

**El legado de Amberes: grabado europeo e iconografía en el
Panamá hispánico**

***The Antwerp Legacy: European Engraving and Iconography
in Hispanic Panama***

Candy Barberena

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá. Panamá, Panamá.

candy.barberena2020@gmail.com.
<https://orcid.org/0000-0002-3573-902X>.

Recibido: 21 de junio de 2026 Aceptado: 30 de junio de 2026

DOI <https://doi.org/10.48204/3072-9629.11349>

Resumen

La circulación de la imagen grabada en el Istmo de Panamá funcionó como el sedimento sobre el cual se articuló el imaginario virreinal. A través de un devenir de larga duración, la estampa europea —especialmente la flamenca— se erigió en la matriz conceptual de los obradores regionales, propiciando una resemantización iconográfica que superó la transposición mecánica. Esta dinámica de apropiación cobra materialidad en obras como la *Trinidad cristomórfica* (1758) de Joseph Samaniego en Natá, o en la singular devoción al *Jesús de las Maravillas* en Dolega (ca. 1795), donde la plástica local revela la agencia étnica dorasque-chánguina. Mediante una metodología de análisis iconográfico y revisión documental, el estudio examina estos procesos para demostrar cómo la periferia se convierte en un centro creativo. Los resultados evidencian una genealogía artística que despoja a Panamá de su tradicional condición de periferia pasiva, situándola como un eje de articulación activo y fundamental dentro de la cartografía del Barroco hispanoamericano.

Palabras clave: Panamá virreinal, grabado europeo, Barroco hispanoamericano.

Abstract

217

<https://vicextension.up.ac.pa> / revista.vus@up.ac.pa

The circulation of engraved images across the Isthmus of Panama functioned as the sediment upon which the viceregal imaginary was articulated. Through a long-term process, the European print—specifically Flemish examples—emerged as the conceptual matrix for regional workshops, fostering an iconographic re-semantization that transcended mechanical transposition. This dynamic of appropriation materializes in works such as the *Christomorphic Trinity* (1758) by Joseph Samaniego in Natá, or the unique devotion to *Jesús de las Maravillas* in Dolega (ca. 1795), where local visual arts reveal Dorasque-Changuina ethnic agency. Through a methodology of iconographic analysis and documentary review, the study examines these processes to demonstrate how the periphery transforms into a creative center. The results highlight an artistic genealogy that divests Panama of its traditional status as a passive periphery, positioning it instead as an active and fundamental axis of articulation within the cartography of the Hispanic American Baroque.

Keywords: Viceregal Panama, European prints, Hispanic American Baroque.

Introducción

Hacia 1735-1736, la inexistencia de una industria editorial propia en el Nuevo Reino de Granada otorgó a las series calcográficas de los Países Bajos un papel determinante en la construcción visual del imaginario virreinal (Vargas Murcia, 2019). Este flujo de tipos encontró un cauce decisivo en la integración de Panamá a la dinámica virreinal; inicialmente bajo la órbita del Virreinato del Perú (desde la creación de la Real Audiencia en 1538) y, posteriormente, bajo la jurisdicción definitiva del Virreinato de la Nueva Granada a partir de 1739, un arco histórico que culmina con la gesta de independencia del 28 de noviembre de 1821.

En este escenario de transferencias en la nueva Granada, la labor de grabadores como Schelte à Bolswert resultó determinante al verter la densidad de Rubens a la síntesis del metal, facilitando que figuras de la talla de Gregorio Vásquez de Arce y

Ceballos (1638–1711) aprehendieran la retórica barroca y la aclimataran al entorno neogranadino. La producción de Vásquez, ejemplificada en su *Sagrada Familia*, se desvela como una exégesis de los tipos rubensianos, adaptándolos a una sensibilidad que se extiende de la mera recepción. Lejos de circunscribirse a una subordinación técnica o a la ubicuidad de la imagen metropolitana, el fenómeno en el istmo revela una biografía cultural propia —en la línea postulada por Appadurai (1991) y Borja Gómez (2021).

