



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
GEOHISTÓRICAS RESISTENCIA - CHACO

03, 06 – 10 SEP 2021

**ACTAS DIGITALES DEL**  
**XL ENCUENTRO  
DE GEOHISTORIA  
REGIONAL**

**IX SIMPOSIO**

La producción científica en el NEA. Debates y  
nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales  
en la Región

CONICET



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DEL NOROESTE

I I G H I



Bradford, Maia

Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional : IX Simposio : la producción científica en el NEA : debates y nuevos horizontes para pensar las ciencias sociales en la Región / Maia Bradford ; Karen Dellamea ; Lucía Caminada Rossetti ; compilación de María del Mar Solís Carnicer ; Mariana Leconte. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2022.

Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4450-13-5

1. Historia. 2. Geografía. 3. Antropología. I. Dellamea, Karen. II. Caminada Rossetti, Lucía. III. Solís Carnicer, María del Mar, comp. IV. Leconte, Mariana, comp. V. Título.  
CDD 907

## **Actas Digitales del XL Encuentro de Geohistoria Regional. IX Simposio sobre el Estado Actual del Conocimiento del Gran Chaco Meridional**

### **Compiladoras**

Dra. María del Mar Solís Carnicer

Dra. Mariana Leconte

### **Diseño y Diagramación**

DG. Cristian Toullieux

© Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI)-CONICET/UNNE

Av. Castelli 930 (3500) Resistencia (Chaco) (Argentina)

[www.iighi.conicet.gov.ar](http://www.iighi.conicet.gov.ar)

[iighi.secretaria@gmail.com](mailto:iighi.secretaria@gmail.com)

ISBN 978-987-4450-13-5

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Licencia de Creative Commons

Este obra está bajo una licencia de Creative Commons **Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada** 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

# Análisis semiótico del ritual de incrustación de una imagen de San La Muerte en el contexto de una feria de arte contemporáneo

**Carlos German Vivas**

*IIGHI (CONICET-UNNE)*

## Introducción

La imaginería de los santos no canonizados por la iglesia de la zona guaraníca encarna la continuidad de una tradición estética impuesta por la colonia y renovada por las apropiaciones de la cultura popular desarrolladas con sus propias lógicas, muchas veces en relaciones de negociación con los regímenes de representación vigentes (Carozzi y Míguez, 2005). Las manifestaciones de nuestro interés son resultado de la incorporación por parte de las poblaciones rurales de los remanentes de las formas de producción imaginera desarrollada en los talleres de las misiones en el siglo XVII Y XVIII, denominada por Sustersic (1993) arte Jesuítico-Guaraní, síntesis de la mixtura entre las formas simbólicas misioneras con la de los pueblos originarios.

## La semiótica visual y la Teoría del signo visual del Grupo M

Este trabajo utiliza métodos y herramientas de análisis de la semiótica visual, específicamente en el Tratado del signo visual del Grupo M de 1992, debido a su enfoque específico en los enunciados visuales. El Grupo M se creó en Lieja, Bélgica, formado por Francis Édeline y Jean-Marie Klinkenberg, activos hasta el presente. Este grupo multidisciplinario redactó artículos y estudios sobre retórica, poética, semiótica y teoría de la comunicación lingüística y visual.

El enfoque inicia con los fundamentos perceptivos de la visión postulando que la generación de sentido empieza con el intercambio entre los procesos fisiológicos y cognitivo. El término percepto hace referencia a las construcciones que realizan los órganos de la visión con los datos recibidos, el caudal de luz es reducido a una cantidad suficiente, para potenciar la decodificación (Grupo M, 1993, pp. 54-55).

El Tratado del Grupo M resalta la importancia de la interacción entre la cognición y los procesos fisiológicos en los primeros pasos de la percepción. El reconocimiento de una forma en la figura se logra por intervención de la memoria, que relaciona este percepto con un repertorio de tipos o modelos para su identificación. La noción de objeto de la percepción resalta su carácter funcional o pragmático, ya que la información visual se enriquece con datos perceptivos de otros canales permitiendo la permanencia del objeto en la memoria, independientemente del estímulo. Esta operación mnemónica desemboca en el signo, donde se pone orden a la materia transformándola en sustancia “adquirida, elaborada y transmitida” (Grupo M, 1993, p.70).

