la suma de una serie de elementos, todo ello puesto al servicio de su capacidad artística y del mercado al que sirven.

En esta etapa, tras la independencia de Panamá de Colombia y el periodo liberal anti eclesiástico, se recupera la estructura católica y es el momento de reacondicionar los templos. Finalmente, este arte virreinal singularmente panameño, tuvo su continuidad, principalmente después del periodo liberal, con la renovación del arte católico de nuevo en una suma de obras foráneas y creaciones locales.

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 quedo 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.

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.

Todas estas humildes imágenes panameñas de la época virreinal y de tradición virreinal, son el fruto de las creencias y expectativas de unos artesanos del ámbito rural y popular, apenas contaminados en su candor natural. Y del público al que van dirigidas.

Como es sabido, los artistas indígenas laboraron en anonimato, de ahí la dificultad de que no haya documentos escritos que garanticen que las principales obras de arte religioso del interior de Panamá (Herrera, Veraguas, Coclé, Los Santos o Chiriquí) hayan sido de su autoría, sin embargo, creo —con

la precaución necesaria— que son las propias obras la mejor manifestación, de este estilismo denominado Barroco indigenizado, es el testimonio irrefutable de tal idiosincrasia, a lo cual le uno 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 bibliográficas

- Aguilera Patiño, Luisa. *El panameño visto a través de su lenguaje*. Buenos Aires: Imprenta López, 1947.
- 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*, coordinado por Elena Acosta Guerrero, 1.322-1.333. Las Palmas de Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2002.
- Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. 1. Barcelona - Buenos Aires: Salvat Editores, S.A., 1945-50.
- Aparicio González, M^a Jesús. "La devoción de Nuestra Señora la Virgen de Fátima." *Advocaciones Marianas de Gloria: Simposium XX^a Edición* (2012): 1.083-1.100.
- Araúz Monfante, Celestino y Pizzurno Gelós, Patricia. *El Panamá Hispano (1501 – 1821), Cultura, manifestaciones artísticas y educación en el Panamá Colonial*. Panamá: Impresora Diario La Prensa, 1997.
- Arbeláez Camacho, Carlos. "Templos Doctrineros y Capillas Posas en la Nueva Granada, El proceso evangelizador." *Revista América*, vol. 31, n.º 18 (julio - septiembre 1969): 206.
- Arbeteta Mira, Letizia. "Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada." *Anales del Museo de América*, n.º 15 (2007): 141-172.
- Archivo General de la Nación de Colombia (AGN), Bogotá. Documento XIII. Descripción de la distribución de imágenes de bulto en la ermita de Nuestra Señora de la Asunción (Divino Sacramento) en San Lucas de Olá y las imágenes de los colaterales en una iglesia de Penonomé (Coclé), 1740. Fondo: Miscelánea: sc. 39, 102

- Arjona Osorio, Alberto. *Los orígenes históricos del pueblo de Santo Domingo de Guzmán de Parita*. Panamá: Tribunal Electoral, 2010.
- *La Villa de Los Santos y El Padrón de 1774; coronel Don Segundo de Villarreal: Una biografía esquemática*. Panamá: Tribunal Electoral, 2012.
- Ariza, Alberto. *Los Dominicos en Panamá*. Bogotá: Artes Gráficas, Ltda., 1964.
- Asenjo Pelegrina, Juan José. "El púlpito plateresco de Martín de Vandoma restaurado por el escultor Trapero." *Revista Ábside*, n.º 19 (abril de 1993): 15 - 19.
- Ayechu, Benjamín. "Los agustinos recoletos en Panamá." Consultado el 20 de octubre de 2021, <https://www.oocities.org/vicariaoar/Recoletos/oar-panama.html>.
- Bailey, Gauvin Alexander. "Grabados decorativos europeos y los retablos rococó del siglo XVIII en Trujillo (Perú)." *Allpanchis*, vol. 46, 83/84 (2019): 223-249.
- Bainvel, Jean. "Devotion to the Sacred Heart of Jesus." Consultado el 9 de enero de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/07163a.htm>
- Barbeito, José Manuel. "Gómez de Mora, Antonio Mancelli, Cassiano dal Pozzo." *Archivo Español de Arte*, vol. 86, n.º 342 (abril - junio 2013): 107-122.
- Barberena, Candy. "El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá." Tesis doctoral, Universidad Francisco Marroquín, 2021.
- Barrillas - Cordón, Ernesto. *Capilla San Juan de Dios. Informe Arqueológico*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1984.
- Barrio Moya, José Luís. "El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la catedral de Cuenca." *Revista Imafronte*, n.º 2 (1986): 57 - 64.
- Belda Navarro, Cristóbal. "Metodología para el estudio del retablo Barroco." *Imafronte*, n.º 12-13, (1997): 9 - 24.
- Benjamín, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Biblioteca Nacional de España, "Retablo con Calvario." Consultado el 22 de agosto de 2021, en: <http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=retablo+con+calvario&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>
- "Cristo de la Humildad, 1777." Consultado el 20 de abril de 2019, en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000048310&page=1>

- Bibliothèque Nationale de France (BnF). "Catálogos de la *Maison Raffl*." Consultado el 13 de octubre de 2019, <https://www.bnf.fr/fr/departement-estampes-et-photographie>
- Blasco Esquivias, Beatriz. "Ni fatuos ni delirantes. José Benito Churriguera y el esplendor del Barroco español." *LEXICON: Storie e Architettura in Sicilia* (2006): 6 - 18.
- Blasco Pérez, M^a del Valle. "Estudios Previos: el Retablo mayor del Convento Máximo de San Francisco de Quito." Tesis de Máster, Universitat Politècnica de Valencia, 2011.
- Bloy, León. *La mujer pobre* (Miami, Altamira, 2008): 405.
- Boloqui Larraya, Belén. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez (1700-1780)*, 2 vols. Madrid: Publicaciones del Ministerio de Cultura, 1983.
- Bonet Blanco, M^a Concepción. "El retablo Barroco, escenografía e imagen." En *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 623-642. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina (ed.), 2001.
- Bonet Correa, Antonio. "Antecedentes españoles de las capillas abiertas latinoamericanas." *Revista de Indias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Nros. 91-92, (1963): 269-280.
- Buezo, Catalina. "Apuntes sobre la ritual expulsión del mal en la plaza pública y edición de *El antojo de la gallega*, mojiganga de Francisco de Castro." *Disparidades* 48 (1)(1993): 81 – 102.
- Buschiazzo, Mario. *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires: Ed. Emecé, 1961.
- Calero Ruiz, Clementina, Castro Brunetto Carlos Javier y González Chávez, Carmen Milagros. *Luces y Sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del setecientos*. Santa Cruz de Tenerife: Litografía Á. Romero, S. L., 2008.
- Carles, Rubén Darío. *La gente de allá abajo*. Panama: Impresora The Star & Herald Co., 1949.
- *Doscientos veinte años del período Colonial*. Panamá: Departamento de Bellas Artes y Publicaciones del Ministerio de Educación, 1959.
- Carminati, Pauline. "La maison Raffl, 1796-1956." Consultado el 5 de julio de 2021, <https://raffl.hypotheses.org/467>
- Carreira, Ana M^a (ed.). *Reflexiones sobre historia y teoría del arte*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2015.

