

Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé: antes y después de la Conquista

The Ngäbe-Bugle Zigzag Pattern: a Pre- and Post-conquest Exploration of Art and Culture

Artículo recibido el 22 de diciembre de 2023; devuelto para revisión el 5 de marzo de 2024; aceptado el 2 de mayo de 2024, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2024.125.2866>.

Candy Barberena Investigadora independiente, Panamá, República de Panamá, candy.barberena2020@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3573-902X>

Líneas de investigación Arte virreinal en Panamá; barroco indigenizado; barroco hispanoamericano; tradiciones; barroco español popular.

Lines of research Viceregal art in Panama; indigenous baroque art; Hispanic American baroque; traditions; popular Spanish baroque.

Publicación más relevante *Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte*, vol. 25 (Sevilla: Publicaciones Enredars, 2022), <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/15368>

Resumen El presente estudio explora la evolución del patrón en zigzag, símbolo omnipresente en la escultura y cerámica prehispánicas de Panamá, hasta su integración en el arte barroco indigenizado del periodo virreinal panameño, que alcanza su apogeo en el siglo XVIII. El patrón en zigzag encadenado, presente en retablos como los de Santa Librada (Los Santos) y San Francisco de Asís (Veraguas), así como en el sagrario MARC 0008, atestigua la pervivencia de la identidad ngäbe-buglé. Esta pervivencia se manifiesta en la construcción de sus viviendas, el arte y los adornos personales, elementos que mantienen viva la cosmogonía comarcal.

Palabras clave ngäbe-buglé (Panamá); patrón en zigzag encadenado; arte barroco indigenizado; yuxtaposición; guaymies.

Abstract The present study explores the evolution of the zigzag pattern, an omnipresent symbol in Pre-Hispanic Panamanian sculpture and ceramics, to its integration into the indigenized Baroque art of the Panamanian viceregal period, reaching its zenith in the 18th century. The interlocked zigzag pattern, present in altarpieces such as those of Santa Libra-

da (Los Santos) and San Francisco de Asís (Veraguas), as well as in the MARC 0008 tabernacle, testifies to the persistence of the Ngäbe-Buglé identity. This persistence is manifested in the construction of their dwellings, art, and personal adornments, elements that keep the comarcal cosmogony alive.

Keywords Ngäbe-Buglé (Panama); interlocked zigzag pattern; indigenized Baroque art; juxtaposition; Guaymies.

CANDY BARBERENA
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé: antes y después de la Conquista

Los guaymíes, que en la lengua *muoi* (*guaymi movere*) significa “hombre, indio”,¹ ocuparon un territorio considerablemente extenso, conocido como el valle del Guaymí. Este territorio abarcaba una zona más amplia que la actual Comarca Ngäbe-Buglé.² Los ngäbe-buglé compuestos por dos grupos indígenas que conforman la comarca del mismo nombre (en ngäbere: *Kätärä Teri Ngäbe Bugle* y *Kätärä Teri Ngäbe Bugle en Kädriri*) han habitado las tierras altas de Chiriquí y Veraguas durante siglos, y hasta el día de hoy siguen siendo agricultores. Las comunidades ngäbe se distribuyen en las provincias de Bocas del Toro, Chiriquí y Veraguas, mientras que las comunidades buglé se encuentran en partes de Bocas del Toro y Veraguas.³

Es importante señalar que rastrear la historia de los indígenas del oeste de Panamá en documentos y crónicas es una tarea desafiantre. Esto se debe a que se agrupan los restos de varias tribus bajo el nombre genérico de guaymíes, lo

1. Giselle Marín Araya, “La población de Bocas del Toro y la Comarca Ngäbe-Buglé hasta principios del siglo XIX”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 30, núms. 1 y 2 (2004), 137.

2. Congreso General Ngäbe-Buglé. La Ley 88 de 2010 en Panamá reconoce las lenguas y alfabetos de los pueblos indígenas, omite el nombre guaymí y dicta que los nombres correctos son ngäbe y buglé. La Comarca Ngäbe-Buglé, creada en 1997 por la Ley 10234, designa las tierras como propiedad colectiva de estos dos pueblos indígenas, al abarcar territorios de las provincias de Bocas del Toro, Chiriquí y Veraguas.

3. Elena Coba, “Los pueblos indígenas de Panamá: diagnóstico sociodemográfico a partir del censo del 2000” (Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2005), 15.

que puede generar confusión. Entre estas tribus se encuentran los doraces, los changuinas, los suries y los guaymíes, propiamente dichos.

Probablemente, la mención más antigua del término Guaymi sea del comienzo de la segunda mitad del siglo XVI. Ya para esa época y refiriéndose a la conquista que Francisco Vásquez hiciera de la región de Veraguas se menciona, “cerca de allí es el Valle del Guaymí que se dice ser tierra muy rica y de mucha gente; esta parte por donde el gobernador ha entrado y poblado es fuera de la provincia de Veraguas”.⁴

Señala a su vez, Torres de Araúz, “Casi todos los documentos coinciden en ubicar el valle de 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 Guaymí, fechada en 1563.⁵ En la “Relación de las minas de Veragua y de la tierra de toda ella y del distrito y población della”, de 1560, se proporciona una descripción detallada de su asentamiento y distribución geográfica. Esta fuente histórica es primordial para comprender la presencia y el alcance de los guaymíes en la región durante ese periodo. Como se mencionó antes, los guaymíes, una comunidad considerable que abarcaba desde la frontera de Costa Rica hasta las provincias centrales de Panamá, coexistían con otras comunidades indígenas.⁶

Por la costa del Mar del Norte, yendo desde la Concepción, corriendo por el oeste, va la tierra poblada hasta el valle de Calobegola, (entiéndase Calovébora) que es una provincia de indígenas, hasta el valle del guaymí, donde hay otra provincia grande, que la señorea un cacique que se llama Cape, que aquí se habrá de poblar otro pueblo, que tendrá obra de quince repartimientos, en todo esto hay noticias

4. Reina Torres de Araúz, *Panamá indígena* (Panamá: Autoridad del Canal), 86, <http://sala-cela.net/eswp-content/uploads/2017/09/74.pdf>.

5. Basándose en los estudios de León Fernández (1889 – 1907), la antropóloga Torres de Araúz agrega, “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 Rica”. Véase León Fernández, *Colección de documentos para la historia de Costa-Rica*, comp. Ricardo Fernández Guardia (San José de Costa Rica: Imprenta nacional, 1867), <https://archive.org/details/coleccindocum05guargoog>

6. Francisco Corrales Ulloa, “La Gran Chiriquí: una historia cada vez más profunda”, *Revista Canto Rodado*, núm. II (2016): 35-37.

de muchas minas de oro y ricas. Enfrente de este valle del guyami hay una isla que se dice el Escudo de Nicuesa (Escudo de Veragua) entrada al mar, junto a la tierra, donde hay dos caciques principales con mucha gente, que estos podrán servir de lo necesario al valle del guaymi.⁷

Testimonios de la evangelización en Panamá: métodos y resistencias

En 1574, Pedro Godines Osorio, gobernador y capitán general,⁸ se estableció en el valle de Guaymí.⁹ Este hecho marcó el inicio de la evangelización en la región, a cargo de las órdenes mendicantes. A partir de ese momento, se desarrolló un proceso complejo que combinaba dos métodos contrapuestos: el respeto por las tradiciones indígenas y la imposición de la cultura española.

Los sacramentos, desde el bautismo hasta la extremaunción, marcaban el ritmo de la vida. La confirmación, por ser conferida sólo por obispos, era difícil de acceder para quienes vivían lejos de la capital. La fiesta del Corpus Christi, la más importante del año, se celebraba con procesiones solemnes y altares decorados. La instrucción religiosa era intensa para los niños indígenas y regular para los demás.¹⁰ Sin embargo, la resistencia indígena, matizada por el sincretismo religioso, evidenció la complejidad del proceso de evangelización y la dificultad de erradicar por completo las tradiciones ancestrales.¹¹

7. Carol Jopling, comp., *Indios y negros en Panamá en los siglos XVI y XVII: selecciones de los documentos del Archivo General de Indias* (Guatemala: Plumsock Mesoamerica Studies, 1994), 10. Véase, Archivo de Simancas, Secretaría de Estado, leg. 139: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, XXVI, 365 y Manuel María de Peralta, *Costa Rica, Nicaragua y Panamá en el siglo XVI* (Madrid: Librería de M. Murillo, 1883): 172-174.

8. Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Biblioteca Especializada-Alicia Dussán de Reichel, Archivos Españoles, Casa de Contratación, Sevilla, España, *Bienes de Difunto*, 1559, “Información sobre las cuentas de la Concepción en la provincia de Veragua, dadas por varios oficiales reales ante los señores Alonso de Contreras Guevara, Pedro Godines Osorio, Pedro Martínez Clavijo y Luis Briceño de Amaya. Diligencias previas e instrucciones dadas a varios tesoreros (1559-1572)”, Caja Real de Panamá, 1556, ff. 1r-12v, https://biblioteca.icanh.gov.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=7905&shelfbrowse_itemnumber=100673 (consultado el 21 de octubre de 2023).

9. Alfredo Morin Couture, *Apuntes de historia de la iglesia en Panamá, Periodo colonial*, t. Ia: *Antología documental, cronología, bibliografía, estudios, ilustraciones* (Panamá: Editorial Mariano Arosemena, 2008), 118.

10. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 591.

11. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 527.

