



**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES**



“RESTAURACIÓN PATRIMONIAL DE PINTURAS SACRAS”

**TRABAJO DE GRADO
PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADOS EN ARTE VISUALES**

POR

CÉSAR PÉREZ

2-750-17

ESTHER SÁNCHEZ

8-980-2353

ASESOR

JOSÉ DUARTE ZALDÍVAR

PANAMÁ, 2026

FIRMAS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

TUTOR

JURADO

JURADO

"No necesitas ser un experto para ser un gran artista"

Rui Torre

DEDICATORIA

Dedicamos este trabajo de grado a nuestros padres, hermanos, profesores y amigos, quienes nos acompañaron y apoyaron durante nuestra formación en Artes Visuales.

De manera especial, lo dedico a Lassie, que ya no está conmigo, pero cuya compañía y cariño marcaron gran parte de mi vida y me dieron fuerza en este camino; y a Jandi, por su paciencia, ternura y cariño. Sin importar los años, siempre vivirán en nuestros corazones.

AGRADECIMIENTO

CESÁR

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a todas las personas que hicieron posible la culminación de este trabajo de grado y que me acompañaron durante mi formación en la carrera de Artes Visuales.

A mis padres, por su apoyo constante, paciencia y confianza a lo largo de todo este proceso académico, y a mis hermanos, por su compañía y ánimo en los momentos más difíciles.

A mis profesores, por compartir sus conocimientos y guiarme con dedicación; en especial al profesor Félix y al profesor Duarte, quienes nos motivaron a adentrarnos en el mundo de la restauración y nos acompañaron en cada etapa, transmitiendo no solo técnicas, sino también pasión por la preservación del patrimonio.

Agradezco también al señor Fredy y a la señora Yuritza, por su constante disposición para ayudar y resolver las situaciones que se presentaban.

Finalmente, reconozco a quienes hicieron más llevaderas las jornadas de estudio y trabajo: el chichero que nos vendía desayuno, la máquina de café Durán de la cafetería y, por supuesto, Coca-Cola, que nos acompañó durante largas horas de esfuerzo.

ESTHER

Quiero agradecer a mi mamá y a mi hermano por su apoyo incondicional a lo largo de mi vida y durante mi camino universitario. Siempre han creído en mí y en mis habilidades, brindándome la confianza necesaria para seguir adelante.

También quiero agradecer, con mucho amor, a mi perrita Jandi, quien me acompañó durante toda mi carrera universitaria. Estuvo conmigo en cada noche de desvelo mientras realizaba mis tareas hasta altas horas, y siempre me recibe y despide con alegría.

Agradezco igualmente a los profesores Félix y Duarte por enseñarme sobre la restauración y conservación del patrimonio, y por guiar mi camino artístico hasta ayudarme a encontrar mi pasión en el mundo del arte.

Finalmente, doy gracias a los amigos y profesores que conocí durante el transcurso de la carrera, con quienes compartí una etapa muy importante de mi vida, así como a todas aquellas personas que, aunque no mencione, siempre me han apoyado y animado a seguir adelante.

ÍNDICE GENERAL

<i>DEDICATORIA</i>	<i>i</i>
<i>AGRADECIMIENTO</i>	<i>ii</i>
<i>ÍNDICE DE FIGURAS</i>	<i>vii</i>
<i>ÍNDICES DE CUADROS</i>	<i>ix</i>
<i>INTRODUCCIÓN</i>	<i>x</i>
 <i>CAPÍTULO I ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN</i>	
<i>1.1 Planteamiento del problema</i>	<i>2</i>
1.2 Justificación del trabajo	3
1.3 Objetivo general	3
1.4 Objetivos específicos	3
1.5 Alcance del trabajo	4
1.6 Limitaciones del proyecto	5
 <i>CAPÍTULO II FUNDAMENTOS TÉCNICOS Y TEÓRICOS DE LA RESTAURACIÓN</i>	
<i>1.1 Historia de la restauración de bienes culturales</i>	<i>9</i>
1.1.1 Cesare Brandi y la Teoría del Retocado	9
1.1.2 Carta de Venecia y principios éticos	9
<i>1.2 Patrimonio cultural y arte sacro</i>	<i>10</i>
1.2.1 Función litúrgica y devocional	11