- Carrez, Maurice. "Resurrección y señorío de Cristo: 1 Cor. 15, 23-28." *RB, Revista Bíblica*, vol. 73. (julio - diciembre 2011): 149-162.
- Castillero Calvo, Alfredo. *La fundación de La Villa de Los Santos y los orígenes históricos de Azuero*. Panamá: Editorial Litográfica, 1971.
- "Fundación y orígenes históricos de Natá." *Revista Cultural Lotería*, n.º 198 (mayo 1972): 1 – 47.
- "Primeras fundaciones y temprana organización del espacio panameño." *Revista Tareas*, n.º 142 (2012): 54-55.
- *Conquista, Evangelización y resistencia*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017.
- coord. *Nueva Historia General de Panamá*, vol.1, t.1. Panamá, Phoenix Design Aid A/S, 2019.
- coord. *Nueva Historia General de Panamá*, vol. 1, t.3. Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019.
- Castillero Reyes, Ernesto. "Historia de la ermita de Santa Ana de Panamá La Vieja," en *Compendio de la Historia de la Iglesia de Santa Ana de la Antigua y Nueva Panamá*, coordinado por Mons. Pedro Mega, 84- 107. Panamá: Editorial Estrella de Panamá, 1957.
- "Sucesos y Cosas de Antaño." *Revista Cultural Lotería*, 2da. Época, vol. 5, n.º 52 (1960): 33.
- "Las Iglesias de Natá de los Caballeros," *Revista Cultural Lotería*, n.º. 174 (1970): 70-78.
- Castillo, Albis. "Sobre el retablo mayor de San Francisco de Asís de Dolega (Chiriquí)," consulta realizada al restaurador el 12 de abril de 2019. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.
- "Detalles del retablo de la Inmaculada Concepción, 1721 y la restauración realizada por los hermanos López," consulta al restaurador realizada el 31 de agosto de 2019. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.
- "Modificaciones realizadas por Elías Blandón al retablo de la Virgen del Carmen," consulta al restaurador realizada el 1 de septiembre de 2019. Iglesia de San Atanasio, Los Santos.
- Castro, Sixto. "Reivindicación estética del arte popular." *Revista de Filosofía*, vol. 27, n.º 2 (2002): 431-451.

- Cecilia Espinosa. Mariano y Ruiz Ángel, Gemma, "El mestizaje de las artes en la Semana Santa hispanoamericana y española," en *Torna Viaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, editado por Fernando Quiles García (ed. lit.), Pablo Francisco Amador Marrero (ed. lit.), Martha Fernández (ed. lit.), 547- 565. Sevilla, Enredars : Andavira.
- Cenalmor, Elena. *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012. Folleto publicado con motivo de la exposición del mismo título, organizada y celebrada en el Museo del Prado en Madrid, 26 de junio - 30 de septiembre de 2012.
- Centro Virtual Cervantes, "Iglesia de Santo Domingo Quito, Ecuador." Consultado el 12 de septiembre de 2021, https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/quito/paseo/igl_domingo.htm
- "Basilica de la Merced en Quito, Ecuador." Consultado el 14 de octubre de 2021: https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/quito/paseo/basilica_merced.htm
- Céspedes Alemán, Francisco. *La educación en Panamá, Panorama Histórico y Antología*. Panamá: Universidad de Panamá, 1985.
- Cherini - Ramírez, Serenella. *Representación del 'modus nostrum' en Venezuela a través de la obra arquitectónica del H. Luis M. Gogorza, S.J. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 2007.*
- Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la arquitectura occidental, Edad Media Cristiana en España*, t. 4. Madrid: Ed. Dossat, 1989.
- Ciaurriz, Miguel Ángel. *Historias del pueblo ngöbe, Equipo Misionero Kankintu*. Panamá: octubre Tribunal Electoral, 2011.
- Clifford, Cornelius. "St. Athanasius." Consultado el 13 de agosto de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/02035a.htm>
- Cobaleda Marcos, M^a. y Villalba Sola, Dolores. "Da Conquista de Lisboa à Conquista de Alcácer (1147-1217)." En *Definições e dinâmicas de um território de fronteira, coordinado por Maria João Branco, Isabel Cristina Fernandes*, 32-54. Lisboa, Edições Colibri, 2019.
- CONARTE - Restauración. "Proyecto: Conjunto de pinturas murales Catedral de Cartago." Consultado el 10 de septiembre de 2020, en <https://www.conarte.co.cr/front/noticias1.php?ref=1/id=2>
- Constenia Umaña, Adolfo. "Las lenguas dorasque y changuena y sus relaciones genealógicas (1)." *Revista de Filología y Lingüística* XI (1985) (2): 81 — 91.
- Contreras Guerrero, Adrián. "Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana." *H-ART*, n.º 2 (2018): 127-157.