Los brujos (*leres*) fueron la principal fuente de resistencia a la conquista española, no los caciques. Los indígenas de Veraguas, en particular, rehuían el contacto con los blancos por temor a ser encomendados, lo que equivalía a una violación de sus derechos. Los caciques, por su parte, no se oponían a la evangelización ni a la formación de pueblos, siempre que no implicara la encomienda.¹²

Existían desafíos en la vida sacramental. Sin embargo, las visitas de los obispos de Panamá revelan que hubo párracos y doctrineros admirables. Ciertos catequistas fueron innovadores y utilizaron el canto, el teatro, la pintura, los pictogramas y las procesiones para hacer que la instrucción fuera más dinámica.¹³ Un ejemplo notable lo encontramos en el mercedario Melchor Hernández, quien consagró su vida a la evangelización de los indígenas en la región de Veraguas, “sabe ya casi la lengua, confiesa muy bien en ella y empieza a predicar. Y con lo que los indios han conocido de él le respetan y aman y acuden con particular cuidado con sus hijos a la doctrina que él va criando con gran caridad y como buen maestro (AGI 69-2-25) ”.¹⁴

La información más confiable que se tiene sobre los pueblos indígenas proviene de los misioneros: los dominicos Adrián de Santo Tomás y fray Antonio de la Rocha, el mercedario Melchor Hernández en su *Memorial de Chiriquí*, o el jesuita Jacobo Walburger en su *Breve noticia de la Provincia de Darién*. 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”. Comparte Castillero Calvo que “debieron servir como modelos para los futuros misioneros de su Orden”.¹⁵

El proceso inicial de organización de las entidades político-administrativas del Ducado de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá tuvo, a partir del siglo XVI,

12. Manuel M. Marzal, *La utopía posible: indios y jesuitas en la América colonial, 1549-1767*, t. 1 y 2 (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo Editorial, 2021), <https://doi.org/10.18800/9788483909508> (consultado el 9 de noviembre de 2023). La antología de crónicas jesuíticas por Manuel Marzal contiene los testimonios de dos siglos de labor en América (1549-1767), hasta su expulsión. Por medio de los testimonios directos de los misioneros, la obra abarca tres aspectos fundamentales: evangelización, promoción humana y el descubrimiento del otro.

13. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t.Ia, 503.

14. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 131. El hecho en cuestión se remonta al 25 de junio de 1607, y alude a la carta del presidente de la Audiencia, Valverde de Mercado, dirigida al Rey en la que solicitaba un clérigo. La cita ha sido referenciada textualmente del Archivo de Indias, Audiencia de Panamá por Morin Couture.

15. Alfredo Castillero Calvo, dir. y ed., *Nueva historia de Panamá*, vol. 1, t. 3 (Panamá: Phoenix Design Aid, 2019): 1.238.

un objetivo claro: establecer un vínculo político y económico entre España y el Istmo. Tras la fundación, el siguiente paso fue la creación de una red dual de pueblos de indios y pueblos de españoles. Esta red tenía como objetivo articular la producción local para fomentar el crecimiento económico, proceso puesto en marcha en toda Centroamérica.¹⁶

En los pueblos de indios de Panamá, el orden social era colectivo, permanente y público. Este orden se sustentaba en celebraciones y eventos religiosos que reafirmaban la fe y actuaban como recipientes de códigos de comportamiento y moralidad, basados en la religión. La administración de los actos religiosos era fundamental, ya que éstos autorizaban, establecían y renovaban la fe. Los actos ceremoniales determinaban qué hábitos, creencias y costumbres se integraban al tejido social, al dar sentido a la interacción y afirmar el futuro de esos códigos.¹⁷

El símbolo V en forma continua y los diseños en zigzag o x son componentes prominentes en la cerámica prehispánica panameña.

La cerámica de la región de Gran Coclé evolucionó durante un periodo que se extendió más de 2,500 años, desde la primera aparición de la cerámica en el Istmo de Panamá hasta la llegada de los europeos en el siglo XVI. A lo largo de este tiempo, las técnicas de manufactura, tratamiento de superficie y decoración pasaron por una transformación. Los diseños geométricos, zoomorfos y antropomorfos que caracterizan a este arte son un testimonio de su rica tradición y resaltan la importancia de esta región en la evolución de la cerámica en América.¹⁸

El arte de la cerámica presenció un notable desarrollo, con la producción de vasijas que eran cuidadosamente confeccionadas y pulidas. Estas vasijas, además de ser funcionales (figs. 1a y b), actuaban como portadoras de información ideológica para la población, con diseños pintados, incisos o modelados que plasmaban símbolos y conceptos. Durante este periodo, la variedad de utensilios de piedra también se incrementó. Estos cambios se vinculaban de manera estrecha con el desarrollo de la agricultura. Las piezas prehispánicas

16. Castillero Calvo, *Nueva historia de Panamá*, vol. I, t. I, 228.

17. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 593.

18. Carlos Mayo Torné, “Estandarización en la cerámica prehispánica de El Caño, Panamá: especialización, productividad y consumo”, *Revista Española de Antropología Americana* 45, núm. I (2015): 13.

del Gran Coclé¹⁹ exhiben el diseño zigzag o V²⁰ en forma continua, y se crearon entre 500-1000 d.C., 750-850 d.C., 900-1020 d.C.

La cerámica Gran Coclé se distingue por su uso de motivos lineales, zoomorfos y antropomorfos. La V en forma repetida o encadenada es un diseño básico que se utiliza para crear otras formas, como las Y, YC y X (figs. 1 y 2).

Representa el inicio del apogeo del trabajo de los ceramistas istmeños. Es una cerámica polícroma cuya innovación más destacada es la introducción del color morado y el hecho de que el negro sirve para perfilar diseños de otros colores. Estos diseños aparecen distribuidos y adaptados en paneles, aunque podemos encontrarnos con figuras como motivo central en el centro de algunos platos.²¹

El pectoral (fig. 2a), con simetría axial bilateral y en vista dorsal, presenta un manto triangular. De él surgen prolongaciones curvadas que asemejan plumas y representan la aleta extendida del animal. Una marcada constricción nucal lo separa de una singular representación de la cabeza. El brazalete de antebrazo (fig. 2b), elaborado en lámina de oro martillado y repujado, tiene una forma de cono truncado abierto. Su decoración consiste en cuatro bandas en zigzag, horizontales y paralelas, enmarcadas por una banda recta. Además, lleva cuatro orificios para anudar.

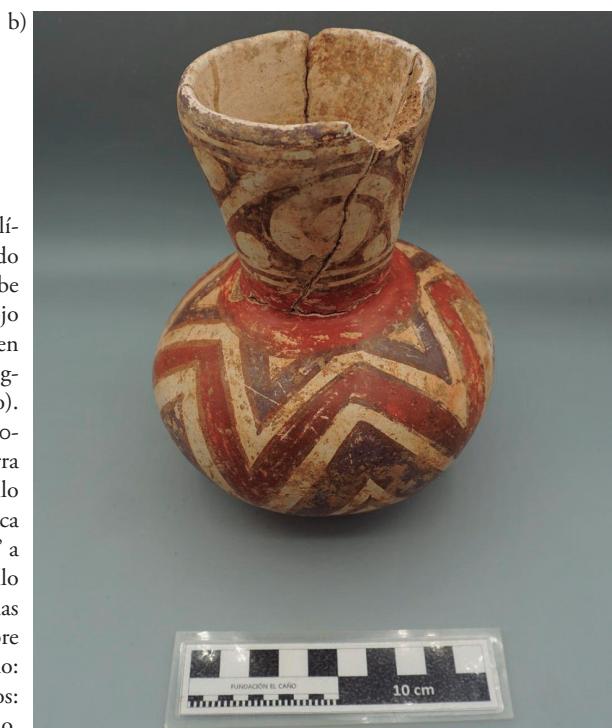
*La forma cónica (dökwbota) es característica del techo
de la vivienda (nedrini) tradicional ngäbe-buglé*

Para el diseño y la construcción de la vivienda comarcal, se seleccionan elementos geométricos del entorno natural y de uso cotidiano (fig. 3). Esta geometría surge de lo pragmático, no desde una perspectiva rigurosa de proposiciones, axiomas o teoremas.

19. Julia Mayo Torné, “La división cultural del Istmo. Las tres áreas culturales de Panamá”, en *Estilos cerámicos de Gran Coclé, Panamá* (2003), <http://oda-fec.org/ucm-chasqui/bo/download/1315/index.html> (consultado el 19 de noviembre de 2023).

20. Julia Mayo Torné, “Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coclé, Panamá”, *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 36 (2006): 25-44.

21. Mayo Torné, “Los estilos cerámicos de la región cultural de Gran Coché, Panamá”, 40.



I. a) OD 385. Plato polí-cromo de borde engrosado exterior. Doble engobe (blanco en el anverso y rojo en el reverso) y decoración en bandas de color alternas zig-zagueantes (rojo y morado). Período: Conte Tardío (900-1020 d.C.); b) OD 396. Jarra polícroma globular de cuello largo. Decoración geométrica de espiral continua “yc” a modo de friso sobre el cuello y a modo de bandas alternas de color en zigzag sobre el cuerpo. Período: Conte Tardío. Fotos: Fundación El Caño.



a)



b)

2. a) OD 446. Pectoral discoidal de aleación de oro repujado con la representación de un ser sobrenatural híbrido de calamar y ave, 18 × 17.3 cm. Fecha: Cal 780 a 900 d.C. El Caño, Coclé; b) OD 540. Brazalete con iconografía en zigzag. Estilo Conte. Fecha: Cal 900 a 1020 d.C. Fotos: Fundación El Caño.



3. Vivienda ngäbe/*nedrini*. Foto: Manuel Santos.

La forma cónica utilizada en la construcción de sus viviendas también se observa en la cabeza de la figura del guerrero, datada entre los años 300 y 800 d.C. (fig. 4).

Éste es un ejemplo de la tradición en escultura figurativa que se desarrolló en la cultura chiricana-costarricense, durante el periodo Aguas Buenas (300-800 d.C.). El relieve del bulto se forma con la tercera dimensión, que es la profundidad, la cual ya era manejada por los indígenas, como se ha mostrado (fig. 4). La escultura del guerrero con cabeza de trofeo se distingue por su énfasis en el militarismo y su ferocidad: “Su casco cónico es de un tipo comúnmente visto en imágenes de guerreros de élite en la antigua América Central y Colombia”.