Por último, esta teoría trata la retoricidad del signo visual. En el caso del signo icónico la redundancia (conjunto de caracteres que permiten la interpretación del signo) se da en el grado cero general, donde se ubican los tipos, ya que pertenece a una semiótica fuertemente codificada. El signo plástico pertenece a una semiótica poco codificada y su grado cero local se basa en la isotopía, es decir, la coherencia semántica del enunciado o el sistema inmanente (Grupo M, 1993, pp. 234-237). Las relaciones retóricas entre grado concebido y grado percibido se pueden agrupar en los siguientes modos: 1) In absentia conjunto, donde las dos entidades están presentes en el mismo lugar por substitución total de uno por el otro; 2) In praesentia

conjunto, donde las dos entidades en el mismo lugar por substitución parcial; 3) en el modo *In praesentia* disyunto las dos entidades ocupan lugares distintos; 4) *In absentia* disyunto, donde una sola entidad manifestada proyecta la otra por fuera del enunciado (Grupo M, 1993, pp. 243-246).

En el signo icónico se diferencian dos retóricas, la de las transformaciones o los caracteres globales donde la desviación se da en la norma de la transformación y la retórica de los tipos donde las desviaciones se dan en los determinantes del tipo, es decir, las subunidades en las que se constituye (Grupo M, 1993, pp. 263-283). En el signo plástico la retórica se da en los perceptos y sus constituyentes: forma y formemas, textura y texturemas, color y dominio, luz y saturación (Grupo M, 1993, pp. 287-310).

## **Sobre las categorías de arte popular y arte contemporáneo**

Escobar abre la discusión sobre el arte popular desde un cuestionamiento del paradigma kantiano del arte occidental (Bejarano López, 2013) caracterizado por la dicotomía forma-función. Plantea puntos en común entre el arte contemporáneo y la producción material simbólica de los pueblos originarios donde la función no está separada de la forma y lo artístico se integra en otras dimensiones sociales. En *La mínima distancia* (2010) Escobar caracteriza al arte contemporáneo como un ocupante dinámico de múltiples espacios, "...puede postularse la construcción de espacios propios del arte, espacios de disputa, nunca definitivamente conquistados..." (Escobar, 2010). A diferencia del arte tradicional cuyo estatuto se lograba mediante la forma, el arte contemporáneo requiere demarcar estos lugares, dependiendo de un encuadre institucional o de su lectura en una red discursiva que oriente la mirada. Estos recortes implican una separación entre la forma y la función en el objeto artístico que continúa la estética contemplativa y, por ende, un "remanente de la autonomía del arte" ya que el esteticismo global resalta la visibilidad de la obra en detrimento de la participación y el vínculo comunitario. Estos planteos llevan a Escobar a revisar el concepto benjaminiano de aura desde la perspectiva de los rituales mbyá guaraní. A diferencia del significado que Benjamín (1989) le atribuye a esta palabra, relacionado con la democratización del arte, Escobar rescata el proto-aura del arte indígena desde un punto de vista antropológico, como una forma de resistencia ante la "autoridad de las lógicas rentables" (2010, p. 84). El aura del ritual genera un espacio de diferencia donde es posible resignificar los objetos y los cuerpos en un ámbito de comunión con los otros.

## **Sobre San La Muerte**

No hay consenso sobre el origen de San La Muerte, su iconografía y significados fueron transmitidos oralmente con sus consecuentes ramificaciones y diversificaciones. Los modelos iconográficos que sirven para su representación coinciden con figuras alegóricas occidentales: en primer lugar, encontramos una alusión a la "Parca", consiste en una figura esquelética erguida con hábito generalmente negro y capucha sosteniendo una guadaña; en segundo lugar, encontramos una figura sentada con los codos apoyados en los fémures y el cráneo inclinado, sostenido por las manos, a la cual se le atribuye ser una referencia al "Cristo de la Paciencia". Sobre esta representación Schenone (1992) dice que corresponde a la escena "...que presenta a Jesús sentado sobre una roca, esperando la muerte, desnudo y solo, coronado de espinas. Apoya la mejilla sobre la palma de la mano derecha y la otra sobre la rodilla" (p. 270). El mismo autor refiere a su procedencia: "Esta advocación se difundió con preferencia en la región circundante de las misiones jesuíticas del Paraguay, llevada probablemente por los religiosos alemanes o nórdicos" (Schenone, 1992, p. 270). En España el "Señor de la buena muerte", representa a Cristo crucificado y es otro nombre con los que los devotos conocen a este santo.