1.2.2 Valor simbólico y comunitario	11
1.3 Conservación y restauración de pintura de caballete	12
1.3.1 Conservación preventiva	12
1.3.2 Conservación curativa	13
1.3.3 Estructura material de las obras	13
<i>1.4 Factores de deterioro</i>	<i>14</i>
1.4.1 Daños físico-mecánicos	14
1.4.2 Daños químicos	14
1.4.3 Daños biológicos	15
1.4.4 Influencia del clima tropical panameño	15
<i>1.5 Química aplicada a la restauración</i>	<i>16</i>
1.5.1. Química del color	16
1.5.2. Reacciones de limpieza y consolidación	17
<i>1.6. Manipulación y buenas prácticas</i>	<i>19</i>
1.6.1. Principios éticos de la conservación y restauración	19
1.6.2. Criterios avanzados de reintegración cromática	20
1.6.3. Manipulación y cuidados preventivos	21
1.6.4. Monitoreo ambiental como estrategia preventiva	22
1.6.5. Criterios técnicos y documentación	24
1.6.6. Conservación y valor espiritual en el arte sacro	24
1.6.7. Conclusión	25

CAPÍTULO III EL ARTE SACRO EN PANAMÁ Y ANÁLISIS SIMBÓLICO

<i>2.1 Historia del arte sacro en Panamá</i>	<i>27</i>
2.1.1. Los orígenes coloniales y la función evangelizadora del arte	28
2.1.3. Los talleres coloniales y la producción artística local	30
2.1.4. Estilos predominantes: Barroco, Neobarroco y Colonial Tardío	31
2.1.5. Valor cultural y simbólico del arte sacro panameño	32
<i>2.2 Iconografía e iconología de las obras intervenidas</i>	<i>33</i>
<i>2.3. Semiología y simbología</i>	<i>37</i>
2.3.1. El color, la postura y los atributos	37
2.3.2. Diferencias entre representaciones españolas y locales	38
2.3.3. Evolución del simbolismo en el arte sacro panameño	39
<i>2.4. Estudio estilístico y atribuciones</i>	<i>40</i>
2.4.1. La influencia de la escuela quiteña y la escuela novohispana	43
2.4.2. Los talleres coloniales y la autoría local	44
2.4.3. Atribuciones estilísticas en el arte sacro panameño	45

CAPÍTULO IV: ESTUDIO TÉCNICO DE LAS OBRAS INTERVENIDAS

<i>INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA</i>	<i>48</i>
Proceso de restauración de la Virgen de la Merced	55
<i>INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA</i>	<i>65</i>
Proceso de restauración: Nuestra señora de los dolores	73

INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA	82
INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA	103
Proceso de restauración de: ILMO Don Pedro Morcillo Rubio y Auñón	110
CONCLUSIONES	116
RECOMENDACIONES	117
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1. Estado inicial de la obra Virgen de la Merced al ingreso del taller. Registro fotográfica propio, 2025.</i>	58
<i>Figura 2. Detalles de daños en la esquina inferior izquierda del soporte pictórico. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	59
<i>Figura 3. Deterioros en el bastidor y en el marco. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	60
<i>Figura 4. Comparativa del estado del marco antes (arriba) y después (abajo) de la intervención. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	60
<i>Figura 5. Reverso de la obra antes y después del proceso de limpieza y eliminación del parche. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	61
<i>Figura 6. Proceso de medición y colocación de parches sobre el soporte. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	62
<i>Figura 7. Detalle del desprendimiento de la capa pictórica. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	63
<i>Figura 8. Inicio del proceso de remoción mecánica de barniz mediante bisturí. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	64
<i>Figura 9. Estado de la obra posterior al proceso de remoción de barniz. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	65
<i>Figura 10. Aplicación de estuco en la obra. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	66
<i>Figura 11. Proceso de reintegración cromática (izquierda) y resultado final de la restauración (derecha). Fotográfica propio, 2025.</i>	67
<i>Figura 12. Estado inicial de la obra Nuestra Señora de los Dolores al momento de su ingreso al taller. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	77
<i>Figura 13. Proceso de limpieza de la obra. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	80
<i>Figura 14. Probable capa de imprimación original de la obra. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	81
<i>Figura 15. Aplicación del estuco en la obra. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	83
<i>Figura 16. Resultado final de la restauración. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	84
<i>Figura 17. Estado inicial de la obra ILMO Don Luis Fernández de Piedrahita 17°</i>	93
<i>Figura 18. Acumulación de suciedad y humedad en el reverso del soporte. Registro fotográfico propio, 2025.</i>	96
<i>Figura 19. Detalle de daños en el soporte textil. Registro fotográfico, 2025.</i>	96