Se cree que en Costa Rica se desarrolló una tradición de escultura figurativa que enfatizaba el militarismo y los guerreros debido a una mayor competencia por los recursos entre una población en crecimiento. Presentado en una postura rígida sobre una base de pedestal, este guerrero con casco sostiene una cabeza trofeo en su mano derecha y un hacha corta en la izquierda. Con los codos a los lados y los antebrazos empujados hacia adelante, parece estar presentándolos al espectador, tal

vez en tributo, tal vez como una advertencia. La figura lleva un cinturón con paneles sobre cada cadera. Su casco cónico es de un tipo comúnmente visto en imágenes de guerreros de élite en la antigua América Central y Colombia. Lleva un colgante con la forma de cuatro animales de cola rizada alineados uno al lado del otro, como adornos de oro conocidos de la región (ver MMA 66.196.36). Hay evidencia de que el oro se consideraba una sustancia protectora en la América Central precolombina y que los guerreros usaban sus adornos de oro en la batalla.²²

Decodificando la geometría ngäbe-buglé: un análisis etnomatemático

Los elementos aquí analizados se estudian desde la perspectiva de la geometría euclíadiana.²³ Los diseños presentes en la construcción de las viviendas, los símbolos utilizados en el arte (*táran* o triángulo) que adornan las chácaras, enaguas, *chaquiras*, brazaletes y sombreros; la curva (*tölene*), el círculo (*bölore tä*) y el triángulo (*táran*) son elementos que conforman la identidad del pueblo ngäbe-buglé (fig. 5).²⁴

La leyenda épica del Gran Sukia Sami Kebedo, el triunfador sobre la serpiente

La figura del *Gran Sukia* (fig. 6) es pilar en la cosmogonía de la etnia ngäbe-buglé y tiene un papel significativo en su etnohistoria.

Hubo una época en que llovía y llovía y el pueblo ngäbe fue a consultar con el *sukia* Samy Kebedo qué se podía hacer para eliminar tanta agua. Samy Kebedo envió a cuatro jóvenes a la serranía para ver que estaba causando tanta lluvia. Los jóvenes reportaron que era la *Magatda*, una serpiente gigante, la que estaba causando la lluvia. Samy Kebedo les preguntó a los jóvenes qué diseño tenía la piel de la *Magatda*. Ellos dibujaron triángulos. Entonces, Samy Kebedo les dio instrucciones para desterrar a la *Magatda* hacia el Caribe y le recomendó al pueblo ngäbe que mantu-

22. La descripción de la obra, adaptada y traducida del inglés al español, es mía. Véase Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/312642>.

23. Domingo Yojcom Rocché, coord., “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, en *Congreso Virtual de la Etnomatemática 2020*, Panamá (1 al 10 de diciembre de 2020): 22.

24. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 20-21.



4. *Guerrero con cabeza trofeo*, 300-800 d.C., piedra volcánica, 91.4 x 29.2 x 23.6 cm. Chiriquí, Aguas Buenas, Costa Rica. Foto: The Metropolitan Museum of Art; Nueva York. CC 1.0

Vivienda ngäbe / <i>nedrini</i>	Elemento geométrico	Concepto y aplicación
<p>La parte superior del techo de la vivienda <i>nedrini</i> es cónica.</p> 		<p>Curva (<i>tölene</i>): representación del cauce de los ríos, soporte de la red de pesca de los ríos.</p>
<p>La forma de la base de la vivienda es cilíndrica. El diseño presenta forma óptima para soportar el clima húmedo y lluvioso.</p> 		<p>Círculo (<i>bölöre tä</i>): simboliza el piso de una vivienda tradicional.</p>
		<p>Triángulo (<i>täran</i>): representa la identidad del pueblo ngäbe en las artesanías y vestimentas, y va repetido secuencialmente con tonos vivos.</p>

5. Elementos geométricos en la vivienda ngäbe/*nedrini*. Elaboración de la autora.

vieran vivo ese símbolo del triángulo en su ropa, sombreros y chácaras como protección para que la *Magatda* no regrese. Si ven las imágenes de huracanes, verán una espiral que parece una serpiente enrollada...esa es la *Magatda*.²⁵

La siguiente narrativa se basa en la recopilación de historias de Bertilo Vejeraño, realizada por Miguel A. Quesada Pacheco. El canto de la Serpiente Antigua en la lengua buglé es una melodía que se origina de la interacción entre *Dänkien* y *Mäkäta* (*Magatda*): *Dänkien Kä Sami Kebedo kägwe Mäkäta tirigä usulin bti ni kwe dägware. Angwene ötö nigui krati merente, krati nigui nö kädegata Meredra*.²⁶

25. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 49.

26. Luis Porras, “Moka Ota Knöte, La Serpiente Antigua”, <https://jirondai.blogspot.com/2011/04/moka-ota-note-la-serpiente-antigua.html> (consultado el 23 de octubre de 2023). La traducción realizada por Luis Porras cuenta cómo Sami Kebedo, el *sukia* (chamán), defendió



6. *Sukia*, siglos XI-XVI, escultura de piedra, 10.2 x 5.4 x 8.9 cm. Costa Rica, cuenca del Atlántico. Foto: The Metropolitan Museum of Art. CC BY.

Morin nos advierte, “no tenemos casi nada que venga de la misma pluma de los indígenas”.²⁷ A pesar de ello, la tradición de los elementos simbólicos ha mostrado una mayor presencia y fuerza visual en la Comarca Ngäbe-Buglé. Esto se debe al arraigo ancestral de las ideas, creencias y pensamientos de los indígenas que conforman la comarca. La compleja combinación de aspectos materiales, al tener que despojarse de sus ídolos, el *sukia* (fig. 6) o “piedra”, y aspectos espirituales —como lo he mencionado—, junto con la pérdida del prestigio social, se convirtieron en razones poderosas que incitaron la obstinación del indígena frente a los cambios que los españoles le ofrecían, desde el siglo XVII; “la hispanización significaba perder todo eso”.²⁸

a su pueblo al dividir la Serpiente Antigua con un rayo. Una mitad de la serpiente se dirigió al mar, mientras que la otra mitad se refugió en el río conocido como Meredra.

27. Morin Couture, *Apuntes de historia de la iglesia de Panamá*, t. Ia, 30.

28. Alfredo Castillero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia* (Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2017), 26-27.

El patrón de zigzag de la piel de la serpiente y la belleza del arte ancestral en la Comarca Ngäbe-Buglé

El patrón del zigzag en la Comarca Ngäbe-Buglé simboliza la piel de las serpientes (fig. 7a) y el pacto de un *sukia*, un hombre de inmenso poder que logra derrotarla. *Ngäbetdotde* significa hechura ngäbe y representan los zigzags, los triángulos; ejemplos del arte y la cultura que aparecen en las *naguas*, en las *chaquiras* (collares y pulseras realizadas con cuentas), *chácaras* (*krä*) o bolsos (fig. 8a y b), y el sombrero (*riata dätere*) (fig. 7c).

El sombrero, adornado con círculos concéntricos, es otra obra única de la artesanía que refleja la tradición ngäbe-buglé. Este sombrero es elaborado por artesanos de mayor edad, cuyo oficio se transmite de generación en generación, y así pervive un patrimonio cultural.

Por tradición, las *kra* o chácaras se teñían de rojo, negro y amarillo con colorantes vegetales. La *Arrabidaea chica* y la *Bixa orellana* se empleaban para la pintura corporal. Se distinguen cinco variedades de bolsos o chácaras, cada una con un patrón triangular distintivo. Si bien todas las chácaras comparten este patrón, cada una presenta diferentes motivos, como la serpiente, la cruz o el árbol, entre otros. La elaboración de estos bolsos implica el uso de procesos matemáticos mentales, que abarcan el conteo, la proporción, la posición, la serie y la optimización. Las chácaras son más que simples bolsos; son objetos prácticos que se utilizan para portar a sus hijos, transportar alimentos, y otros objetos (fig. 8a). Las emplean a su vez en ceremonias y rituales para conectar con lo espiritual y lo ancestral.²⁹

La chaquira (*nguñunkwata*) es un símbolo de jerarquía, “uso exclusivo de los caciques o autoridad, status social alto, su diseño es de círculos concéntricos, con secciones triangulares”.³⁰ La *ngünka* o chaquira (fig. 8b) se asemeja a la figura de un sol compuesto por rayos triangulares. Esta tipología de adorno era de uso exclusivo de los varones, quienes durante el periodo de la Conquista “eran temidos guerreros conocidos por su fiereza y valentía”. Ofrecieron resistencia a los españoles hasta momentos muy tardíos. Fray Agustín de Ceballos escribe sobre la chaquira en 1610.

29. Yojcom Rocché, “Conferencia, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 23-24.

30. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 24.



7. a) El símbolo en zigzag que emula la piel de la serpiente. Diseño: Víctor Ferrara; b) ngäbe luciendo su atuendo tradicional que incluye el sombrero; c) sombrero ngäbe (*riata dätere*) con los distintivos motivos en zigzag. Fotos: Manuel Santos.

El otro género es *chaquiras* á forma de quíntas 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 General de Indias. Sevilla, 10 de abril de 1882. (sello). P. El Archivero Carlos Jiménez Placer.³¹

Los diseños con triángulos en los vestidos conocidos como “enagua” o “naguas” de los ngäbe, tanto de mujeres como de hombres, varían, pero comparten características como líneas en zigzag superpuestas, simetría y líneas paralelas que complementan el diseño.³² Fray Agustín de Ceballos documentó en sus escritos las prendas de algodón coloridas que vestían las mujeres. Ellas mantienen viva esta tradición hasta el día de hoy, y confeccionan sus vestimentas con telas de colores vivos. En las mangas, el cuello y el faldón de estas prendas de vestir, incorporan motivos de triángulos zigzagueantes que emulan el diseño encontrado en las serpientes, como ya se ha mencionado. Según describe el fraile, para ese periodo, los hombres ya no usaban estas prendas y vestían “a lo español”.