- Cooke, Richard y Sánchez Herrera, Luis Alberto. "Panamá prehispánico: tiempo, ecología y geografía política (una brevísima síntesis)." *Istmo, Revista Virtual Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* (2003): 1-37.
- Cooke, Richard, Sánchez Herrera, Luis Alberto, Carvajal, Diana Rocío Griggs John y Aizpurúa Ilean Isaza. "Los pueblos indígenas de Panamá durante el siglo XVI: Transformaciones sociales y culturales desde una perspectiva arqueológica y paleoecológica." *Mesoamérica* 45, n.º 1, 24, (enero – diciembre de 2003): 1- 34.
- Cordero- Ruiz, Juan. "Jesucristo en la pintura del siglo XX," en *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. Sevilla: Impreso en SAND, S.L., 2001.
- Cordier, Jean-Yves. "Exposition de l'art sulpicien à Langonnet, Église Saint-Pierre et Saint-Paul de Langonnet: L'art sulpicien." Consultado el 17 de julio de 2021, <https://www.lavieb-aile.com/article-exposition-de-l-art-sulpicien-a-langonnet-104418967.html>
- Coronas, Mario. "El púlpito plateresco," *La Voz de Pinto*, 29 octubre de 2014. Consultado el 20 de noviembre de 2021, <https://www.lavozdepinto.com/7-maravillas-pinto/el-pulpito-plateresco/>
- Cortés, Alcibiades. "Al Paso del campesino. Tradición. El Arte de fabricar cutarras," *La Prensa*, Panamá, 22 de noviembre de 2006. Consultado el 13 de septiembre de 2021, https://www.prensa.com/politica/paso-campesino_0_1887561244.html
- Cultura e Historia de Remedios. "Virgen de los Remedios." Consultado el 9 de diciembre de 2021, <https://remedios.municipios.gob.pa/cultura.php?page=184&idm=48>
- Datos Históricos. "Cristo Crucificado." Consultado el 14 de agosto de 2021, <https://www.catedraldepenonome.org/descripcion/>
- De Aguinaga, Enrique. "Madrid, Capital del Barroco." En *La cultura española en la historia: el Barroco*: ciclo promovido por la Real Academia de Doctores de España, con el patrocinio del Casino de Madrid, 157-178. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008.
- De Almeida, Jaime. "Santa Librada en el Cono Sur. Simposio Fiestas Religiosas." En *La Fiesta. Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa*. Bogotá: Intercultural, 2018.
- De Finance, Laurence. *L'inventaire des objets mobiliers religieux des XIXe et XXe siècle: méthodologie*. (Paris : Ministère de la Culture, 2009).

- De Peralta, Manuel M. *Costa Rica, Nicaragua y Panamá, en el siglo XVI. Su historia y sus límites según los documentos del Archivo de Indias de Sevilla, del de Simancas, etc / recogidos y publicados con notas y aclaraciones históricas y geográficas*. Madrid: Librería de M. Murillo, 1886.
- Domínguez Gómez, Benjamín, "La conservación preventiva del retablo lúneo: Diseño de una herramienta de análisis para su evaluación." (Tesis de máster), Universidad de Sevilla, 2014.
- Duque, Ana Hilda. "La Formación etno - histórica de Mucurubá." *Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida*, t. 8, n.º 22 (enero – diciembre 2002):147-170.
- Echeverría Goñi, Pedro Luis. "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos." *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 11, n.º 45 (octubre 2003): 97-104.
- Espinosa, Cecilia y Ruiz Ángel, Gemma. "El mestizaje de las artes en la Semana Santa hispanoamericana y española." *Torna Viaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis* (2020): 547- 565.
- EX ORBE. "Agonía y amor de ida y vuelta." Consultado el 10 de julio de 2021, <https://exorbe.blogspot.com/2016/04/agonia-y-amor-de-ida-y-vuelta.html>
- Fajardo de Rueda, Marta. El espíritu Barroco en el arte colonial." *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, n.º 3 (1996): 68-69.
- "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada." *HISTORelo*, 6, (11), (enero - junio de 2014): 68 - 125.
- Fallena Montaña, Rosa. "Cristo Crucificado." Consultado el 22 de agosto de 2021, <https://museoamparo.com/coleccion/pieza/1808/cristo-crucificado>
- Fernández de Palomeras, Vidal. "La iglesia de San Francisco de Veracruz y otras cosas." *Revista Cultural Lotería*, vol. 111, n.º 32 (julio 1958): 76.
- Fernández González, Rosario. "Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís." *Museo Nacional de Escultura: colección* (2015): 258-259.
- Fernández Guerra y Orbe, Aureliano. "Inscripción inédita del siglo I, que viene a ilustrar la memoria antiquísima de santa Librada." *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 2 (2015): 52-58.
- Fernández Martín, Mª Mercedes. *El arte de la madera en Écija durante el siglo XVIII*. Écija: Biblioteca Pública Municipal Tomás Beviá, 1994.
- Fernández Muñoz, Yolanda. "Modelos arquitectónicos de las Catedrales Americanas de Francisco Becerra." *NORBA- ARTE*, vol. 27 (2007): 29 - 54.

- Figueroa, José María. *El álbum de Figueroa. Un viaje por las páginas del tiempo*. San José: Editoriales Universitarias Publicas, Costarricenses, 2011.
- Figueroa Navarro, Alfredo. "Historia y Sociedad. Los estudios históricos sobre el siglo diecinueve panameño." *Revista Tareas*, n.º 132 (2009) 91-122.
- Flores Ochoa, Jorge, Kuon Arce, Elizabeth y Samanez Argumedo, Roberto. "De la evangelización al incanismo. La pintura mural del sur andino." *Histórica*, vol. 15, n.º 2 (1991): 170-171.
- Fogelman, Patricia. "Una economía espiritual de la salvación. Culpabilidad, purgatorio y acumulación de indulgencias en la era colonial." *Andes*, n.º 15 (2004): 10.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- Frommel, Christoph Luitpold. «Scale maggiori dei palazzi romani del Rinascimento,» en *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*, 135-143. Paris: De Architectura: Colloques, 1985.
- Gálvez, Tomás. "El hábito franciscano." Consultado el 8 de julio de 2021, <https://es.catholic.net/op/articulos/14816/cat/636/el-habito-franciscano.html#modal>
- García Álvarez, Emilio. "El amor de Santo Domingo a la Virgen María." Consultado el 18 de julio de 2021, <https://www.dominicos.org/estudio/recurso/el-amor-de-santo-domingo-a-la-virgen-mar-a/>
- García, Carla Guillermina y Maranguello, Carla. Metodologías de análisis sobre arte colonial en la historiografía artística argentina: aportes, cambios y permanencias." *Épocas*, revista de historia, Universidad del Salvador, n.º 6 (2012): 138 – 155.
- García González, Pedro. "Ritos y representaciones de la Crucifixión y su adaptación histórica y eco – cultural." *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes* (junio 2017): 70-74.
- García Grinda, José Luis. *Arquitectura popular de Burgos. Crítica y Teoría de la Arquitectura. Tipos y caracterización de la arquitectura rural autóctona castellano-leonesa: el caso burgalés*. Burgos: Colegio Oficial de Arquitectos de Burgos, 1988.
- García Torralbo, Mª Cruz. "Arte, Fe y Tradición," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 202 (2010): 221-242.
- Gaspar, José Ramón. "Cruces, Cruceros y Peirones en las Cinco Villas de Aragón, Zaragoza." *Centro de Estudios de las Cinco Villas*, n.º 66, y en la *Institución "Fernando el Católico"*, n.º 3.512 (2016): 160.