Las referencias a la muerte son abundantes en el catolicismo contrarreformista tanto en las imágenes de Cristo crucificado como en la vida de los santos, especialmente en la figura de San Francisco



de Asís. La orden franciscana construyó un convento en la ciudad de Corrientes a fines del siglo XIV y estableció posteriormente misiones en Itatí, Santa Ana de los Guácaras y Santa Lucía dentro de la actual provincia de Corrientes. Un relato publicado por Noya (1987) que se desarrolla en el poblado de Santa Ana de los Guácaras cuenta que, tras la expulsión de los misioneros, los habitantes se repartieron un retablo de madera en forma de tríptico representando la “Tentación de Jesús en el pináculo del Templo de Salomón” (Biblia Latinoamericana, mateo 4:5–7). En cada parte se representaban a Cristo, Satán y La Muerte, el relato propone que el culto a San La Muerte fue originado por las personas que llevaron la imagen de la muerte.

## **Incrustación de talla de San La Muerte en Arte Ba por Aquiles Coppini y Paulo Burgos**

La línea discursiva de la obra de Burgos refiere a la reivindicación de los símbolos identitarios ocultos. Su producción fotográfica documental registra escenas de la sacralidad popular en Haití, Paraguay y Argentina, ligada los cultos afroamericanos, de pueblos originarios, o mestizos. Aquiles Coppini es un artista imaginero y chamán que inició su aprendizaje cumpliendo una condena en la Unidad Penal Nro. 9 de Paso de Los Libres, Corrientes. En el año 2006 el gobernador de la provincia redujo su pena mediante un decreto con que concluyó su reclusión. Desde entonces expone en convocatorias relacionadas a artistas del noroeste argentino. En esta investigación tomaremos una performance que ambos artistas realizaron en conjunto, una descontextualización del ritual de la incrustación de una talla de San La Muerte.

Arte BA es una de las ferias de galerías de arte más importante de Latinoamérica, se realiza todos los años desde 1991. Su finalidad es la promoción y desarrollo del mercado del arte contemporáneo en el país, así como el fortalecimiento del comercio artístico a nivel internacional (Fundación ArteBA, s.f.). Dentro de la feria hay un espacio diseñado para los nuevos emprendimientos llamado Barrio Joven. En este espacio, la galería Militantes presentó en la edición del año 2014 de la feria una performance donde se llevaba a cabo el ritual de incrustación de una imagen de San la Muerte en el cuerpo del artista visual y fotógrafo Paulo Burgos por parte del imaginero Aquiles Coppini (Burgos, 2015). El ritual consiste en incorporar una pequeña imagen de hueso humano o animal bajo la piel, la creencia atribuye a este acto la adopción de poderes que emanan del amuleto y protegen a su portador.

Ivan Bondar (2015) realiza una descripción desde la antroposemiótica del ritual de la incrustación. El autor señala que el elemento predilecto es el “hueso de angelito” conformado por los restos de un recién nacido fallecido, requerido por su “pureza”, es decir, por estar libre de pecado. Este material es adquirido mediante el auxilio del personal de algún cementerio, estudiantes de medicina o es extraído de tumbas abiertas. Con estos huesos se talla una representación de no más de 10 milímetros que se destinará a incrustarse debajo la piel de un devoto. Lo interesante de esta muestra de fe es que su soporte es el cuerpo y representa una entrega total a la devoción, con lo que se deben cumplir ciertos requisitos para su consecución. La imagen debe ser desinfectada, conservándola en alcohol etílico durante un período de tiempo, luego se entrevista al devoto para averiguar la intencionalidad de su petición, se debe bendecir la imagen seis veces y al final, el santero decidirá en que parte del cuerpo resulta conveniente realizar la incrustación. Finalmente se procede a la operación: se esteriliza la piel para realizar un corte de dos centímetros aproximadamente donde introduce la talla, luego sutura con dos o tres puntos. Una vez hecho esto, se deberá atender a la herida del devoto y observar si el Santo lo ha aceptado, es decir si la talla no ha sido expulsada por el cuerpo.