Y estos indígenas cristianos que rescatan, antiguamente solían traer de todos estos tres géneros, pero el día de hoy no traen esclavos porque las justicias, no se los dejan sacrificar ni tener, ni tampoco traen ropa, porque visten a lo español, y solo traen oro en las piezas que he dicho, algo bajo de quilates porque su poco artificio les obliga a echarle liga de cobre para poder fundirle, con que le hacen de menos ley. Pero en las patenas, como no hacen más que batirlas y extenderlas sin necesidad de liga, se muestra la fineza del oro que sube de veinte y dos quilates.³³

La palabra *enagua* o *naguas*, que significa falda, tiene su origen en las etnias mexicanas.³⁴ La vestimenta de los ngäbe-buglé, que incluye el collar de *chaqui-*

31. De Peralta y Alfaro, “Fray Agustín de Ceballos”, 27, <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual> (consultado el 28 de septiembre de 2023).

32. Yojcom Rocché, “Conferencias, trueques y rueda del pensamiento ancestral ngäbe”, 24.

33. De Peralta y Alfaro, “Fray Agustín de Ceballos”, 27.

34. Luisa Aguilera Patiño, *El panameño visto a través de su lenguaje* (Buenos Aires: Ferguson y Ferguson, 1947), 112.



8. a) Chácara o bolso de los ngäbe-buglé;
b) la *ngüinka* o chaquira en forma de sol. Fotos:
Candy Barberena.

ras y el sombrero tejido a mano, representa la cosmovisión geométrica de su pueblo.³⁵

Y a los que llevan estos géneros dan alla dentro tres, que son: esclavos, indígenas o mujeres que han captivado en sus guerras, o ropas de algodón muy labradas, o piezas de oro, agujas, lagartillos, sapos, arañas, medallas, patenas y otras hechuras, que de todos géneros labran, vaciando en sus moldes el oro derretido en crisoles de barro.³⁶

Manifestaciones del sincretismo cultural en el arte religioso del Ducado de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá (siglos XVI-XVIII)

Durante el siglo XVI, las necesidades artísticas en Panamá se satisfacían en gran medida mediante la importación de pinturas y esculturas. Ramos Baquero indica que, “a partir del siglo XVII, estas necesidades fueron atendidas por talleres y artistas locales que, al igual que los plateros, fueron poblando el panorama artístico del Panamá virreinal”.³⁷

Entre las obras del Museo de Arte Religioso Colonial que he datado del siglo XVII y que evidencian la creación y el arraigo de la religiosidad en el Istmo,³⁸ se encuentra *San Jerónimo penitente y su león*, MARC 0202 (fig. 9). La representación del león de san Jerónimo en la tabla captura el concepto religioso del santo y pertenece a la Escuela-taller de Las Tablas. Otras piezas que he analizado son: *San Pedro Papa*, óleo sobre cuero, 80 × 49 cm, atribuido a la Escuela Popular de Pintura Panameña y procedente de la iglesia de San Cristóbal (Chepo); y la *Inmaculada Concepción*, MARC 0199 (de la primera mitad del siglo XVII) de la Escuela de Artesanos Indígenas. Las piezas artísticas refe-

35. Raquel Sánchez, “La cosmovisión geométrica del pueblo ngäbe encierra a un mundo incomprendido”, *Diario La Vanguardia*, 2016, <https://www.lavanguardia.com/vida/20160402/40832753515/la-cosmovision-geometrica-del-pueblo-ngabe-encierra-a-un-mundo-incomprendido.html> (consultado el 15 de agosto de 2023).

36. De Peralta y Alfaro, “Fray Agustín de Ceballos”, 27.

37. Ángeles Ramos Baquero, “Pintura y escultura en el arte colonial”, en *Nueva Historia General de Panamá*, dir. y ed., Alfredo Castillero Calvo (Panamá: Phoenix Design Aid, 2019), vol. 1, t. 3, 1278.

38. Candy Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá” (tesis doctoral, Panamá: Universidad Francisco Marroquín, 2021), 206.



9. Artista indígena, Escuela-taller de Las Tablas, *San Jerónimo penitente y su león*, Museo de Arte Religioso Colonial (MARC), 0202, siglo XVII. La abertura en la parte superior sugiere que la pieza se colgaba en un lugar visible de la iglesia de Las Tablas. Foto: Museo de Arte Religioso Colonial.

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, VOL. XLVI, NÚM. 125, 2024

ridas se erigen como exponentes paradigmáticos del barroco indigenizado, por lo cual constituyen un invaluable testimonio del acervo cultural panameño, caracterizado por su riqueza y singularidad.³⁹

El escenario cultural del Panamá virreinal se caracterizó por una profusa producción de imágenes devocionales, testimonio tangible de la intensa religiosidad que permeaba la sociedad virreinal.⁴⁰ Las escuelas-taller, epicentros de creación artística, establecidas en la ciudad capital hacia el siglo XVII,⁴¹ desempeñaron un papel fundamental en la producción y difusión de estas obras, al abastecer a iglesias tanto urbanas como rurales (fig. 10).⁴² A finales del siglo XVIII, se observa una expansión del arte devocional hacia el interior del país, impulsada por artesanos, muchos de ellos pertenecientes a los cuerpos milicianos, que actuaban como vectores de transmisión de saberes y estilos. Esta dinámica itinerante consolidó una red de producción artística que infundió de religiosidad y simbolismo el espacio virreinal.⁴³

La Provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá en los siglos XVI-XVIII,
Alfredo Castillero Calvo

Al abarcar desde la ciudad de Panamá hasta Dolega en Chiriquí, este estilo impregnó las iglesias de la región durante los siglos XVII y XVIII (figs. 10, 11 y 12). Su desarrollo se gestó en dos centros clave: la Escuela-taller de La Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá) (fig. 11) y la de San Francisco de la Montaña (Ducado de Veragua) (fig. 12). La tradición artística prehispánica se fusionó con elementos europeos, y dio lugar al lenguaje único del Panamá virreinal.⁴⁴

39. Candy Barberena, "Antropología visual e iconografía en la Dolorosa y la Virgen del Carmen de una parroquia en Chitré: Nuevas evidencias del barroco indigenizado en el Panamá virreinal" (en prensa).

40. Ramos Baquero, "Pintura y escultura en el arte colonial", vol. I, t. 3, 1274-1275.

41. Alfredo Castillero Calvo, dir. y ed., *Nueva Historia General de Panamá*, vol. I, t. 2 (Dinamarca-Panamá: Phoenix Design Aid A/S, 2019), 1272.

42. El mapa no incluye Las Tablas (Los Santos), actual capital de Los Santos, por tanto, he colocado un punto en su lugar. Las Tablas pertenecía a la Alcaldía Mayor de Natá, mientras que San Francisco de la Montaña formaba parte del Ducado de Veragua.

43. 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), t. 2, 630.

44. Candy Barberena, *Historia de la devoción religiosa en Panamá a través de su arte*, vol. 25



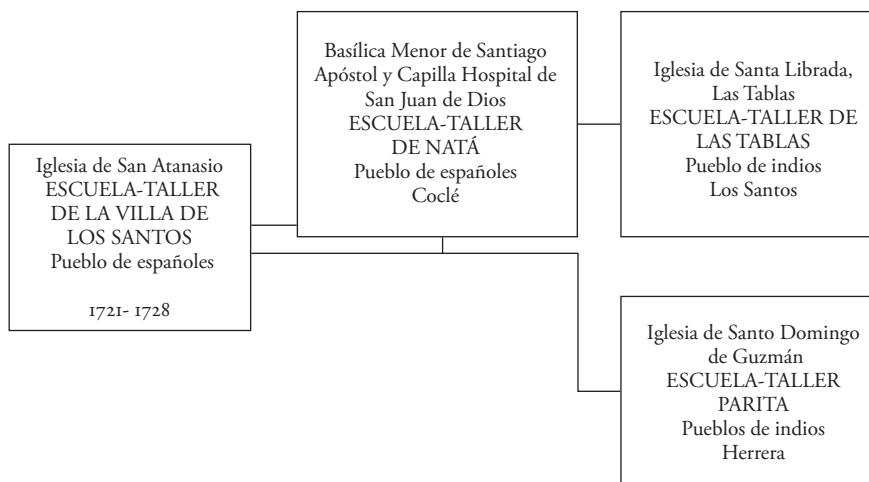
10. La Provincia de Veragua y la Alcaldía Mayor de Natá en los siglos XVI- XVIII, basado en Castillero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia* (vid. *infra* n. 27), 148. Diseño: Pedro Antonio Argudo F.

La iglesia de San Atanasio en Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá)⁴⁵ se erige como un baluarte de fe y arte quiteño (1721-1728) en la península de Azuero. Durante más de tres siglos ostentó el rango de vicaría foránea principal, un título de notable relevancia que la posicionaba como la cabeza de una extensa red de templos, incluyendo los de Santa Librada en Las Tablas y Maracaras (Los Santos).

La influencia de la escuela quiteña se manifiesta en los retablos, la arquitectura y el decorativismo de las iglesias de San Atanasio (La Villa de Los Santos), Santa Librada (Las Tablas, Los Santos) y San Francisco de Asís (Veraguas) (figs.

(Sevilla: Publicaciones Enredars, 2022), 177-178.

45. Véase el mapa elaborado sobre los límites de la Alcaldía Mayor de Natá en el siglo XVIII, en Guillermina-Itzel De Gracia, “Nata: La Ciudad con Historia”, en *Viaje al corazón del mundo, las ciudades coloniales del Istmo de Panamá*, coords. Fernando Quiles y Juan Marchena Fernández (Sevilla: Publicaciones Enredars, 2021), vol. 15, 324-325, https://www.upo.es/investiga/enredars/?page_id=1942 (consultado el 15 de noviembre de 2023).