- Gila Medina, Lázaro. coord. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros S.L., 2010.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert, 2018.
- Glass, Joseph. "Miraculous Medal." Consultado el 10 de noviembre de 2021, <https://www.newadvent.org/cathen/10115a.htm>
- Gómez García, Carmen. "Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Gómez Martínez, Javier. *Fortalezas mendicantes. Claves y procesos en los conventos novohispanos del siglo XVI*. México: Universidad Iberoamericana, 1997.
- González Chantos y Ullauri, Diego Eugenio. *Santa Librada, Virgen y Mártir, Patrona de la Santa Iglesia, Ciudad y Obispado de Sigüenza*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806.
- González Galván, Manuel. "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1966): 69-102.
- González Hernando, Irene. "Ángeles." *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1(2009): 1-9.
- González, Ricardo. "Los retablos Barrocos y la retórica cristiana." En *Actas III Congreso Internacional de Barroco Americano*, 570 – 587. Sevilla: Universidad Pablo Olavide, 2001.
- González Ruano, César. "Los exvotos." Consultado el 19 de octubre de 2019, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cirujano-en-peligro-de-muerte-que-se-encomendo-a-la-virgen-del-carmen-sobre-un-exvoto-pictorico-procedente-de-moraleja-del-vino-zamora/html/>
- González Talavera, Blanca. *Arte y artesanía del vidrio en Segovia. La Real Fábrica de Cristales de la Granja*. Madrid: Editorial Fundación EOI, 2015.
- Guardia Pons, Milagros. *San Baudelio de Berlanga. Una Encrucijada*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011.
- Guardia, Mónica. "El poder del arrabal," *La Estrella de Panamá*, 3 de septiembre de 2018. Consultado el 8 de mayo de 2021, <https://imghandler.laestrella.com.pa/nacional/publicando-historia/180902/nacional-arrabal>
- Guido, Ángel. "América frente a Europa en el arte." *Universidad 2* (21 de marzo de 1936): 7 – 23.

- *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario: Imp. Universidad Nacional del Litoral, 1940.
- Gupta, Mahabir Prashad, Santana, Ana Isabel y Espinosa, Alex. *Plantas medicinales de Panamá*. Panamá: Organización de Estados Americanos, 2011.
- Gutiérrez Rivas, Patricia. "Villarrobledo y El Perú en el Siglo XVIII: los Morcillo Rubio de Auñón y su actuación en el Perú borbónico." *Boletín del Instituto Riva-Agüero* n.º 32 (2005): 89 — 99.
- Gutiérrez, Ramón. "Repensando el Barroco americano," en *III Congreso del Barroco Americano*, 53. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001
- Gutiérrez, Samuel. *El arte Barroco de la Iglesia de San Francisco de la Montaña*. Panamá: Edit. Taller Diálogo, 1978.
- *Arquitectura panameña: Descripción e historia*. Panamá, Biblioteca de la Nacionalidad ed., 1999 a.
- Hassan Llorente, Coralía. *La Orfebrería popular de Panamá*. Panamá: PNUD/ Unesco y el Instituto Nacional de Cultura, 1983.
- Hassett, Maurice. "Palma en el simbolismo Cristiano." Consultado el 27 de junio de 2021, https://ec.aciprensa.com/wiki/Palma_en_el_Simbolismo_Cristiano
- Hernández, losvany. "Materialidad de la muerte en una arteria del imperio español: la catedral de Panamá Viejo." Tesis Doctoral, Universidad Pablo Olavide, 2019.
- Hernández Díaz, José. "La escultura andaluza del siglo XVII." *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*, vol. 26. Madrid: Espasa - Calpe, 1982.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Historia de la cultura en América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Herrera Casado, Antonio. "Santa Librada desvelada." Consultado el 16 de julio de 2021, <https://www.herreracasado.com/2017/10/07/santa-librada-desvelada/>
- Herrera García, Francisco Javier. "El retablo escultórico del siglo XVII en la Nueva Granada (Colombia). Aproximación a las obras, modelos y artifices." En *La Consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispano-americana*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 305. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013.
- "Escultura sevillana de la segunda mitad del XVIII: prejuicios, ideas teóricas y algunas atribuciones." *Archivo Hispalense*, t. 98 (2014): 269- 293.

- Holweck, Frederick. "Feast of Our Lady of Mount Carmel." Consultado el 10 de enero de 2021, <https://catholicsaints.info/catholic-encyclopedia-feast-of-our-lady-of-mount-carmel/>
- Huneus Alliende, Teresa. *Protocolo para la descripción de imaginería religiosa virreinal (siglos XVI-XIX)*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2014.
- Infovaticana. "San Nicolás de Tolentino." Consultado el 19 de agosto <https://infovaticana.com/2014/09/10/san-nicolas-de-tolentino/>
- Iriarte, Lázaro. *Vocación franciscana. La opción de Francisco y de Clara de Asís. Síntesis de los ideales de san Francisco y de santa Clara*. Valencia: Editorial Asís, 1989.
- Isaza Aizpurúa, Ilean. "Los dominios sureños del cacicazgo de Parita en el Gran Coclé. Un estudio de patrones de asentamiento en el valle bajo del río La Villa, Panamá." *Canto Rodado*, n.º 8, (2013): 115- 132.
- Jaén Arosemena, Agustín. *Historia de la iglesia de Coclé*. Panamá: Ed. Universitaria, 1982.
- Jaén, Edilma, Mejía, Evelia y Ortiz, Antipas. *Índice de Documentos del Archivo General de Indias recopilados por Juan Antonio Susto*, t. 1. Panamá: Universidad de Panamá, 1981.
- Jiménez Marce, Rogelio. *Arminda Soria, El Jardín Teresiano Novohispano. Las moradas de Santa Teresa de Jesús. Una interpretación espacial y arquitectónica de siete conventos del Carmelo descalzo en México. Siglos XVII-XVIII*. México: Minos Tercer Milenio, 2012.
- Joly, Luz Graciela. "The Ngäbe among Us." Consultado el 19 de septiembre de 2021, <https://luzgraciela.joly.com/wp-content/uploads/2021/08/The-Ngäbe-among-us.pdf>
- Jopling, Carol. coord. *Indios y negros en Panamá en los siglos XVI y XVII: selecciones de los documentos del Archivo General de Indias*. Vermont: Guatemala /Plumsock Mesoamerica Studies, 1994.
- Juan Lovera, Carmen. "La pintura del siglo XVI en Alcalá La Real (plateresco, purismo y la "generación decisiva" de Juan Ramírez a la dinastía de los Raxis)." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º 97 (1978): 43 - 77.
- Kelemen, Pál. "El Barroco americano y la semántica de importación." *ANALES del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso*, n.º 19 (1966): 55 - 61.
- Kennedy Troya, Alexandra. "La esquivia presencia indígena en el Arte Colonial quiteño." *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 4 (1993): 87-101.