A partir de su asentamiento en 1673 en el actual Casco Antiguo, la Ciudad de Panamá articuló una red de transferencia de modelos estéticos que trascendió las murallas urbanas hasta alcanzar enclaves rurales. En estos puntos, la adopción del grafismo europeo consolidó los programas iconográficos de la periferia del istmo. Bajo esta premisa, la obra de Joseph Samaniego en Natá y su diálogo con el lenguaje flamenco no deben entenderse como una imitación pasiva, sino como la construcción de una identidad visual regional que evidencia vínculos con el circuito surandino. Panamá deja de ser una periferia receptora para revelarse como un eje de confluencia de los flujos globales de la Monarquía Hispánica, donde el grabado funcionó como la pauta de una estética mestiza y situada.

Metodología

Esta investigación se basa en un análisis iconológico y documental cualitativo de la plástica virreinal panameña. El material de estudio comprende piezas localizadas en el Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), la iglesia de los Agustinos Recoletos, la Basílica de Natá y la iglesia de Dolega, registradas y analizadas directamente por la investigadora. Se realizó un cotejo sistemático con la base de datos *PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)* para identificar correspondencias con

grabados de los talleres de Amberes como la *Officina Plantiniana*. Incluye la consulta de fuentes primarias en el Archivo General de Indias (Sección Contratación, legajo 5320) y el Archivo General de la Nación de Colombia (Sección Colonia, fondos de Aduanas, Curias, Conventos y Fábrica de Iglesias). El estudio integra la biografía cultural de los objetos y el análisis de la agencia indígena en la apropiación de modelos grabados europeos.

La estampa flamenca operó como matriz estética del Nuevo Reino de Granada

Trascendiendo el espacio sagrado, el impreso europeo operó como vehículo del ideario humanista en la esfera civil. La influencia de Johannes Stradanus (1523–1605) ilustra esta migración de temas profanos hacia el entorno doméstico, patente en la Casa del Escribano Juan de Vargas en Tunja. Allí, la serie *Venationes ferarum, avium, piscium* — repertorio editado en Amberes por el taller de Philippe Galle— constituyó el referente primordial para la fauna exótica. Santiago Sebastián López (1990) identificó las *Venationes* como el fundamento morfológico de las pinturas murales tunjanas (específicamente el Programa Emblemático de la Sala Grande), subrayando que el uso responde a un programa cultural sofisticado compartido por la élite local.

El grabado flamenco creó la práctica pedagógica en los talleres más influyentes. El linaje de los Wierix marcó la pauta figurativa en el obrador de los Figueroa en Santafé de Bogotá. Fajardo de Rueda (2014) vincula la obra de Baltasar de Figueroa el Viejo —autor de una extensa serie sobre la *Vida de la Virgen*— con la preceptiva de Adriaen Collaert, observando que modificó las composiciones originales en aras de la eficacia pedagógica, simplificando los relatos para una población en vías de evangelización. Este rigor se complementó con Cornelis Cort, cuyas tallas cruzadas sobre obras de Tiziano posibilitaron dotar de volumen a las figuras. Los hermanos Sadeler y la familia Collaert

fijaron la tipología jesuítica e introdujeron la perspectiva atmosférica que facilitaron a los artífices integrar horizontes de filiación nórdica (Ferrero, 2021). La obra gráfica funcionó como el instrumento que otorgó al Barroco neogranadino la capacidad de reformular la vanguardia europea. El tránsito de papel no solo proveyó imágenes, sino que dictó el régimen de visibilidad de toda una época.

La autoridad de Theodor Galle (1566-1638) y Cornelis Galle I (1576-1650), como colaboradores de la *Officina Plantiniana*, trasladaron la retórica del barroco a las planchas del *Missale Romanum* (Lippe, 1899). Esta obra es de excepcional valor por ser la *editio princeps* del misal romano, certificando el primer testimonio impreso del rito antes de su unificación definitiva tras el Concilio de Trento. Ante la ausencia de pautas del natural, los pintores virreinales adoptaron estos esquemas como normas de corrección teológica. El grabado de la casa Galle sobre la *Ascensión* se convirtió en una matriz configurativa ineludible adoptada por pintores virreinales como norma de corrección teológica. Un exponente es el lienzo de la escuela cusqueña en la iglesia de San José de los Agustinos Recoletos en Panamá.

La Ascensión (Casa Galle) y la escuela cusqueña en el Casco Antiguo de Panamá



Fuente: **Figura 1 (izquierda)** La Ascensión, Theodor Galle o Cornelis Galle, 1612-ca.1616. Grabado basado en diseño de Pedro Pablo Rubens, Amberes. Rijksmuseum. PESSCA, ítem 5105A, Barberena, 2025. **Figura 2 (derecha)** La Ascensión, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo adherido a tabla. PESSCA, ítem 6755B, Barberena, 2025.