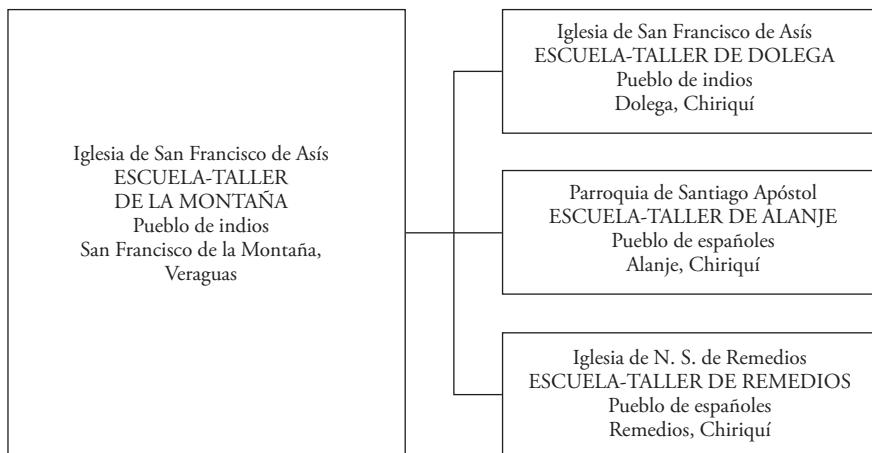


11. El círculo de la Escuela-taller de La Villa de Los Santos (Alcaldía Mayor de Natá) incluía Natá (Coclé), Las Tablas (Los Santos) y Parita (Herrera). Concepto: Candy Barberena.

11 y 12). Los templos de estos pueblos de indios y de españoles comparten la armonía arquitectónica, especialmente visible en los retablos, que presentan un denominador común en la ornamentación del barroco quiteño, con un fondo bermellón y líneas doradas que crean un contraste visual teatral.⁴⁶

Bajo la administración del gobernador Francisco Félix Bejarano (1759-1775), el Ducado de Veragua fue testigo de un florecimiento cultural, especialmente en términos de la promoción de la cultura barroca y el progreso arquitectónico y preurbano. Estas iniciativas son evidentes en las obras públicas, eclesiásticas, festividades y en las gestiones administrativas llevadas a cabo por el gobernador Bejarano, respaldadas por los cabildos de las ciudades de Santiago de Veragua y Santiago de Alanje, curas párrocos, curas doctrineros, hacendados, cofradías y milicias. Bejarano emprendió una labor extensa en la construcción y renovación de templos existentes, la elaboración de retablos, la creación de esculturas, pinturas religiosas y ornamentos de platería, todo ello enmarcado dentro de la idealización barroca.

46. Alfonso Ortiz Crespo, "Arte barroco en la Antigua Audiencia de Quito", en *Barroco sul-americano* (Brasilia: IPSIS, 2015), 363.



12. El Ducado de Veragua cubría las provincias de Chiriquí y la actual Veraguas. El centro de producción de las escuelas talleres estuvo en San Francisco de la Montaña (Veraguas), llegando a poblados vecinos como Remedios, Dolega y Alanje (todos ubicados en Chiriquí). Concepto: Candy Barberena.

En el Padrón realizado en San Francisco de la Montaña, en 1774, se registran maestros que se establecieron con sus familias y eran considerados ciudadanos forasteros. Todo apunta a que ellos, en colaboración con los artesanos indígenas, fueron los artífices de la escuela-taller veragüense,⁴⁷ cuna de las valiosas piezas virreinales que adornan la iglesia de San Francisco de Asís.⁴⁸ El templo de San Francisco de Asís fue declarado monumento histórico nacional mediante la Ley 29 de 1937 (fig. 13).

La presencia de los maestros se ubica en el periodo en que Panamá formó parte del virreinato de la Nueva Granada (1739-1819). Este virreinato unió la Real Audiencia de Quito, la Capitanía General de Venezuela y la Real Audiencia

47. Barberena, *Historia de la devoción religiosa en Panamá*, 312-314.

48. 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), t. 1, 357. Molina Castillo basa sus afirmaciones sobre los posibles autores de la reconstrucción del templo y la elaboración de los retablos veragüenses de fuentes extraídas del Archivo General de Indias, *Audiencia de Panamá*, Padrón de provincia de Veraguas, 1774, leg. 283.

cia de Santa Fe.⁴⁹ Las fechas coinciden con la estancia del cura Manuel Gabriel de Ávila⁵⁰ y los maestros forasteros, quienes iniciaron la reconstrucción del templo y la elaboración de “los retablos, alhajas de usos litúrgicos, mobiliario, platería y otros”.⁵¹

Entre 1774 y 1776, el doctor Fray Francisco de los Ríos y Armengol realizó visitas a varios pueblos y ermitas, incluyendo las iglesias de San Francisco de Asís y San Francisco Javier de Cañazas (Veraguas), “estos documentos (28 libros de fábrica), 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”.⁵²

El estilo barroco indigenizado se manifiesta en una variedad de elementos: atlantes, dragones-serpientes, medallones y tablitas devocionales, siempre desde la premisa de la simetría. Se observa en las formas acanaladas de los retablos, en la decoración repetitiva que incluye conjuntos de flores, granadas (*Tetragastris panamensis*)⁵³ y en las cardinas, ornamentación de origen gótico (figs. 14 a y b).

La repetición decorativa de flores de granadas de color rojo intenso, así como hojas de cardinas presenta una simetría radial perfecta (figs. 14a y b, 15a y 16). “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 [en escudos y otros símbolos oficiales]. Una real cédula dada en Valladolid el 3 de diciembre de 1548 concedía armas a la Provincia del Nuevo Reino de Granada, confirmando la granada como símbolo central del escudo”.⁵⁴

Los elementos fitomorfos de los retablos virreinales de San Francisco de Asís (Veraguas) son representativos de la región que habitaron los ngäbe-buglé, la cual se distingue por su diversidad geográfica, que abarca zonas montañosas y costeras. De manera interesante, la piña (*Ananas comosus L.*),⁵⁵ un fruto tropical, se incorpora en las columnas del templo veragüense (fig. 13a).

49. Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá”, 995.

50. Morin Couture, *Apuntes de la historia de la iglesia de Panamá*, t. Ib, 822-823.

51. Molina Castillo, *Veragua: la tierra de Colón y Urracá*, t. I, 356.

52. Ramos Baquero, “Pintura y escultura en el arte colonial”, vol. I, t. 3, 1274.

53. Santiago Sebastián López, “Fauna y flora en la decoración arquitectónica de la Nueva Granada”, *Príncipe de Viana* 27, núms. 102 y 103 (1966): 27.

54. Santiago Sebastián López, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Bogotá* (Bogotá: Candelaria y Convenio Andrés Bello, 2006), 284-285.

55. Sebastián López, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Bogotá*, 69.



a)



b)



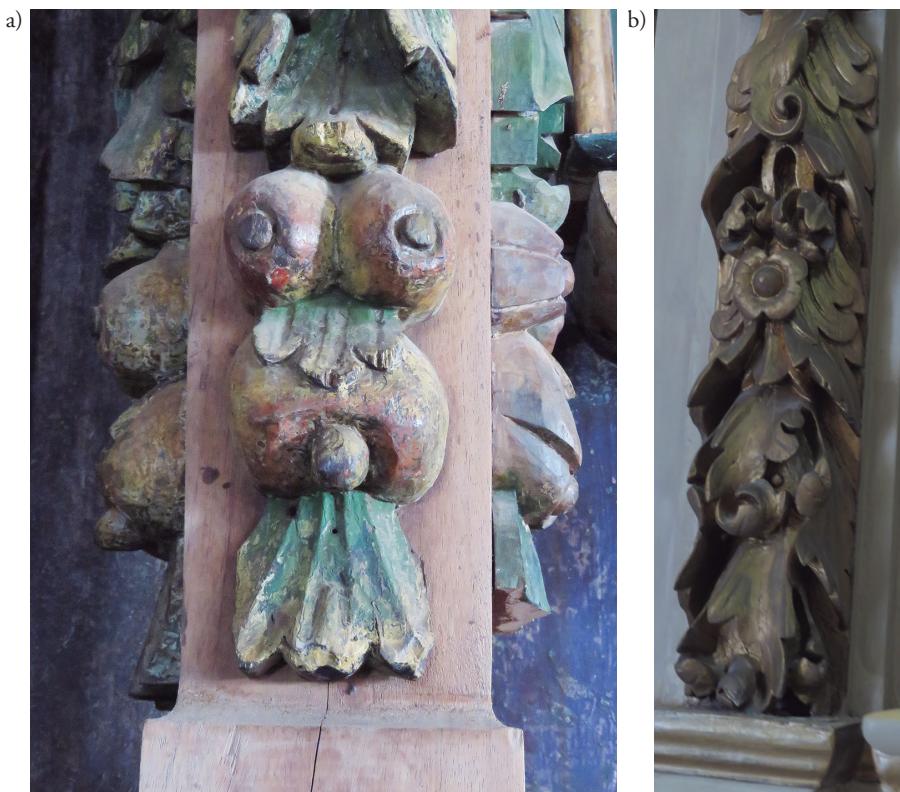
c)



d)

13. a) Escuela-taller de San Francisco de la Montaña, retablo mayor de San Francisco de Asís (1773-1775), madera de cedro amargo policromada, a excepción de la estructura que es de níspero, 6.20 x 5 m, compuesto por 480 piezas, tiene tres niveles, separados en la factura y unidos a una sola estructura, Iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas; b, c y d) detalles. Fotos: Candy Barberena.

ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, VOL. XLVI, NÚM. 125, 2024



14. a) Artista indígena, Escuela-taller de Natá, flores, granadas y cardinas (detalle), retablo de la Virgen del Carmen, ca. 1751, Basílica de Santiago Apóstol, Natá, Coclé; b) artista indígena, retablo de Nuestra Señora del Carmen, siglo XVIII. Iglesia de San José (1675), Casco Antiguo de la Ciudad de Panamá. Fotos: Candy Barberena.