- Kirsch, Johann Peter. "St. Peter, Prince of the Apostles." Consultado el 20 de febrero de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/11744a.htm>
- "St. Barbara." Consultado el 1 de agosto de 2021, [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/St._Barbara](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/St._Barbara)
- Kosloski, Philip. "Cinco pájaros y su simbolismo en el arte cristiano." *Aleteia*, 2017: 4.
- Kuzmina, Eugenia. "El pensamiento estético de Nicolás de Cusa en el espectro de la luz renacentista." *Pensamiento y Cultura*, vol. 13, n.º 1 (2010): 37 y ss.
- Labarga-García, Fermín. "Historia del culto y devoción en torno al Santo Rosario." *Scripta theologica*, vol. 35, n.º 1 (enero- abril 2003): 153 - 176.
- Labbe, Armand. *Guardians of the Life Stream: Shamans, Art, and Power in Prehispanic Central Panama*. Princeton: University of Washington, 1995.
- La Paz Rojas, Pedro Fernando. "La divinización del hombre en Atanasio de Alejandría." *Teología y Vida*, vol. 32 (1991): 175-183.
- Leal del Castillo, Mª del Rosario. "Mecanismos de reproducción y practicas devocionales de la Limpia concepción en el Altiplano Cundiboyacense, siglos XVII y XVIII" (tesis doctoral, Universidad del Externado, 2017- 2018) 413.
- Leonard, Irving Albert. *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Leonardini, Nanda. *El grabado en el Perú republicano, Diccionario histórico*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.
- Lewis, Samuel. "La Iglesia de San Francisco de Veraguas." *Boletín de la Academia Panameña de Historia*, n.º 1 (enero - junio de 1943): 38.
- Linero Baroni, Mirtay Meza Suinaga, Beatriz. "Conjunto Conventual San Francisco, Panamá Viejo, Panamá (1573 -1671)." En *XII Congreso Latinoamericano de Patología y XIV Congreso de Control de Calidad en la Construcción CONPAT-Colombia*, 1: 741- 750. Cartagena de Indias, s.e., 2013.
- López Conde, Rubén. "Templum sive Theatrum. Recursos escénicos y espacio sacro." *Revista UMA, Boletín de Arte*, Nros. 32-33 (2018): 363-385; esp. p. 365.
- López de Los Mozos, José Ramón. *Pairones del Señorío de Molina*. Zaragoza: Ibercaja, 1996.
- "Dos pairones de la provincia de Guadalajara fuera del contexto molines." *Revista de Folklore*, t. 19ª, n.º 218 (1999): 62- 63.

- López Plasencia, José Cesáreo. "El paso de la Hermandad del Despedimiento, de la parroquia sevillana de San Isidoro. Fuentes e iconografía de un misterio desaparecido." *Laboratorio de Arte*, n.º 23 (2011): 265 - 294.
- Lorité Cruz, Pablo Jesús. "La línea que separa el arte del no arte en imaginaria religiosa. Algunos ejemplos de la ciudad de Úbeda." *Trastámara*, n.º 5 (enero—junio 2010): 25-41.
- "El Cristo de Medinaceli de Vélez-Málaga, el inicio de la etapa final de Amadeo Ruiz Olmos." *Revista de Claseshistoria*, n.º 214 (2011): 3.
- "Un tema olvidado en imaginaria religiosa, Olot." *Revista de Claseshistoria* (2012): 16.
- Luna, Hildebrando. *La ciudad más antigua que existe en el litoral Pacífico del continente americano, Documentos y estudios sobre Natá*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1972.
- Maggi, Elisa. "El Volto Santo." Consultado en el 25 de mayo de 2021, <http://www.vive.toscana.com/el-volto-santo-reliquia-milenaria-de-lucca>
- Male, Émile. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente: Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris: Librairie Armand Colin, 1951.
- Manso Porto, Carmen. «Consideraciones sobre la organización de la capilla mayor y otros espacios devocionales de la catedral de Tui.» *Abrente*, n.º 45 (2013): 153-182.
- Maquivar, Maria del Consuelo. *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*. México: Grupo editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- Marco Dorta, Enrique. *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. 22. Madrid: Editorial Plus Ultra S.A, 1973.
- Mardones Bravo, Camila. "Pasiflora mística: Análisis iconológico de una pintura barroca de la Virgen de la Merced." *Aisthesis* n.º 52,(2012): 261-282. .
- Marín Araya, Giselle, "La población de Bocas del Toro y la Comarca Ngöbe—Buglé hasta inicios del siglo XIX." *Anuario de Estudios Centroamericanos*, vol. 30, n.º 1 / 2 (2004):119-162.
- Martín González, Juan José. "Avance de una tipología de un retablo Barroco." *Imafronte*, Nros. 3-4-5 (1987-88-89): 119.
- "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español." *Imafronte*, Nros. 12-13 (1997): 25- 30.
- *El retablo Barroco en España* (Madrid: Alpuerto, 2013- 2014), 230.

- Martín-Rincón, Juan Guillermo y Tomás Mendizábal, "Exploraciones arqueológicas en la Catedral Metropolitana de Panamá." *Memorias: Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, Año 7, n.º 13 (2010): 173 - 201.
- Martínez Carretero, Ismael. "La advocación del Carmen. Origen e iconografía." *Advocaciones Marianas de Gloria* (2012): 771-790.
- Martínez Cuesta, Ángel. "Los Agustinos Recoletos en Panamá, un siglo al servicio de la iglesia en Panamá y de la sociedad 1898 - 1998." *Revista Cultural Lotería*, n.º 426 (septiembre - octubre 1999): 25.
- Mata Torres, Josefa. "Diseño y ornato en la rejería artística en el Barroco andaluz." En *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, coordinado por M.ª del Amor Rodríguez Miranda, 412 -424. Córdoba: Asociación "Hurtado Izquierdo," 2015.
- Mayo Torné, Julia. "Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé, Panamá." *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 36 (2006): 25-44.
- Mayo Torné Julia y Richard Cooke, "The pre-Hispanic seashell industry in Gran Coclé, Panama. Technological analysis of the shell artifacts from the dump-workshop at Cerro Juan Díaz, Los Santos, Panamá." *ARCHAEOFAUNA*, vol.14, (2005): 285-298.
- Mega, Pedro (monseñor). *La iglesia de Nuestro Padre Jesús Nazareno de la Atalaya. Ensayo histórico eclesiástico de los siglos XVIII, XIX y parte del XX*. Panamá: Impreso en La Estrella de Panamá, 1954.
- Mena García, Carmen. "Estructura demográfica de Veragua en el siglo XVIII." *Anuario de Estudios Americanos*, Separatas del vol. 50, n.º 2 (1993): 362.
- "Panamá en el siglo XVIII: Trazado urbano, materiales y técnica constructiva." *Revista de Indias*, vol. 57, n.º 210 (1997): 371 - 398.
- Mershman, Francisco. "Santa Rita de Cascia." Consultado el 18 de diciembre de 2021, <http://www.newadvent.org/cathen/13064a.htm>
- Ministerio de Cultura y Deportes, Gobierno de España. "Chaquira de los guaymies (ngöbe—buglé)." Consultado el 26 de julio de 2021, en <http://ceres.mcu.es/>
- "Diablico de Cucuá, Fiesta del Corpus." Consultado el 21 de octubre de 2021, <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/sala-indumentaria-tradicional/fiestas-rituales/traje-diablo-cucua.html>