Resultados y Discusión

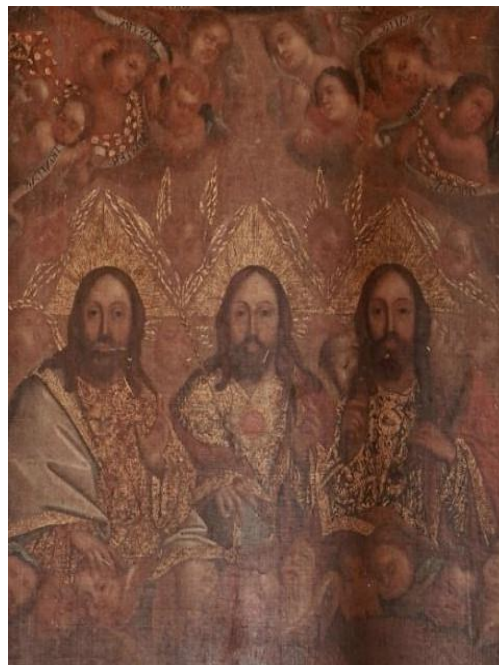
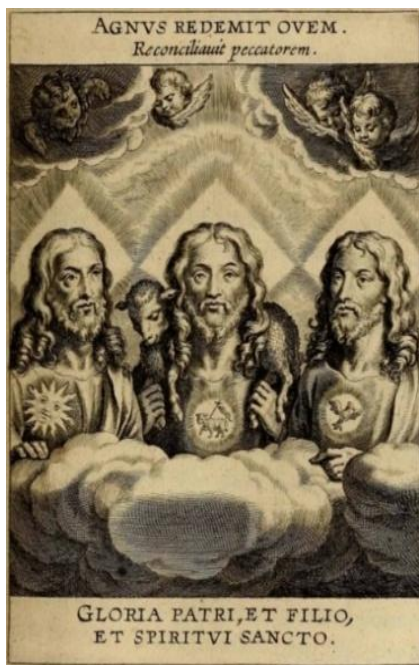
El análisis iconológico permite identificar un proceso de transferencia formal fundamental para el estudio del patrimonio religioso en el Istmo. En la Figura 1 (Theodor Galle o Cornelis Galle I, la *Ascensión*, 1612-ca.1616. Grabado basado en diseño de Pedro Pablo Rubens, Amberes. Rijksmuseum. PESSCA, ítem 5105A, Barberena, 2025), se evidencia la producción calcográfica de Amberes que funcionó como modelo compositivo de amplia circulación virreinal. Por su parte, la investigación de campo localizó en la iglesia de San

José de los Agustinos Recoletos, Ciudad de Panamá, una pieza de la escuela cusqueña que reinterpreta dicho modelo: la Figura 2 (*La Ascensión*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo adherido a tabla. *PESSCA*, ítem 6755B, investigación y fotografía de Candy Barberena). Esta obra mantiene la estructura del grabado flamenco, pero manifiesta adaptaciones técnicas y estéticas propias de los talleres andinos. Estos hallazgos corroboran la importancia de Panamá como nodo de tránsito de bienes artísticos y subrayan la necesidad de catalogar el patrimonio pictórico custodiado en los recintos religiosos panameños.

La primacía de los Galle se cimentó en un blindaje jurídico: la Real Cédula de 1571 concedió a Cristóbal Plantino el monopolio de libros litúrgicos para las Indias (Voet1972). Esto obligó a que el aparato destinado a Tierra Firme se produjera en Amberes, institucionalizando una identidad visual uniforme (AGN, Fondo Curias, 1574). La escala canaria agilizó el ingreso de estampas al Istmo (Martín Acosta y Ruiz Benítez de Lugo, 2024), consolidando el catálogo de la *Officina Plantiniana*, según consta en los inventarios del Convento de Santo Domingo de 1774 (AGN, Fondo Conventos, tomo 15).

Figuras 3 y 4

Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo de Van Mallery (1634) y la Trinidad cristomórfica de Joseph Samaniego (escuela quiteña) en Natá, 1758



Fuente: Figura 3 (izquierda) Karel van Mallery, Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, 1634 Grabado según diseño de Adam van Noort, Officina Plantiniana. PESSCA, ítem 4355A. Figura 4 (derecha) Joseph Samaniego, Trinidad cristomórfica, 1758. Óleo sobre lienzo, Basílica de Santiago Apóstol en Natá. PESSCA, ítem 6764B.