Las bromelias talladas se repiten en los templos del Panamá virreinal

Los motivos florales (figs. 13, 14a y b, 15, 16), patrones decorativos y arquitectónicos recurrentes en los templos de Parita, La Villa de Los Santos, Natá, Dolega y San Francisco de la Montaña, constituyen un ejemplo patente de la replicación del programa iconográfico del Istmo (fig. 10) en la Alcaldía Mayor de Natá (fig. 11) y en el Ducado de Veragua (fig. 12). La autoría de estos elementos se atribuye a artistas y artesanos indígenas (figs. 13, 14, 15, 16 y 17).⁵⁶

56. Barberena, *Historia de la devoción religiosa de Panamá, 177-187.*



15. Artista indígena, Escuela-taller de San Francisco de la Montaña, ca. 1773- 1775, flor tallada y adosada (bromeliácea) en la parte central de la puerta de la sacristía en la iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Foto: Candy Barberena.

Sebastián López y la reinterpretación del arte mestizo

Sebastián López desarrolló dos tesis fundamentales que gozan de amplia aceptación en el ámbito cultural. La primera de ellas establece que el estilo de una obra de arte no se define por la identidad del artista que la crea, sino por las características y cualidades intrínsecas que la componen. En este sentido, el estilo se convierte en una entidad independiente del autor, con una identidad propia que se configura a partir de elementos como la técnica, la composición, la temática y la paleta de colores.

La segunda tesis de Sebastián López sostiene que la producción artística indígena alcanzó su mayor expresividad en el siglo XVIII. Argumenta que el mestizaje no se produjo sólo a partir de la mezcla racial entre españoles e indígenas, sino también por medio de la fascinación que la tierra americana despertó en los conquistadores, la cual los llevó a reinterpretar su propia cultura y a incorporar elementos indígenas en su arte. Este proceso de aculturación dio lugar a un arte mestizo con una mayor carga expresiva.

a)



b)



16. a) Escuela-taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), puerta del Sagrario, MARC 0008, segundo tercio del siglo XVIII. Madera tallada y policromada 44,5 × 30 cm. Museo de Arte Religioso Colonial, Ciudad de Panamá. Foto: Museo de Arte Religioso Colonial (MARC); b) símbolo en zigzag de los ngäbe-buglé en la base del sagrario, de forma encadenada y un diminuto círculo en el medio. Diseño: Víctor Ferrara.

Sebastián López cita la frase *Graecia capta* de Horacio para ilustrar este fenómeno. En la antigua Roma, la conquista de Grecia llevó a una profunda admiración por la cultura griega, que se tradujo en una asimilación de sus elementos artísticos y literarios. De manera similar, en el siglo XVIII, la conquista de América por parte de España generó una fascinación por la cultura indígena. Las ideas de Sebastián López sobre el estilo y el arte mestizo ofrecen una nueva perspectiva sobre la historia del arte en Hispanoamérica. Su enfoque nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del estilo y la importancia del mestizaje en la configuración de la cultura, “prevaleció la primera por estar

mejor estructurada. Pero la cultura aborigen no desapareció: pervivió en muchos aspectos y detalles al fusionarse con la foránea”.⁵⁷

El Sagrario MARC 0008 exhibe el patrón ngäbe (segundo tercio del siglo XVIII)

En la parte inferior de la puerta del sagrario MARC 0008 se muestra el símbolo en forma de zigzag, común en los objetos y vestimentas del pueblo ngäbe-buglé, dispuesto en forma encadenada y con un diminuto círculo en el medio (figs. 16a y b). Estilísticamente, el sagrario⁵⁸ representa un arte aprendido, cuyo valor radica en la interpretación que el artista indígena realiza de las imágenes y los instrumentos proporcionados. Este arte, realizado por los artesanos indígenas de la Escuela-taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas), representa una forma única de expresión, tanto individual como colectiva, que se caracteriza por el uso de temas y patrones preestablecidos.

Las valiosas contribuciones indígenas constituyen temas recurrentes en las descripciones de los procesos constructivos en América. Desde grandes metrópolis como la Nueva España⁵⁹ y Nueva Granada,⁶⁰ se reconoció y apreció la mano de obra indígena tanto por sus técnicas como por sus conocimientos ancestrales.⁶¹

Retablo de la Virgen del Rosario: rombos indigenizados y casetones geométricos ngäbe (1773-1775)

El templo de San Francisco de Asís en Veraguas es, sin duda, la máxima expresión del talento y la creatividad indígenas en la arquitectura virreinal panameña. Se

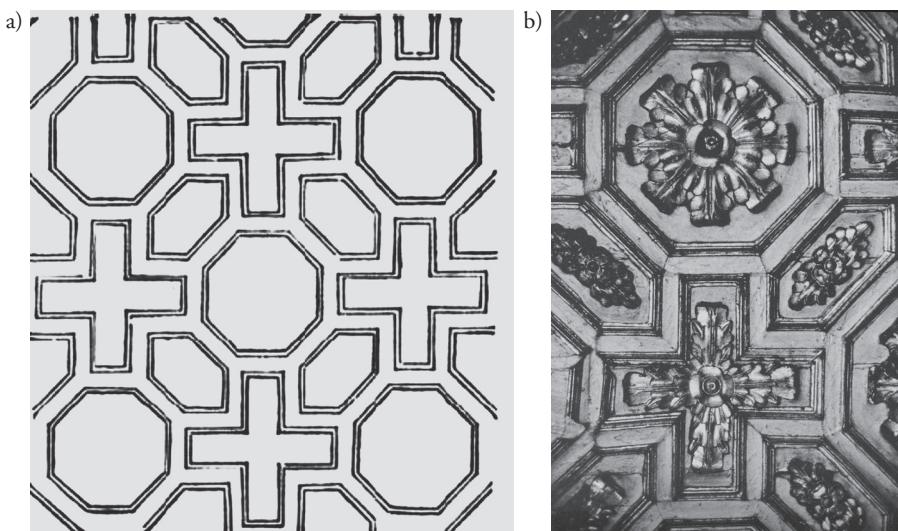
57. Santiago Sebastián López, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid: Alianza Editorial, 1981), 225-226.

58. Candy Barberena, “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*, núm. 28 (diciembre de 2022): 106-107.

59. Pablo Escalante Gonzalbo, “Religiosidad mesoamericana y cristianismo en el siglo XVI. Lenguajes visuales, lírica guerrera y liturgia”, *Korpus* 27, vol. I, núm. 1 (2021): 62-65.

60. Marta Fajardo de Rueda, “El espíritu barroco en el arte colonial”, *Ensayos: historia y teoría del arte*, núm. 3 (1996): 69.

61. Inés Ortiz Bobadilla, “Derivaciones de la arquitectura mudéjar en el estado de Michoacán, México”, *Sharq Al-Andaluz*, núm. 19 (2008-2010): 245-255.



17. a) Sebastiano Serlio (1475-1554), “Ornamentos del techo (1537)”, en *Tercero y quarto libros de Architectura: en los cuales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antiguedades; traduzido d[e] toscano en lengua castellana por Francisco de Villalpando* (Impreso en Toledo: en casa de Ioan de Ayala, 1563), 312; b) Luis Márquez (?), techo plano, 1618. Talla de madera dorada y ensamblada, sotocoro, Iglesia de San Francisco, Bogotá, Colombia. Foto: Santiago Sebastián López, 1967.

erige como una obra sin parangón en su género en el Istmo, con un armonioso equilibrio entre el barroco popular, el barroco indigenizado y un marcado estilo neogranadino.

El retablo de la Virgen del Rosario, ubicado en el lado de la Epístola del templo de San Francisco de Asís, presenta una fascinante yuxtaposición de estilos artísticos. Sus espacios romboidales evocan, guardando la debida distancia, a la Capilla de los Mancipes en Colombia, considerada la capilla particular más rica del país y terminada por Antonio Ruiz Mancipe en 1598. El diseño del retablo de Tunja alterna casetones y espacios romboidales decorados con florones, siguiendo un grabado del famoso tratado de Serlio, como lo destaca Marco Dorta.⁶² La iglesia de San Francisco en Bogotá (1618) también presenta la influencia de Serlio en el diseño octogonal con florones de su techo artesonado (figs. 17a y b).

62. Sebastián López, “Estudios sobre el arte y la arquitectura en Bogotá”, 110.

La estructura del retablo de la Virgen del Rosario incorpora el diseño *sebka* o mudéjar, caracterizado por ornamentación geométrica y arabescos, reflejo de la influencia del arte islámico en la arquitectura virreinal neogranadina. Santiago Sebastián López, al destacar la personalidad histórico-artística de las ciudades neogranadinas, subraya la omnipresencia de las techumbres mudéjares en edificios tanto eclesiásticos como civiles desde el siglo XVI hasta el XVIII, y llega a afirmar: “Toda Colombia es mudéjar”.⁶³

El estilo mudéjar, un sello distintivo de la Península Ibérica, se evidencia en la carpintería de Panamá, así como en las regiones madereras de México, Colombia, Cuba, Perú, Ecuador y Paraguay. Este estilo se arraigó fácilmente gracias a factores como la difusión del Tratado de Diego López de Arenas (1633), “la transmisión pragmática de la artesanía y la disponibilidad de recursos técnicos y naturales”.⁶⁴ Los diseños barrocos y rococó con rasgos mudéjares destacaron en este mestizaje artístico hispanomusulmán. Por mudéjar utilizó la definición de Borrás Gualis, “entendido como pervivencia de la tradición islámica en la España cristiana y como un sistema alternativo al de los estilos artísticos europeos, en el que los maestros de obras moros y moriscos constituyen el soporte principal del sistema mudéjar”.⁶⁵

El *frontis* del retablo (fig. 18) presenta rombos en zigzag, un motivo recurrente en la iconografía ngäbe-buglé (figs. 19 y 20). Estos zigzags verdes (fig. 18a y b) se enlazan con pequeños cuadriláteros y ostentan flores blancas de cuatro pétalos con bordes rojos sobre octágonos. Una ornamentación dentada en dorado rodea el zigzag. La talla de la madera y la paleta cromática expresan la destreza de los artesanos indígenas, lo que evidencia su identidad cultural en el contexto de este retablo y los restantes *frontis* de los retablos del templo veragüense.⁶⁶

En sus estudios sobre el tema indiano-cristiano en la Nueva España, Pablo Escalante destaca la armonización de elementos iconográficos cristianos con tradiciones prehispánicas. Esta característica, presente en la imagen descrita, se observa en el uso de colores vibrantes y formas geométricas. Escalante define la yuxtaposición como un rasgo distintivo del arte evangelizador. Este concep-

63. Sebastián López, “Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales”, 366.

64. Carmen Mena García, “Panamá en el siglo XVII. Trazado urbano, materiales y técnica constructiva”, *Revista de Indias* 57, núm. 210 (1997): 390.