- Mínguez Cornelles, Víctor. "Sine Fine: Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias de poder en el Quinientos. La doble lealtad: entre el servicio al rey y la obligación a la Iglesia." *Revista Libros de la Corte.es*, Monográfico 1, año 6 (2014): 163-185.
- 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*, 2 vols. Panamá: Arte Gráfico Impresores, 2008.
- . "Cómo hacer historia en Panamá." *Revista Cultural Lotería*, n.º 527 (julio-agosto 2016): 42.
- Monreal Jimeno, Luis Alberto. "Arquitectura religiosa de oquedades en los siglos anteriores al románico." En *VII Semana de Estudios Medievales*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte, 235-264. (1997): 235-264.
- 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." *Mutatis Mutandis*, vol. 8, n.º 1 (2015): 239-257.
- Montejo y Montejo, Vicente. "Apuntes a la reseña histórica de la muy ilustre cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (s. XVIII)." *Murgetana*, n.º 129 (2013): 35-62.
- Moreno A., Manuel. "Don Julián Moreno García." *Revista Cultural Lotería*, n.º 363 (nov.-dic. 1986): 232.
- Moreno, Pedro (fray). "La lectura de los símbolos marianos en los Retablos del Sagrado Corazón y el de la Virgen de la Candelaria (1725)." Iglesia Santo Domingo de Guzmán, Parita, Herrera. Consultada realizada el 10 de noviembre de 2021
- Moreno de Soto, Pedro Jaime. "La escultura barroca en plomo de Osuna." *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 17 (2015): 100-110.
- Morin Couture, Alfredo. *Apuntes de la Historia de la Iglesia en Panamá, Periodo colonial*, 2 vols. Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 2008.
- Morte Acín, Ana. "Sor Ma de Ágreda y la orden franciscana en América." *Antítesis*, vol. 4, n.º 7 (2011): 291-316.
- Muñoz Jiménez, José Miguel. "Fray Alberto de la Madre de Dios y la arquitectura cortesana: urbanismo en la villa de Lerma." *Goya*, n.º 211-212 (1989): 52-59.
- Muñoz Pinzón, Armando. *Un estudio de Historia Social Panameña (Las sublevaciones campesinas de Azuero en 1856)*. Panamá, Editorial Universitaria, 1980.

- Parejo, Juan. "El programa de la Semana Santa de Sevilla 2022. La Quinta Angustia. Pontificia y Real Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús, Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y Quinta Angustia de María Santísima Nuestra Señora." *Diario de Sevilla*, del 10 al 17 de abril de 2022. Consultado el 21 de abril de 2022, <https://www.diariodesevilla.es/especiales/programa-semana-santa-sevilla/la-quinta-angustia.php>
- Navarrete Prieto, Benito. "El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés." *Archivo español de arte (AEA)*, t. 78, nº 311 (2005): 235-244.
- Nieto Jiménez, Marcos. *Santa Librada. Lo que se esconde detrás*. Guadalajara, España: AACHE Ediciones de Guadalajara, 2017.
- Nordenflycht Concha, José. *Historiografía de la Arquitectura durante el período virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos*. Tesis doctoral, Universidad de Granada: 2014.
- Nos, Pío, Obispo de la Iglesia católica, "Munificentissimus Deus, Constitución Apostólica de Nuestro Santísimo Señor Pío por la Divina Providencia Papa Pío XII en la que se define como Dogma de Fe que la Virgen María, fue asunta en cuerpo y alma a la Gloria Celeste." En *Acta Apostolica Sedis*, 1-13. Roma, 1 de noviembre de 1950. Consultado en <http://www.net.amoz.mx/Cursos%202015/Asuncion.pdf>, 20 de noviembre de 2018
- Ogilby, John. "Mapa del Nuevo Reino de Granada, Tierra Firme y Popayán, 1671," Consultado el 14 de febrero de 2019 de <http://sorpresasgenealogicas.blogspot.com/2013/06/13-la-descendencia-de-don-pedro-galavis.html>
- Ortiz Bobadilla, Inés. "Derivaciones de la Arquitectura Mudéjar en el Estado de Michoacán, México.." *Revista Sharq Al-Andaluz*, 19, (2008-2010): 237 – 275.
- Ortiz Crespo, Alfonso. "Arte Barroco en la Antigua Audiencia de Quito." En *Barroco Sul americano*, 183-216. Brasilia: Ministerio de Relaciones Exteriores, 2015.
- Peinado Rodríguez, Laura. "La Crucifixión." *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 4 (2010): 29-40.
- 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 sobre Barroco. Manierismo y transición al Barroco* (2011): 167 - 174.

- Pérez Blázquez, David. "Los dominicos en el Nuevo Reino de Granada: entre la evangelización, la exploración geográfica y la investigación lingüística," en *La vida conventual y misionera, siglos XIII-XIX*, editado por Leonardo Fabian, Benavides, Silva, Eugenio Martín Torres Torres, Eugenio, O. P., y Escobar Herrera, Andrés Mauricio, t. 4: 111 - 133. Bogotá: Ediciones USTA, 2018.
- Pérez, German. "Informe de restauración realizada en la Basílica Menor de Santiago Apóstol, Natá de los Caballeros." Panamá, Instituto Nacional de Cultura, 2001.
- "Sobre la posible autoría de la figura del Jesús Triunfante o Resucitado, Basílica Menor de Santiago Apóstol en Natá," consulta realizada el 27 de mayo de 2019. Natá, Coclé.
- "Sobre los estilos y la posible autoría de las esculturas de santa Bárbara, santa Rosa de Lima, san Juan de Dios y san Antonio de Padua de la Iglesia de Las Tablas, Los Santos," consultas realizada el 10 de junio de 2020. Las Tablas, Los Santos.
- Pijoan, José, Hernández Díaz, Juan José, González Martín y Pita Andrade, José Manuel. *La escultura y arquitectura españolas del siglo XVII*, vol. 26. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- Pinart, Alphonse- Louis. "Chiriquí. Bocas del Toro. Valle Miranda.» *Bulletin de la Société Géographie*, tomo n.º 6 (1885) 433.
- Pinzón Rodríguez, Milciades. "El santeñismo de Santa Librada." Consultado el 18 de junio de 2021, <http://www.sociologiadeazuero.net/2008/05/el-santeismo-de-santa-librada.html>
- Plá, Josefina. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario, 1975.
- Prados, Pedro Luis. "Santa librada: entre el mito y la identidad." Consultado el 18 de noviembre de 2021, https://megacan.blogspot.com/2012/01/filosofia-y-religion_10.html
- Prat, Ferdinand. *La teología de san Pablo*. México: Editorial Jus, 1947.
- Petrus Pons, Nàdia. "Riccollo da Monte di Croce lector de Marcos de Toledo." *Medievalia*, revista de estudios Medievales, vol. 19, n.º 2 (2016): 115-132.
- Pleguezuelo, Alfonso y Sánchez - Cortegana, José María. "Diego López Bueno y su Obra Americana (1525 - 1620)." *Anales del Museo de América*, n.º 9 (2001): 275 -286.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura barroca española*. Madrid, Museo del Prado, 2001.