Como antecedente a esta re-contextualización del ritual mencionaremos una performance realizada en la Ciudad de Buenos Aires por María Itatí Obregón junto con Aquiles Coppini en la inauguración de la exhibición Recorridos descentrados. Mitos y Sincretismos. Exuberancia, voluptuosidad, desbordes y adoraciones poéticas. Barroco argento contemporáneo (Bondar, 2015).

## **Perceptos**

En este caso realizaremos el análisis de la performance a partir de una serie de registros fotográficos. Observamos que los paneles blancos del stand actúan como fondo, a partir del cual se recortan las figuras: fotografías adheridas en distribución constelar y concéntrica, rosarios colgados que marcan líneas verticales y repisas con tallas en hueso (Fig. 6). En el rincón izquierdo del stand, frente a la línea divisoria de los paneles está el artista Paulo Burgos descalzo y mirando hacia el frente, vestido con pantalones y una capa con capucha de color negro. Aquiles Coppini frente a Burgos da la espalda al público y se distingue por llevar una camisa celeste. Los colores neutros dominan la escena: blanco, negro y grises, contrastando con las tonalidades tierra de la piel de los artistas. La instalación dispuesta al lado del espacio donde se desarrolla la performance presenta un altar que consiste en un mueble de madera pequeño donde se dispone una serie de imágenes talladas y vestidas, de tamaño grande y mediano; velas encendidas, rojas y negras y bebidas alcohólicas de ofrenda.

## **Objeto De La Percepción**

Las paredes blancas propias del ámbito expositivo tradicional marcan un gran contraste con la distribución acumulativa de las fotografías y las imágenes de bulto que reposan sobre el mueble y en el suelo. La instalación se caracteriza por el carácter barroco del altar privado donde la jerarquización espacial obedece más a la interacción cotidiana que a un programa previo (Fig. 7). Esta disposición resalta la convencionalidad de la normativa de exhibición de la feria representada por los planos y los valores extremos. La organicidad de los objetos del ámbito privado porta una carga afectiva y personal simbolizada por la calidez de los tonos cárnicos.

## **Tipos**

Devoción, carnalidad, sacrificio, pacto, inmortalidad, exterioridad, público, privado, arte, protección, artista, chamán.

## **Referentes**

Cuerpos, ritual de incorporación, altar, San La Muerte, santero.

## **Significantes**

Stand de la feria de arte Arte BA 2014, Instalación altar de San La Muerte, cuerpos de los artistas Aquiles Coppini y Paulo Burgos, imagen tallada en hueso humano de San La Muerte, instrumento cortante.

## **Modo de retórica icónica**

El paralelismo entre la forma cónica de la capa que viste Burgos y las capas que visten las tallas situadas en el altar indica el modo In presentia disyunto o Emparejamiento entre dos entes distintos. También encontramos un Tropo proyectado perteneciente al modo In absentia disyunto, ya que la capucha que viste el artista es identificada gracias al contexto y en relación a los otros enunciados, en particular, las tallas de hueso.

## **Significación**

En esta performance Burgos personifica la configuración iconográfica de San La Muerte similar al ícono de la Parca, identificado por medio de la comparación con las imágenes exhibidas en el altar. Esta apropiación cobra sentido en un contexto donde dialoga con otros elementos propios del culto, por ejemplo, las velas o la cercanía de una imagen del Gauchito Gil. El entorno es referenciado para diferenciar los tipos de otros signos icónicos de forma similar, por ejemplo, La Santa Muerte mexicana.

# **XL** ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

Esta figura depende de la diversidad dinámica de las formas de devoción y conformación de los aspectos visuales (Frigerio, 2016).