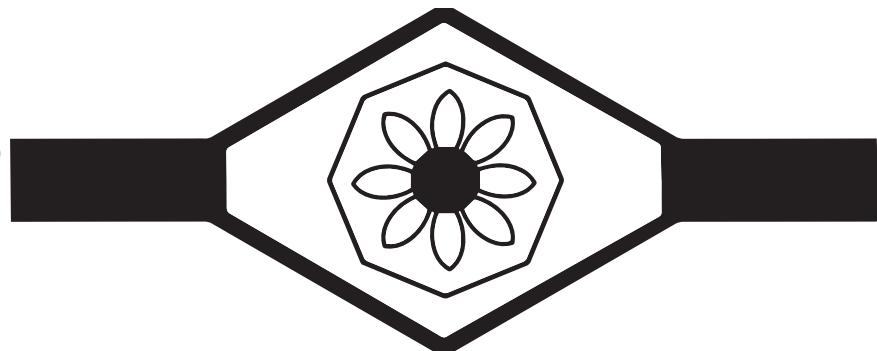
65. Gonzalo Máximo Borrás Gualis, “Los artífices del mudéjar: maestros moros y moriscos”, en *Actas del XIII Simposio Internacional de Mudéjarismo* (Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2017): 20.

66. Barberena, “El arte hispánico y de tradición virreinal en Panamá”, 1.002-1.003.

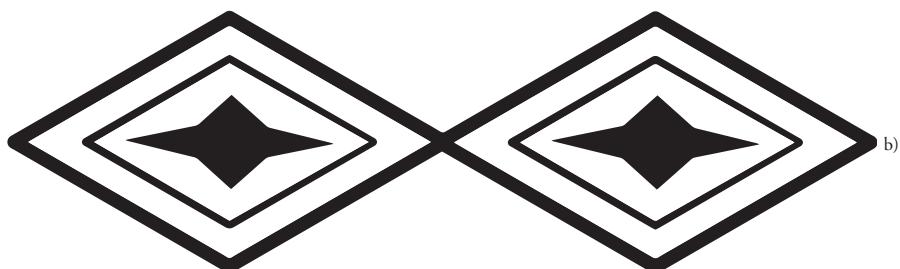
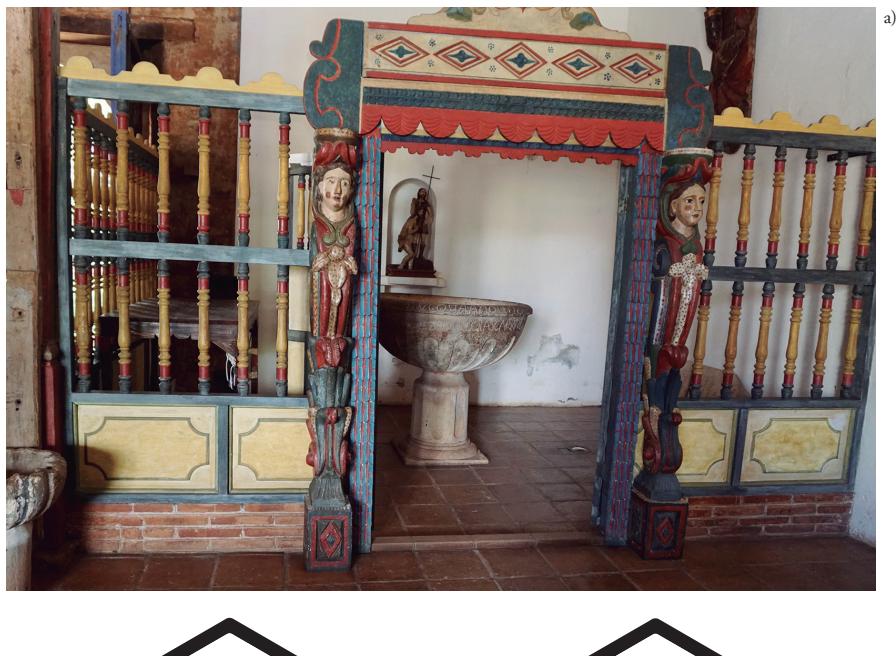
a)



b)



18. a) Artesanos indígenas, Escuela-taller de San Francisco de la Montaña, frontis del retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia de San Francisco de Asís, 1773-1775. Foto: Candy Barberena; b) motivo ngäbe en forma encadenada con “florón” en el centro. Dibujo: Víctor Ferrara.



19. a) Baptisterio de San Francisco de Asís. Artesanos indígenas. Escuela-taller de San Francisco de la Montaña. Foto: Candy Barberena; b) patrón ngäbe en el baptisterio de San Francisco de Asís, Veraguas. Dibujo: Víctor Ferrara.

to resulta esencial para comprender los escenarios y casos centroamericanos, sobre todo en el contexto de Panamá.

Las obras del taller muestran un momento especial en la historia del arte y la cultura en México, lo que parece ser la primera etapa del proyecto de una liturgia sincrética y una vida bicultural en los pueblos de indios; un proyecto con el cual la Iglesia mantenía el control y conducía la educación, pero en el que se expresaban ampliamente las tradiciones visuales y simbólicas de origen mesoamericano. En ese

momento puede apreciarse con claridad uno de los rasgos característicos del arte de la evangelización, que es la yuxtaposición, una coexistencia de lo indígena y lo cristiano en la cual ambas tradiciones son aún visibles y no hay una mezcla que mate los orígenes hasta el punto de ocultarlos.⁶⁷

El arte panameño se configura como un espacio de estudio invaluable para comprender la dinámica de interacción cultural y la formación de la identidad nacional. La yuxtaposición de elementos disímiles en la ornamentación de iglesias, la reinterpretación de la iconografía religiosa con rasgos indígenas y la fusión de técnicas europeas con tradiciones artesanales autóctonas nos permiten desentrañar las complejidades del proceso de evangelización en Panamá y la gestación de una identidad cultural mestiza.⁶⁸

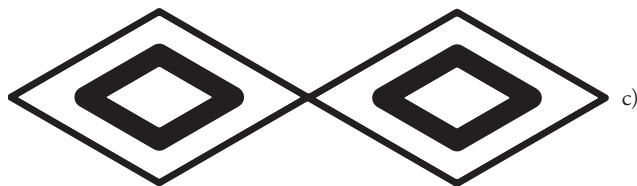
Escalante argumenta que uno de los rasgos distintivos del arte de la evangelización es la yuxtaposición, una coexistencia visible de elementos indígenas y cristianos que no se fusionan en una mezcla homogénea, sino que conservan sus orígenes diferenciados. Esta coexistencia implica, entonces, un enlace armónico en este retablo veragüense, que une elementos mudéjares y cristianos con la simbología indígena.

Baptisterio: los zigzags y símbolos cromáticos de la Comarca Ngäbe-Buglé

En el baptisterio del templo veragüense se observa una interesante yuxtaposición: zigzags dobles en verde y rojo, colores emblemáticos de la Comarca Ngäbe-Buglé, delimitan la entrada al baptisterio de San Francisco (fig. 19a y b). De la obra original sólo se conservan las canéforas, que ostentan rasgos indígenas. La actual construcción, es una reproducción del original lograda a partir de fotografías; en su origen, estaba delimitada por tabiques de madera con elaborada celosía.

67. Pablo Escalante Gonzalbo, “La cruz, el sacrificio y la ornamentación cristiano-indígena. Luces sobre un taller de alfarería de mediados del siglo XVI en el valle de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XL, núm. 113 (2018): 115-116.

68. Guadalupe Romero Sánchez, “Los pueblos de indios en Nueva Granada”, en *Colección Atrio Patrimonio*, núm. 1, Rafael López Guzmán, dir. (Granada: Gráficas La Madraza, 2010), 110-116.



20. a) Escuela-taller de Las Tablas, Santa Librada (La Moñona), 71 x 76 cm, parte del retablo mayor de Santa Librada, iglesia de Santa Librada. Las Tablas, Los Santos. Foto: Candy Barberena; b) antiguo retablo de *Santa Librada (La Peregrina)*, la figura de Cristo sustituye a La Peregrina en su único nicho. Foto: Chicho Villarreal.