- Prados Araúz, Mariano. "Las riquezas de la Basílica de Natá de los Caballeros," *Boletín de la Academia Panameña de la Historia* n.º 2 (1933): 219 – 227.
- "El cuadro de la Santísima Trinidad en Natá (Destruyendo una tradición)." *Revista Cultural Lotería*, n.º 49 (1945): 21–23.
- "La Cabeza Milagrosa de la Iglesia de Natá de los Caballeros." *Documentos y Estudios sobre Natá*. Panamá, Instituto Nacional de Cultura, 1972.
- Quiles García, Fernando. "Capítulo II. Los Actores." En *Sevilla y América en el Barroco. Comercio, ciudad y arte*, 43–128. Sevilla: Bosque de Palabras, 2008.
- "Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana," *Semata*, n.º 24 (2012): 89–109.
- Ramos Baquero, Ángeles. "Iconografía, fuentes y métodos de estudio del arte religioso colonial con énfasis en la imaginería en madera y en los elementos ornamentales de carácter narrativo." En el *Primer Congreso de Patrimonio Cultural*, 145–169. Panamá: Biblioteca Nacional de Panamá, 1991.
- "Platería virreinal en Panamá. Siglos XVI al XVIII." Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 1996.
- "Pintura y escultura en el arte colonial," t.3, vol.1. En *Nueva Historia General de Panamá*, coordinado por, Castillero Calvo, Alfredo. Panamá: Phoenix Design Aid, 2019.
- Ramos Sosa, Rafael. "Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650–1710." En *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coordinado por Lázaro Gila Medina, y Francisco Javier Herrera García, 397–573. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008.
- "Escultores y esculturas en la Antigua Capitanía General de Guatemala (1524–1660), en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.
- Real Academia de la Historia. "Juan de Requejo de Salcedo." Consultado el 10 de diciembre de 2021, <https://dbe.rah.es/biografias/78814/juan-de-requejo-de-salcedo>
- Recio Mir, Álvaro, Halcón, Fátima, y Herrera García, Francisco Javier. "La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional." En *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*, 2: 72–128. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2009.

- Requejo de Salcedo, Juan de. "Relación histórica y geográfica de la provincia de Panamá," en *Relaciones Históricas y geográficas de América Central*, 8, 1640. 8 vols. Madrid: Manuel Serrano Sanz, 1908.
- Roda Peña, José. "La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía occidental." *Cuadernos de Estepa*, (4) (2012): 84-111.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. "Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3 (1991): 143-52.
- Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez Cornelles, Víctor. "Cultura simbólica y fiestas borbónicas en Nueva Granada. De las exequias de Luis I (1724) a la proclamación de Fernando VII (1808)." *Revista CS*, n.º 9 (2012): 115-143.
- Rosas Quirós, Gaspar. "Coclé de Natá, Natá heroica y su patrimonio." Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro, 1998.
- Ruiz Barrera, M^a 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*, coordinado por Aranda Doncel Juan, Carmona Ramón de la Campa, 569-588, Córdoba: Litopress, 2016.
- Ruiz, Isabel. "Pedro de Mena, esculturas como expresión de fe," *ABCandalucia*, 16 de marzo de 2019, Consultado el 22 de agosto de 2021, https://sevilla.abc.es/andalucia/malaga/sevi-pedro-mena-esculturas-como-expresion-201903161950_noticia.html
- Salinas, Héctor Hernando. "El problema de la memoria intelectual en Tomás de Aquino." *Universitas philosophica*, vol. 21, n.º 42 (2004): 87-116.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. "San Francisco de Asís en la escultura española." *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Alicante* (2013): 21 - 36.
- Santana, Fermín. "Penonomé, 438 años: de Villorrio Indígena a centro tecnológico, científico de Panama y Centroamérica." Consultado el 22 de agosto de 2021, <https://www.facebook.com/1634761856790082/posts/2288725791393682/>
- Saporiti, Laura. "Il potere dello stemma araldico dell'Arma Christi." *Ricerche di S/Confine, oggetti e pratiche artistico / culturali*, vol. 1, n.º 1 (2010) 32.
- Sarsaneda del Cid, Jorge. "La Utopía Imperdonable. Breve noticia sobre la misión de la Compañía de Jesús entre los pueblos originarios de América Latina," *Diakonia*, n.º 143 (octubre - diciembre 2012): 79-94.

- Schenone, Héctor. *Museo de Arte Religioso Colonial*. Panama: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- *Iconografía del arte colonial: Los Santos*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.
- Schulz, Carsten y Aquilina Gallego. *La Chácara: Arte Vivo de la Mujer Ngöbe, mitología, costumbres, plantas, fabricación: estudio etnobotánico participativo*, t. 12. San Félix: INRENARE, 1996.
- Sebastián López, Santiago. "Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada." *Príncipe de Viana*, vol. 27, n.º 102- 103 (1958): 11-32.
- "Hacia una valoración de la Arquitectura Colonial." *Anuario Colombiano de historia social y de la cultura*, (2)(1964): 219-238.
- *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, vol. 2. Cali: Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965.
- "La evolución del soporte en la decoración arquitectónica de Santa Fe de Bogotá. Los soportes Barrocos." *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA)*, n.º 22 (1969): 108.
- "Transposición de estilos en la arquitectura hispanoamericana del siglo XVI, Santo Domingo y México." *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA)*, n.º 22 (1969): 72 - 94.
- *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Bogotá*. Bogotá: Corporación la Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006.
- Sebastián López, Santiago, Figueroa, José y Gisbert de Mesa, José y Teresa. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, vols. 28 - 29. Madrid: Calpe Espasa, 1985.
- Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000.
- SKD Museum. Staatliche Kunstsammlungen. "Bildnis Benzoni, Giovanni Maria (1799-1873), Bildhauer." Consultado el 21 de noviembre de 2021, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/9110>
- Solano Acuña, Ana Sofía. "Imágenes de la memoria y el poder. Los Guaymí del occidente de Panamá en la conformación del Estado Nacional (1880-1925)." Tesis doctoral, Universidad Pablo Olavide, 2019.
- Sosa, Juan B. y Arce, Enrique J. *Compendio de historia de Panamá*. Panama: Editorial Universitaria, Panamá, 2003.