Resultados y Discusión

La estética surandina, particularmente la quiteña, halló eco determinante en el patrimonio istmeño (Barberena, 2022) a través de retablos (Barberena, 2021), imaginería (Barberena, 2022b) y escultura (Barberena, 2025a) albergados en el MARC (Barberena, 2025b).

La *Trinidad cristomórfica* (1758) de Joseph Samaniego en Natá ilustra la transferencia jesuítica basada en el grabado de van Mallery (Bivero, 1634), Figura 3 (Karel van Mallery, *Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo*, 1634 Grabado según diseño de Adam van Noort, *Officina Plantiniana. PESSCA*, ítem 4355A). Más que un repertorio, esta estampa fue la “armadura intelectual” del Setecientos panameño (Santiago López, 1981). En ella, la serie del *Sacrum Oratorium* —ilustrada por Van Malley y basada en la *compositio loci* (Mancho Duque, 1990)— buscaba conmover los ánimos mediante la imaginación característica de la Compañía de Jesús.

La obra de Samaniego, analizada en la Figura 4 (Joseph Samaniego, *Trinidad cristomórfica*, 1758. Óleo sobre lienzo, Basílica de Santiago Apóstol en Natá. *PESSCA*, ítem 6764B, investigación de Candy Barberena), representa un ejercicio de resistencia conceptual que preservó el modelo trifacial pese a las proscripciones de Urbano VIII y Benedicto XIV. Esta persistencia, amparada en el prestigio de las prensas de Amberes y el mecenazgo del obispo natariiego Francisco Javier de Luna Victoria, permitió eludir el celo inquisitorial en el Istmo, elevando el impreso flamenco a eje discursivo de una pieza de refinada erudición local.

Figuras 5 y 6

San Jerónimo por Aegidius Sadeler y la versión de la escuela quiteña en el MARC, Panamá



Fuente: Figura 5 (izquierda) Aegidius Sadeler II, según composición de Pieter de Witte, San Jerónimo, s. f. Grabado. Fuente: Bartsch/Artstor-JSTOR, PESSCA, ítem 3157A, Barberena, 2021. Figura 6 (derecha) Escuela quiteña, San Jerónimo, siglo XVIII. Óleo sobre cobre, inv. MARC 0011, Ciudad de Panamá. PESSCA, ítem 5914B.

Resultados y Discusión

La circulación de repertorios flamencos por Panamá halla respaldo documental en los manifiestos de carga de 1577 que consignan láminas de los Sadeler (AGI, Contratación,

legajo 5320). Esto permitió a los obradores regionales emular las soluciones compositivas de maestros como Jacopo Palma el Joven o Maarten de Vos, cuya difusión dependió de la pericia técnica de esta saga de grabadores.

La matriz identificada en la Figura 5 (Aegidius Sadeler II, según composición de Pieter de Witte, *San Jerónimo*, s. f. Grabado. Fuente: Bartsch/Artstor-JSTOR, PESSCA, ítem 3157A, Barberena 2021) constituye una talla dulce del manierismo centroeuropeo. En este registro, *san Jerónimo* transita de la hagiografía anacorética a la efigie de Doctor de la Iglesia, captado en pleno ejercicio de escritura y ataviado con las insignias cardenalicias de su magisterio teológico. La composición amalgama el rigor lineal del impreso flamenco con el simbolismo del león y el crucifijo como mediador espiritual.

En correspondencia, la versión del Museo de Arte Religioso Colonial (Figura 6. Escuela quiteña, *San Jerónimo*, siglo XVIII. Óleo sobre cobre, inv. MARC 0011, Ciudad de Panamá. PESSCA, ítem 5914B) presenta un estado de conservación comprometido por el craquelado y la formación de jabones de cobre u oleatos (Bargellini, 1999). Pese a ello, la nula porosidad del soporte metálico permitió una nitidez ejecutiva y prolijidad descriptiva afines a la estética calcográfica original. Si bien la pintura sobre lámina alcanzó su cenit en Europa con maestros como Jan Brueghel el Viejo, su adopción en el entorno americano respondió tanto a factores de resistencia climática como al prestigio material de las piezas destinadas al oratorio privado.