El artista presenta su cuerpo como un santuario permanente para San La Muerte, el ritual puede leerse como una forma de body-art performático que explora el cuerpo como soporte de la memoria de los antepasados. Burgos (2015) menciona a los africanos esclavizados, los pueblos originarios y la guerra de la Triple Alianza, cuya herencia es tardíamente reconocida en los estudios que analizan las formas de invisibilización. La línea discursiva de la obra del artista refiere a la reivindicación de los símbolos identitarios ocultos, la “ancestralidad” frente al “afán por ser futuro” (Burgos, 2015) del arte contemporáneo. Sobre esta experiencia comenta:

*Una de las cosas que más me interesan, no solo con Aquiles, sino con mis proyectos en general, es contextualizar dentro del arte contemporáneo aquellas cosas que quizás no se consideran estrictamente “arte” (...) cuando vimos la obra de Coppini, con Sol Severina pensamos en su santuario como una instalación de arte, y por mi parte, decidí realizarme la incrustación a modo de acto performático (Burgos, 18 de agosto de 2015).*

Esta propuesta de ampliación del arte (Kingman Goetschel, 2012) se encuentra en línea con Escobar sobre la ausencia de “sede propia y posición definitiva” (2010, p.12) del arte contemporáneo que se nutre con las manifestaciones simbólicas de la sacralidad para despojarse de la autonomía atribuida por la estética moderna. La performance abarca los cuerpos, las acciones y los objetos dentro del círculo establecido. La descontextualización de un ritual propio del ámbito privado y singular (Bondar, 2015) lo expone a un público diverso y poco habituado. Burgos y Coppini sitúan el ritual dentro de uno de los posicionamientos del arte contemporáneo, dialogando con diferentes temporalidades que cuestionan el paradigma del arte tradicional sostenido en un tiempo lineal.



Incrustación de talla de San La Muerte en Arte Ba Aquiles Coppini y Paulo Burgos en el stand de Galería Militantes en Arte Ba 2014. Foto: Galería Militantes





Incrustación de talla de San La Muerte en Arte Ba Aquiles Coppini y Paulo Burgos en el stand de Galería Militantes en Arte Ba 2014. Foto: Galería Militantes

## Conclusión

Como conclusión, los modos de la retórica visual permiten interpelar las convenciones de la representación para ampliar el caudal simbólico de la imaginaria. Las representaciones de San La Muerte, en particular, guardan una riqueza de sentido en los materiales y los rituales, cuya codificación proviene de la impugnación del culto por parte de las instituciones religiosas oficiales y los medios de comunicación. El hueso como la bala son elementos asociados al crimen, sin embargo, estos artistas los evocan para reflexionar sobre la violencia de la guerra y invisibilización de las culturas. La performance desarticula los roles esperados y repetidos en la sociedad, en este caso la retórica acentúa la ambigüedad entre artista, chamán y devoto, permitiendo un punto en común entre las manifestaciones de la sacralidad popular y el arte contemporáneo.

## Referencias bibliográficas

- Ambrosetti, Juan, B. (1917). *Supersticiones y leyendas. Región misionera, valles calchaquíes, las pampas.* Buenos Aires, Argentina: La Cultura Argentina.
- Bahamondes L. (2007). San La Muerte: Una propuesta alternativa en la sociedad de hoy. *Religión y Cultura*, 13, 173 -181. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile.
- Bajtín, P. (1975) El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En *Teoría y estética de la novela.* Madrid, España: Taurus.
- Batalla, J. (Ed.). (2005) *San La Muerte, una voz extraña.* Buenos Aires, Argentina: Editorial Argentina.
- Bejarano López, J. (julio - diciembre de 2013). Las claves del arte popular: Ticio Escobar. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2(8), 143-146. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/download/8209/PDF/31157>
- Benjamin, W. (1989). *El arte en la época de la reproductibilidad técnica.* Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Bondar, C. (2015). *Lecturas antroposemióticas sobre la muerte y el morir desde Latinoamérica.* Posadas, Argentina: Universidad Nacional de Misiones.