- Susto, Juan Antonio. *Panameños en la época colonial en Archivo General de Indias de Sevilla* Panamá; Imprenta Nacional, 1930.
- Taber, Danica. "El arte ngöbe de la chácara: su significado cultural y potencial financiero en una asociación de artesanas." *Independent Study Project (ISP)*, Collection 372 (2006): 29
- Taín Guzmán, Miguel. "El baldaquino de Oseira: artífices, pautas y directrices." *Goya: Revista de arte*, Nros. 283-284 (2001): 223-239.
- Taller San Pedro de Lima. "Nuevo proyecto para la recuperación de la capilla de San Francisco de Borja." Consultado el 13 de noviembre de 2021, <https://tallersanpedrodelima.wordpress.com/2014/10/10/nuevo-proyecto-para-la-recuperacion-de-la-capilla-de-san-francisco-de-borja/>
- Tejeira Davis, Eduardo. "Visita de Pedrarias Dávila y sus fundaciones en Tierra Firme, 1513-1522. Nuevos datos sobre los inicios del urbanismo hispánico en América." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 69 (1996): 43-49.
- *Guía de Arquitectura y Paisaje de Panamá*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007.
- Tello Burgos, Argelia. "Organización Eclesiástica en el XVIII panameño (1751 – 1810)." *Revista Cultural Lotería*, Nros. 336 – 337 (1984): 69.
- Terrasse, Henri. "Art almoravide et art almohade." *Al-andalus*, vol. 26, n.º 2 (1961): 435.
- Toquica Clavijo, M^a Constanza. "El convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII." Tesis de máster, Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- Torres de Araúz, Reina. *Panamá indígena*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1980.
- Torres de Araúz, Reina, Camargo, Ángela, Gutiérrez, Samuel A. y Velarde, Oscar. *San Francisco de la Montaña, Joyel del Arte Barroco Americano*. Panamá, Impresora de la Nación, 1980.
- Torre Revello, José Miguel. "Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII." *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 1 (1948): 91 – 92.
- Toscano, Salvador, "La escultura colonial en Guatemala." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2 (5) (1940): 45-53.
- Trens I Ribas, Manuel. *María, iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946.

- Tribaldos, Wendy. "Memoria Comité Amigos de Iglesias del Casco Antiguo (CAICA), 2013 – 2016". Panama: Createspace Independent Publishing Platform, 2017.
- Triguero Berjano, David. *Escultura Ligera*. Valencia, La Imprenta CG, 2017.
- Tudisco, Gustavo H. "El Arte en los confines de un imperio." En *Barroco Sul americano*, 143 – 183. Brasilia: Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, 2015.
- Ulloa García, Dora, en "Introducción al estudio del arte religioso de Panamá, siglos XVI y XVII." Tesis de máster, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Valdivieso González, Enrique. *Pedro de Campaña*. Sevilla: Editorial Fundación Sevillana Endesa, 2008.
- Vallín Magaña, Rodolfo. "Los retablos de la Nueva Granada." En *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano, Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, 641 y ss. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001.
- Vargas, José María. *Arte Quiteño Colonial*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1944.
- *Historia de la cultura ecuatoriana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- Vargas Velarde, Oscar. "Apuntamiento histórico-jurídico de la provincia de Los Santos." *Revista Cultural Lotería*, n.º 446 (enero – febrero de 2003): 34.
- Varela, Domingo. "Parroquia San Atanasio de La Villa de Los Santos." Informe técnico. Descripción de patologías constructivas encontrada en la cubierta de la iglesia de San Atanasio Villa de los Santos, Provincia de Los Santos, ciudad de Panamá (septiembre de 2016): 2-4.
- Vásquez V. Claudio, *Iglesia de Santa Librada, Las Tablas (Historia, 1679–1975)*. Panamá. Litho -Impresora Panamá, 1975.
- Vega Rao, Elena, "El retablo escenario en Castilla y León." Grado en Historia del Arte, Universidad de Valladolid, 2017.
- Velarde B., Oscar, "Los retablos coloniales en Panamá." *Revista Cultural Lotería*, n.º 291(1980): 23.
- *La iglesia de Santa Librada de Las Tablas*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura, 1987.
- *El arte religioso colonial en Panamá*. Panamá: Proyecto de Desarrollo Cultural PNUD UNESCO, 1990.

- "Panorama histórico de la arquitectura en Las Tablas." *Revista Cultural Lotería*, n.º 406 (marzo - abril, 1996): 40 - 50.
- "La torre de la iglesia San Francisco de la Montaña." Investigaciones apoyadas en los estudios de Juan María Aguilar Calvo, consulta realizada el 3 de marzo de 2018.
- "Las columnas originales del retablo de Santa Librada en la iglesia de Santa Librada, Las Tablas eran de color amarillo, previo a la remodelación de 1940," consulta realizada el 24 de octubre de 2018.
- Vera Oyarzo, Samuel. "El poder de la imagen religiosa: Análisis Histórico del rostro de Jesús." *Revista Notas Históricas y Geográficas*, vol. 18, n.º 1 (marzo - agosto 2017): 76 - 98.
- Victor In Vinculis, "La Merced, 1936 y Mn. Luis Pelegrí." Consultado el 10 de agosto de 2021, <https://www.religionenlibertad.com/blog/59567/merced1936-luis-pelegri.html>.
- Villarreal, José Bolívar. "Religión, danza y numerología." *Revista Cultural Lotería*, n.º 490 (mayo-junio 2010): 109-110.
- Vinke, Ramón. "El Nazareno de san Pablo." En *La Iglesia en la Venezuela Republicana* vol. 9 /1: 13 - 48. Caracas, Impreso en Altolitho, 2012.
- Vorágine, Santiago de. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Zurita Ramos, Gaspar. "Inmaculada Concepción de María." Consultado el 18 de junio de 2021, <https://www.catedraldepenonome.org/en/santa-patrona/>