Figuras 7 y 8

San Francisco de Asís y el andamiaje místico de Raphael Sadeler I



Fuente: Figura 7 (izquierda) Raphael Sadeler I, *Éxtasis de san Francisco de Asís*, s. f. Grabado basado en una invención de Francesco Vanni. PESSCA, ítem 490A, fotografía de Graphische Sammlung Stift Göttweig, Barberena, 2025. Figura 8 (derecha) *Círculo de Manuel Samaniego y Jaramillo*, fines del siglo XVIII. Óleo sobre tela, inv. MARC 0019, Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. PESSCA, ítem 6759B, fotografía de MARC, Barberena, 2025.

Resultados y discusión

Inscrito en este circuito de transmisión, el óleo de *San Francisco de Asís en éxtasis* (Figura 8. *Círculo de Manuel Samaniego y Jaramillo*, fines del siglo XVIII. Óleo sobre tela, inv. MARC 0019, Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. PESSCA, ítem 6759B, fotografía de MARC, Barberena 2025) ilustra el tránsito del

barroco tardío hacia el neoclasicismo académico de la estética quiteña. A tenor de los preceptos del *Tratado de la pintura* (Samaniego y Jaramillo, 1788/1975), —donde Manuel Samaniego abogaba por la nitidez del diseño y la contención cromática—, el lienzo evidencia la madurez en la recepción de modelos europeos al emular la estructura compositiva de la Figura 7 (Raphael Sadeler I, *Éxtasis de san Francisco de Asís*, s. f. Grabado basado en una invención de Francesco Vanni. PESSCA, ítem 490A, fotografía de Graphische Sammlung Stift Götting, Barberena 2025). Esta asimilación de códigos naturalizó la mística italiana en el obrador, fundiendo la solvencia técnica con el fervor dieciochesco.

La representación se organiza bajo una rigurosa codificación —hábito, cíngulo y estigmas—, donde la cruz y la calavera funcionan como dispositivos de *memento mori*. En su planteamiento escénico, la pieza adopta la disposición diagonal barroca del registro de Sadeler, contraponiendo la fragilidad del santo a la aparición angélica mediante una paleta gélida e iluminación atenuada. Esta síntesis narrativa, que prioriza la intimidad del trance sobre la jerarquía institucional, exalta el carisma de *il Poverello* de Asís, cuya relevancia hagiográfica es señalada por Santiago Sebastián (1990) como el epítome de la espiritualidad y la pobreza seráfica.

Figuras 9 y 10

San Nicolás de Bari y la diseminación de modelos de Marten de Vos



Fuente: Figura 9 (izquierda) Johannes Baptista Vrints I, según Maarten de Vos, *San Nicolás de Myra resucitando a los tres niños*, finales del siglo XVI o principios del XVII. Grabado. Foto: Christian Schuckman. PESSCA, ítem 4271A, Barberena, 2016. Figura 10 (derecha) Anónimo panameño, *san Nicolás de Bari*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, inv. MARC 0028. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. PESSCA, ítem 5881B, Barberena, 2016

Resultados y Discusión

Enmarcada en este corpus, la pintura de la Figura 10 (Anónimo panameño, *san Nicolás de Bari*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, inv. MARC 0028. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. PESSCA, ítem 5881B, Barberena 2016) evidencia una filiación iconográfica mediada por las invenciones de Marten de Vos presentes en la Figura 9 (Johannes Baptista Vrints I, según Maarten de Vos, *San Nicolás de Myra resucitando a los tres niños*, finales del siglo XVI o principios del XVII. Grabado. Foto:

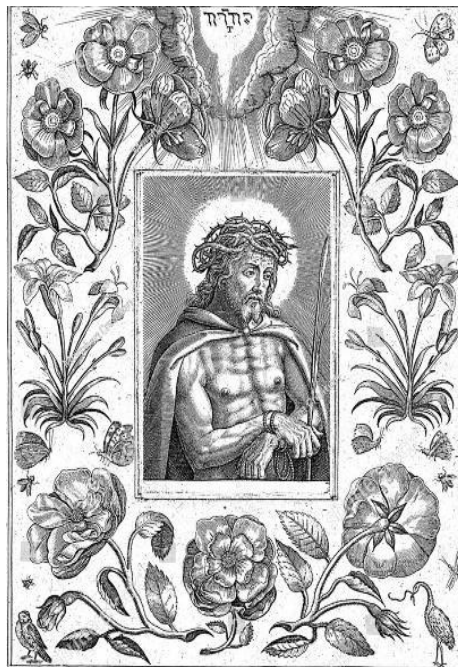
Christian Schuckman. *PESSCA*, ítem 4271A, Barberena 2016). Su propuesta figurativa concilia el precepto de proporciones estilizadas con la legibilidad doctrinal demandada por el postridentino. Bajo la precisión de la talla dulce, el taller de Vrints logró una resolución anatómica que la dinastía santaferña de los Figueroa asimiló en su propio oficio, permitiendo que el repertorio calcográfico gobernara la luz y la volumetría en la pintura neogranadina del Seiscientos. Al respecto, Fajardo de Rueda (2014) señala que la hegemonía de los talleres flamencos se cimentó en el privilegio regio otorgado a la Casa Plantin-Moretus; no obstante, la circulación fue heterogénea —incluyendo grabadores alemanes, italianos y franceses—, subrayando el carácter foráneo de esta cultura visual donde, de sesenta y dos autores identificados en la región, apenas siete son de origen español.

El arraigo de estas fuentes se consolidó hacia 1601, cuando Vrints adquirió las planchas de la casa *Aux Quatre Vents* de Hieronymus Cock, hito editorial que posicionó sus ediciones como el referente simbólico de Hispanoamérica. El aparato burocrático de la Real Hacienda de Cartagena y Santafé documenta la afluencia de “láminas de papel de Flandes” detallando un tránsito de pliegos y materiales artísticos que llegaban al Nuevo Reino como mercancías de alta demanda (AGN, 1663-1669). Este tráfico de “cajones de libros y estampas sueltas” (AGN, 1751-1759) explica la apropiación del grafismo devosiano y la consolidación de una pauta atlántica manifiesta en la obra del museo.

En el eje Panamá-Portobelo-Cartagena, la figura de *san Nicolás de Bari* actuó como un baluarte taumatúrgico que entrelazó la piedad con los flujos comerciales del Caribe (Andrade, 1730). Su iconografía, difundida por la estampa flamenca, brindó a las élites mercantiles un resguardo providencial ante los azares del mar y la piratería, erigiéndose en garante de vidas y caudales, y legitimando la prosperidad desde la esfera de lo sagrado.

Figuras 11 y 12

Nación dorasque-chánquina. Jesús de las Maravillas, ca. 1795. Hibridación y agencia en la iglesia de Dolega



Fuente: Figura 11 (izquierda) Hieronymus Wierix, Cristo como Varón de Dolores, ca. 1580-1610. British Museum, ítem 1859,0709.3175) con el patetismo del busto barroco de Pedro de Mena. Quesada, 2019. Figura 12 (derecha) Artífice indígena no identificado, Nación dorasque-chánquina, Jesús de las Maravillas, ca. 1795. Escultura de medio busto en monobloque de madera tallada, Iglesia de San Francisco de Asís, Dolega. Barberena, 2021.

Resultados y Discusión

La iglesia de Dolega custodia la materialidad étnica dorasque-chánquina, relevante ante el ocaso de este colectivo (Pinart, 1890). En el programa del retablo mayor descuella el *Jesús de las Maravillas* (ca. 1795), cuya factura concilia la melancolía wierixiana de

la Figura 11 (Hieronymus Wierix, *Cristo como Varón de Dolores*, ca. 1580-1610. British Museum, ítem 1859,0709.3175) con el patetismo del busto barroco de Pedro de Mena (Quesada, 2019). Distante de una traslación literal, la gubia dorasque integró las *Arma Christi* en la peana de la Figura 12 (Artífice indígena no identificado, Nación dorasque-chánquina, *Jesús de las Maravillas*, ca. 1795. Escultura de medio busto en monobloque de madera tallada, Iglesia de San Francisco de Asís, Dolega. Investigación de Candy Barberena), tensionando la rigidez metropolitana mediante una visualidad propia. Esta pervivencia de la estética granadina en el confín del Imperio atestigua la soberanía creativa de Dolega: un foco donde el caudal europeo se transmuta bajo la agencia del artífice originario.

Al abordar el *Ecce Homo*, Santiago Sebastián (1990) menciona variantes como el “Cristo de la Caña” para exacerbar la dimensión mística. El reciente estudio del sagrario MARC 0008 (Barberena, 2024) documenta, además, patrones geométricos en zigzag propios del repertorio ancestral ngäbe-buglé integrados al culto cristiano, confirmando que la plástica virreinal operó como una reapropiación soberana.