*Retablo de Santa Librada: decorativismo quiteño y geometría ngäbe
(ca. 1770-178)*

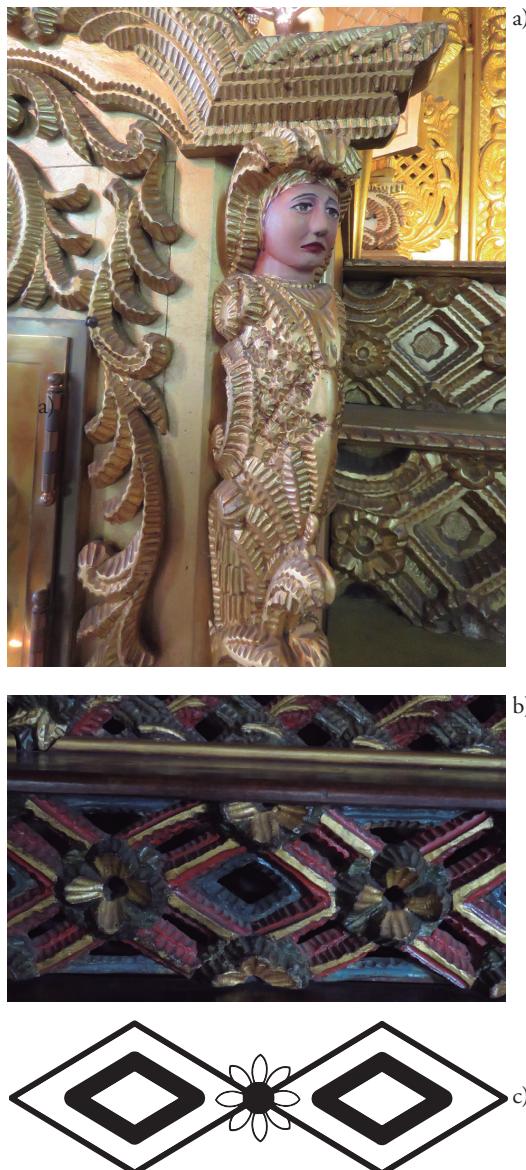
El templo tableño alberga el retablo de Santa Librada, un singular retablo virreinal que ostenta una armoniosa conjunción entre los motivos en zigzag propios de la cosmovisión ngäbe-buglé y la ornamentación exuberante de la escuela quiteña. Esta imbricación de elementos se aprecia de manera notable en el nicho que alberga la imagen de Santa Librada (fig. 20a), patrona de la ciudad de Las Tablas, Los Santos, así como en la base del retablo (fig. 21a).

La devoción por Santa Librada en Las Tablas se manifiesta en cuatro veneradas imágenes, cada una con su propia historia y características: “La Pequeñita”, antigua y diminuta, reside en la pared frontal derecha de la iglesia; “La Chola”, del siglo XVIII, engalanada con atuendos locales, sale en procesión; “La Moñona”, adornada con un moño prominente, se encuentra en el ático del retablo barroco (fig. 21a).

Tradicionalmente, la cuarta versión de Santa Librada, denominada “La Peregrina”, considerada la primera imagen traída por los españoles, solía estar ubicada en el retablo que portaba su nombre, del lado de la Epístola. La imagen de “La Peregrina” fue removida de este retablo y colocada en otro retablo colateral. Actualmente, la imagen de Cristo se exhibe en el único nicho de este retablo (fig. 20b). Este retablo se construyó hacia 1970 y el artista replicó el decorativismo y el espacio arquitectónico donde se venera la imagen de Santa Librada (“La Moñona”) en el retablo mayor (fig. 20a). Esta réplica moderna (20b), confeccionada en madera barnizada, presenta los rombos o zigzags entrelazados característicos del siglo XVIII (20a).

En el retablo ocupado ahora por la escultura de Cristo (fig. 20b) se pueden también observar figuras de canéforos, en la misma posición que en el original del retablo virreinal que rodean la imagen de la santa (21a). Los diseños de los rombos, tanto en el ático del retablo mayor de Santa Librada (“La Moñona”) como en la réplica realizada en el retablo de La Peregrina, se identifican los ya vistos zigzags en el sagrario MARC 0008 (fig. 20a).

Un análisis comparativo de los retablos de Santa Librada (fig. 20a) y San Francisco de Asís (fig. 17b) revela una notable similitud en sus diseños tallados, caracterizados por la presencia de zigzags encadenados con flores (fig. 22c). Estos zigzags acanalados se entrelazan mediante flores adosadas en las cuatro esquinas romboidales. La principal diferencia radica en la policromía: el retablo de la Virgen del Rosario presenta tonos verdes, rojos y dorados, mientras que



21. a) Canéforo y detalle del tallado en zigzag encadenado con flores. Escuela-taller de Las Tablas, parte del Retablo mayor de Santa Librada, Las Tablas, 1770-1780; b) artesanos indígenas, Escuela-taller de San Francisco de la Montaña. Predela del retablo de la Virgen del Rosario, iglesia de San Francisco de Asís, Veraguas. Fotos: Candy Barberena; c) patrón ngäbe encadenado con flores y con adornos huecos geométricos. Dibujo: Víctor Ferrara.

el de Santa Librada se limita al dorado. Ambos retablos evidencian la influencia de la cosmovisión ngäbe-buglé en el arte virreinal panameño y la importancia de la interculturalidad en la conformación de la identidad nacional.

Los dos retablos conceden gran importancia al manifestador, lo que los ubica dentro de un mismo periodo de producción artística. El retablo de San Francisco de Asís, realizado entre 1773 y 1775, presenta una similitud tan evidente con el retablo mayor de Santa Librada, que permite fechar este último entre 1770 y 1780.

La semejanza en la arquitectura y el estilo de los canéforos tableños (fig. 21a) y las canéforas veragüenses (fig. 13) en ambos retablos es una fuerte evidencia de la conexión entre la Escuela-Taller de Las Tablas y la Escuela-Taller de Artesanos Indígenas de San Francisco de la Montaña.⁶⁹ En cada caso, se observa un escenario barroco que se replica y se diversifica, y mantiene una singularidad respecto a las obras de la Basílica de Santiago Apóstol en Natá, Coclé; la iglesia de San Atanasio en La Villa de Los Santos, Los Santos; y la iglesia de Santo Domingo de Guzmán en Parita, Herrera (figs. 10, 11 y 12).

Las incipientes características del arte barroco indigenizado panameño, también conocido como “arte mestizo”, “arte indigenista”, “arte criollo”, “arte local”, “arte indomestizado” o “arte naíf”, confirman la influencia determinante de la estructura española en su desarrollo durante el periodo virreinal, tal y como sostiene Sebastián López.

Si bien la autoría de algunas piezas del barroco virreinal no está documentada, sus características distintivas, como los diseños simétricos de zigzags encadenados, apuntan a una elaboración por parte de artesanos indígenas del siglo XVIII. Sebastián López señala que la imagen evidencia un proceso de adaptación: “No se trata de hablar de arquitectura mestiza, fusión de culturas o supervivencias precolombinas, sino de la readaptación y aclimatación de los estilos europeos. Sólo podemos juzgar por lo que aún está a la vista; parte de la verdad permanece para siempre oculta”.⁷⁰

69. Barberena, *Historia de la devoción*, 271-272.

70. 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)*, núm. 22 (1969): 72-73.

Las historias paralelas en tierra firme

A lo largo de los siglos de dominio virreinal emergió una narrativa indígena paralela que, en gran medida, se desarrolló de manera independiente a la historia oficial escrita por la Corona española. Esto se debió a que las estructuras y ritmos de las culturas indígenas, que eran mucho más antiguos en la región, no fueron anulados con la llegada de los europeos.

Era una historia al margen de la historia de Occidente, que seguía sus propias pulsiones, la genealogía de un proceso que no se había interrumpido con 1492. Una historia paralela a la historia que ocurría en el lado de acá y conocemos como el “periodo colonial”. Su estructura, sus ritmos, eran muchos más antiguos, y no se interrumpieron ni cortaron con la llegada del español. Todo ocurría en los extremos del Istmo, a occidente, sobre todo en Bocas del Toro, y al oriente, entre el Alto Chucunaque y vecindades, y el dilatado arco caribeño de San Blas, hoy Guna Yala.⁷¹

La hispanización implicó una transformación significativa de la lógica tradicional del espacio indígena. Sin embargo, en diversas regiones, comunidades como los ngäbe, los buglere, bri-bri, teribes, emberá wounaan, y los gunas, consiguieron mantener su identidad y continuar con el desarrollo de su propia historia más allá del periodo virreinal.

El pueblo ngäbe-buglé plasma su historia y cosmovisión en el patrón del zigzag, omnipresente en su vestimenta y artesanía. Esta iconografía, que va más allá de la estética, codifica su identidad y su profunda conexión con el mundo natural. Si bien sus expresiones culturales experimentaron una evolución en el periodo barroco, su esencia ancestral se mantiene intacta.

La Comarca Ngäbe-Buglé se erige como un ejemplo de resiliencia cultural, al adaptarse a los cambios sin perder de vista su origen. El legado cultural, un diálogo constante entre tradición y modernidad, constituye un tesoro que nos invita a repasar sobre lo importante de la memoria histórica y la riqueza de la diversidad cultural.

71. Castillero Calvo, *Conquista, evangelización y resistencia*, 27-28.

Conclusiones

La imagen religiosa desempeñó un papel pedagógico determinante en la evangelización de los pueblos fundados por los españoles. Este proceso evidenció el papel social de las imágenes durante el virreinato, no sólo como herramienta para la evangelización, sino también como instrumentos para la organización territorial. Este hecho nos impulsa a desentrañar el papel polifacético de las construcciones imaginarias, fruto del esfuerzo conjunto de todos los involucrados. Es fundamental reconocer la invaluable participación de artistas, artesanos y carpinteros indígenas, quienes erigieron la identidad cultural y religiosa de la región.

El arte misionero es conocido por su anonimato, con autores que creaban obras sin firmas ni fechas. Ante la falta de información precisa, el estilo barroco indigenizado se ha identificado mediante la metodología iconográfica y la observación detallada de patrones y rasgos distintivos. Hasta hace poco se tenía un conocimiento limitado sobre la participación de los creadores del barroco indigenizado en los retablos virreinales.

Este estudio busca contribuir a la comprensión del barroco indigenizado en Panamá. Se destacan piezas singulares como el plato de cerámica, el brazalete y el pectoral, obras espectaculares del periodo prehispánico del Gran Coclé (500-1000 d. C.); los ejemplos del barroco indigenizado del siglo XVIII: dos retablos (uno de Los Santos y otro de Veraguas), y el sagrario MARC 0008 del Museo de Arte Religioso Colonial, procedente del taller de San Francisco de la Montaña (Veraguas). Estos objetos artísticos, separados por cientos de años, fueron creados incorporando el símbolo en zigzag de los ngäbe-buglé en forma encadenada.

Afortunadamente, la investigación científica de la historia indígena cosecha frutos, revela y reinterpreta la yuxtaposición virreinal a la luz de nuevos descubrimientos y perspectivas. ♣