# **XL** ENCUESTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

- Burgos, P. (18 agosto, 2015). Ensayo Visual: (San) La Muerte. DIVERSA, Red de Estudios de la Diversidad Religiosa en Argentina. <http://www.diversidadreligiosa.com.ar/blog/ensayo-visual-san-la-muerte-por-paulo-burgos/>
- Carmona Muela, J. (1998). Iconografía cristiana: Guía básica para estudiantes. Madrid, España: Akal.
- Carassai, S. (2009). El santo non santo. Meditaciones en torno a San La Muerte. En Dri, R. (coord.), Símbolos y fetiches religiosos: en la construcción de la identidad popular, vol. 1. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Carozzi, M. y Míguez, D. (2005). Múltiples versiones del “más justo de los santos”. En Batalla, Juan. (Ed.), San La Muerte, una voz extraña. Buenos Aires, Argentina: Editorial Argentina.
- CESCEM. (24 de octubre de 2007). Juan Andres Caceres, Imaginería local desde las manos de un ex combatiente de Malvinas. CESCEM Corrientes. [http://www.cescem.org.ar/informacion/noticias/2007/pag07\\_086.html](http://www.cescem.org.ar/informacion/noticias/2007/pag07_086.html)
- Colombres, A. (2007). Sobre la cultura y el arte popular. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Sol.
- Coluccio, F., (2001). Devociones populares argentinas y latinoamericanas. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Biblia Latinoamericana. (1980).
- Escobar, T. (2007). Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay. Asunción, Paraguay: Servilibro.
- Escobar, T. (2010). La mínima distancia. Habana, Cuba: Ediciones Matanzas.
- Frigerio, A. (2016). San La Muerte en Argentina: usos heterogéneos y apropiaciones del “más justo de los santos”. En Hernández, A. (Ed.), La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones. Tijuana, México: El Colegio de San Luis.
- Fundación ArteBa. (s.f.). Sobre la Fundación. ArteBa. <http://www.arteba.org/>
- Gentile, Margarita, E. (febrero de 2008). Escritura, oralidad y gráfica del itinerario de un santo popular sudamericano: San La Muerte (siglos XX y XXI). Espéculo: Revista de estudios literarios, 37. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/sanlamu.html>
- Grupo M. (1993). Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen. Madrid, España: Catedra.
- Kingman Goetschel, M. (2012). Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito. Quito, Ecuador: Flacso.
- López Breard, M. (1973). Devocionario Guaraní. Buenos Aires Argentina: Colmegna.
- López Breard, M. (2004). Diccionario Folklórico Guaranítico. Corrientes, Argentina: Moglia Ediciones.
- Michalik, P. (2016). Paradoja descarnada: El culto a La Santa Muerte desde la perspectiva semiótica. En Hernández, A. (Ed.), La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones. Tijuana, México: El Colegio de San Luis.
- Mujica Pinilla, R. (2002). El barroco peruano. Lima, Perú: Banco de Crédito del Perú.
- Mukarovsky, J. (1977). El arte como hecho semiológico. En Escritos de Estética y Semiótica del Arte. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Museo de Artesanías, donde las manos hablan al silencio. (15 de marzo de 2005). El Litoral. Recuperado de <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2005-3-15-21-0-0-museo-de-artesantias-donde-las-manos-hablan-al-silencio>
- Noya, E. (1987). Corrientes entre la leyenda y la tradición. En Todo es Historia, Vol. VII, 3 -13. Buenos Aires, Argentina: Talleres Gráficos Alemann.

# **XL** ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL (2021)

- Noya, E. (1994) Imaginería religiosa y santoral profano de Corrientes. Corrientes, Argentina: Subsecretaría de Cultura de la provincia de Corrientes.
- Schenone, H. (1992). Iconografía del arte colonial. Jesucristo. Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea.
- Schinini, A. (17 de septiembre de 2007). SAN LA MUERTE una voz extraña. COLECCIÓN ARTE BRUJO. <http://coleccionartebrujo.blogspot.com/2007/>
- Sustersic, B. (1993). Imaginería y patrimonio mueble. En: M. Zago, (Ed.), Las misiones jesuíticas del guayrá. Buenos Aires, Argentina: Manrique Zago ediciones SRL.