Conclusiones

Estas evidencias divulgan el rigor técnico para sancionar la centralidad del Istmo como eje donde convergieron la herencia de ultramar y la plástica surandina. Desde esta condición de enclave, los artífices panameños reformularon el código de Amberes y la herencia andaluza, demostrando que el canon europeo distó de constituir un dominio absoluto. El análisis denota fracturas y dinámicas de negociación donde la agencia de los colectivos originarios —dorasques-chánguinas y ngäbe-buglé— integró una cosmovisión que subvirtió la hegemonía occidental. Lo que inició en el siglo XVI como

un dispositivo de control dogmático derivó en un despliegue de resiliencia cultural y soberanía estética. En consecuencia, el patrimonio virreinal panameño reclama hoy una lectura despojada del paradigma de la dependencia: el Istmo se erigió como un foco propositivo para el Barroco hispanoamericano, donde la matriz importada funcionó apenas como catalizador de una identidad artística plenamente indigenizada.

Bibliografía

Andrade, A. de. (1730). *Vida y milagros de San Nicolás el Magno, arzobispo de Mira, patrón de la ciudad de Bari*. Viuda de Francisco del Hierro.

<https://archive.org/details/VidaYMilagrosDeSanNicolasElMagno>

Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo. [https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-](https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf)

[107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf](https://www.u-cursos.cl/fau/2012/0/DH-107/2/foro/r/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-Cosas.pdf)

Archivo General de Indias. (1577). *Registros de bienes de difuntos y mercaderes: Juan de la Fuente* (Sección Contratación, Legajo 5320, núm. 2, r. 1). Sevilla, España.

Archivo General de la Nación. (1574). *Auto sobre la prohibición de usar libros de coro y rezado que no sean de la impresión de Plantino* (Sección Colonia, Fondo Curias, Legajo 45, fol. 12r). Bogotá, Colombia.

Archivo General de la Nación. (1663-1669). *Sección Colonia, Fondo Aduanas* (Tomo 12). Bogotá, Colombia.

Archivo General de la Nación. (1751-1759). *Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias* (Tomo 24). Bogotá, Colombia.

Archivo General de la Nación. (1774). *Sección Colonia, Fondo Conventos: Inventarios de bienes y librerías del Convento de Santo Domingo* (Tomo 15, fols. 340-352). Bogotá, Colombia.

Barberena, C. (2016a). 4271A. *Saint Nicholas of Myra*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA).
<https://colonialart.org/artworks/4271a>

Barberena, C. (2016b). 5881B. *Saint Nicholas of Bari*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/artworks/5881b>

Barberena, C. (2021a). 3157a. *Saint Jerome*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/artworks/3157a>

Barberena, C. (2021b). 5914b. *Saint Jerome*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/artworks/5914b>

Barberena, C. (2021c). *El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá* [Tesis doctoral, Universidad Francisco Marroquín]. Repositorio UFM.
<https://biblioteca.ufm.edu/opac/record/1085788>

Barberena, C. (2022a). *Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte* (Colección Universo Barroco Iberoamericano). Enredars Publicaciones; Universidad Pablo de Olavide.
<https://investiga.upo.es/documentos/6407e4e7664b5416d589e3ee>

Barberena, C. (2022b). Una mirada al arte barroco del Museo de Arte Religioso Colonial (Ciudad de Panamá): El Señor de la Paciencia y la Humildad, la Inmaculada Concepción y santa Bárbara. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (28), 182-207. <https://doi.org/10.46661/atRIO.6878>

- Barberena, C. (2024a). Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé: Antes y después de la Conquista. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 46(125), 37-78. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2024.125.2866>
- Barberena, C. (2025a). *Aproximación al barroco andaluz indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial: El mensaje iconográfico*. Editorial Universidad Tecnológica de Panamá. <https://ridda2.utp.ac.pa/items/f9d9cf2b-1bbc-43ac-bb8d-be466a34c4d3>
- Barberena, C. (2025b). Barroco indigenizado en el Panamá virreinal: Antropología visual e iconografía de dos vírgenes (La Dolorosa y la Virgen del Carmen). *Indiana*, 42(1), 131-153. <https://doi.org/10.18441/ind.v42i1.131-153>
- Barberena, C. (2025c). 4355A. *Glory to the Father, the Son, and the Holy Spirit*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/archives/locations/panama/provincia-de-cocle/ciudad-de-nata/basilica-menor-de-santiago-apostol#c4355a-6764b>
- Barberena, C. (2025d). 490A. *Ecstasy of St. Francis of Assisi*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/artworks/490A/view>
- Barberena, C. (2025e). 5105A. *The Ascension*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/archives/locations/panama/provincia-de-panama/ciudad-de-panama/iglesia-de-san-jose-de-los-agustinos-recoletos#c5105a-6755b>
- Barberena, C. (2025f). 6755B. *The Ascension*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/artworks/6755b>

Barberena, C. (2025g). 6759B. *Ecstasy of St. Francis of Assisi*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA).

<https://colonialart.org/archives/locations/panama/provincia-de-panama/ciudad-de-panama/museo-de-arte-religioso-colonial#c490a-6759b>

Barberena, C. (2025h). 6764B. *Christomorphic Trinity*. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). <https://colonialart.org/artworks/6764b>

Bargellini, C. (1999). La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21(74-75), 79-98. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1999.74-75.1880>

Bivero, P. (1634). *Sacrum Oratorium piarum imaginum Immaculatae Mariae*. Officina Plantiniana; Balthasar Moretus.

<https://archive.org/details/80590158.4948.emory.edu>

Borja Gómez, J. H. (2021). Presentación. *Fronteras de la Historia*, 26(1), 8-11.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83366936001>

Fajardo de Rueda, M. (2014). Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada. *HiSTOReLo: Revista de Historia Regional y Local*, 6(11), 70-124.

<https://doi.org/10.15446/historelo.v6n11.41977>

Ferrero, S. (2021). Materializing the Invisible: Landscape Painting in Viceregal Peru as Visionary Painting. *Arts*, 10(3), Article 57. <https://doi.org/10.3390/arts10030057>

Iglesia Católica. (1899). *Missale Romanum Mediolani*, 1474 (R. Lippe, Ed.; Vol. 1). Harrison and Sons. (Obra original publicada en 1474).

<https://archive.org/details/missaleromanumme01cath>

Mancho Duque, M. J. (1990). Cultismos metodológicos en los Ejercicios ignacianos: "La composición de lugar". En M. García Martín (Ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (p. 605). Universidad de Salamanca.

https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_012.pdf

Martín Acosta, E., & Ruiz Benítez de Lugo y Mármol, C. (2024). El comercio canario-americano a principios del siglo XVII: Documentos del A. H. P. de Santa Cruz de Tenerife. En M. J. Giménez Alvira et al. (Eds.), *América: De la tradición a la modernidad. Actas del XX Congreso de la Asociación Española de Americanistas* (pp. 1581-1595). Asociación Española de Americanistas.

<https://www.americanistas.es/wp-content/uploads/2024/07/07-094.pdf>

Pinart, A. L. (1890). *Vocabulario castellano-dorasque (dialectos chumulu, gualaca y changuina)*. Ernest Leroux.

<https://archive.org/details/DiccionarioCastellanoDorasque>

Quesada, J. M. (2019). Un Ecce Homo de Pedro de Mena. *Ars Magazine*, (44), 116-117. <https://arsmagazine.com/un-ecce-homo-de-pedro-de-mena/>

Samaniego y Jaramillo, M. (1975). *Tratado de la pintura y pensamientos sobre el mismo arte* (J. M. Vargas, Ed.). Editorial Santo Domingo.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4j0x6>

Sebastián López, S. (1981). Iconografía de las órdenes religiosas. En *Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas* (pp. 239-240). Alianza Editorial.

Sebastián López, S. (1990). *El Barroco Iberoamericano: Mensaje iconográfico*. Ediciones Encuentro.

- Vargas Murcia, L. L. (2019). Las artes del dibujo, la pintura y el grabado después de las regulaciones de gremios de 1777 y 1790 en Santafé (Bogotá, Colombia). *Atrio. Revista de Historia del Arte*, (25), 135-142. <https://doi.org/10.46661/atricio.4562>
- Voet, L. (1969-1972). *The Golden Compasses: The History of the House of Plantin-Moretus* (Vols. 1-2). Vangendt & Co.
https://www.dbnl.org/tekst/voet004gold01_01/voet004gold01_01.pdf
- Wierix, H. (s. f.). *Cristo con corona de espinas* [Grabado]. British Museum, Londres, Reino Unido. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-31