Figura 20. Desgarro en forma de "T" en el soporte textil. Registro fotográfico propio, 2025.	97
Figura 21. Posible deterioro por ataque de xilófagos. Registro fotográfico, 2025.	97
Figura 22. Pérdida de capa pictórica y del soporte textil asociada a procesos de deshidratación. Registro fotográfico propio, 2025.	98
Figura 23. Elaboración y colocación de bandas y parches. Registro fotográfico propio, 2025.	99
Figura 24. Proceso de remoción de papel tisú y de barniz. Registro fotográfico propio, 2025.	100
Figura 25. Aplicación de estuco en lagunas de la capa pictórica. Registro fotográfico, 2025.	102
Figura 26. Inicio del proceso de Reintegración cromática. Registro fotográfico, 2025.	103
Figura 27. Reintegración cromática en áreas faltantes respetando la estética original. Registro fotográfico propio, 2025.	104
Figura 28. Resultado final de la restauración de la obra. Registro fotográfico, 2025.	106
Figura 29. Estado inicial de la obra ILMO Don Pedro Morcillo de Auñón al ingreso del taller	114
Figura 30. Comparativa de la obra sobresaliendo del marco, con indicio de posible desgarro (arriba) y sin el marco, descartando dicha alteración (abajo). Registro fotográfico propio, 2025.	115
Figura 31. comparativa del reverso de la obra antes y después del proceso de limpieza. Registro fotográfico propio, 2025.	116
Figura 32. Pérdida de la capa pictórica en la esquina superior derecha y registro del proceso de reentelado de la obra. Fotográfica propia, 2025.	117
Figura 33. Comparativa de la obra antes (izquierda) y después (derecha) del proceso de reintegración cromática. Registro fotográfico propio, 2025.	118
Figura 34. Resultado final de la restauración. Registro fotográfico propio, 2025.	119

ÍNDICES DE CUADROS

<i>CUADRO N° 1: DIFERENCIAS Y PUNTOS DE CONVERGENCIA ENTRE LA ESCUELA QUITEÑA, LA SEVILLANA Y EL ARTE SACRO PANAMEÑO.....</i>	<i>43</i>
<i>CUADRO N° 2: PREPARACIÓN DE LA COLA DE CONEJO.....</i>	<i>95</i>
<i>CUADRO N° 3: SOLUCIÓN DEL BARNIZ.....</i>	<i>100</i>
<i>CUADRO N° 4: PREPARACION DEL ESTUCO.....</i>	<i>102</i>

INTRODUCCIÓN

En este trabajo de grado se abordan los diferentes procesos que conlleva la restauración de pinturas de caballete, con especial atención a obras de carácter sacro. La investigación combina la práctica técnica con el análisis histórico y simbólico, integrando tanto la documentación de los procedimientos realizados como la reflexión sobre el significado de las piezas y de los elementos que las componen.

La restauración se presenta aquí no solo como una labor de recuperación material, sino también como un ejercicio de preservación cultural y espiritual. Por ello, se incluye un registro fotográfico detallado de las fases de intervención, acompañado de un estudio que contextualiza las obras dentro de su función litúrgica y comunitaria, de esta manera, el trabajo busca demostrar cómo la conservación de la pintura de caballete contribuye a mantener viva la memoria colectiva y a garantizar la transmisión de valores estéticos y devocionales a las generaciones futuras.

CAPÍTULO I ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

En Panamá, numerosas obras de arte religioso presentan un deterioro progresivo derivado de factores ambientales, deficiencias técnicas en intervenciones anteriores y la ausencia de programas institucionales de conservación preventiva. Este problema se manifiesta con particular claridad en diversas piezas patrimoniales ubicadas en templos históricos del Casco Antiguo, como la Iglesia de la Merced y la Iglesia San Francisco de Asís, donde varias pinturas muestran alteraciones estructurales y superficiales que amenazan su estabilidad material y legibilidad estética.

La combinación de humedad relativa elevada, fluctuaciones térmicas, presencia de agentes biológicos y acumulación de contaminantes atmosféricos ha acelerado procesos de degradación en soportes, capas pictóricas y barnices. Asimismo, la carencia de diagnósticos técnicos sistemáticos y la limitada disponibilidad de recursos especializados en el país dificultan la adopción de estrategias de conservación integrales y sostenibles. En este contexto, se evidencia la necesidad de desarrollar intervenciones metodológicamente fundamentadas que respondan tanto a las características materiales de las obras como a su relevancia histórica, devocional y patrimonial.

Frente a esta problemática, surge la pregunta central que orienta esta investigación:

¿Cómo puede diseñarse y ejecutarse un proyecto de conservación y restauración de cuatro pinturas religiosas pertenecientes a la Iglesia de la Merced y la Iglesia San Francisco de Asís, que articule

un diagnóstico técnico riguroso, una investigación histórico-artística exhaustiva y una documentación visual completa, con el propósito de asegurar la preservación de su valor patrimonial ante el deterioro existente?

1.2 Justificación del trabajo

El proyecto busca conservar y restaurar cuatro pinturas religiosas de la Iglesia de la Merced y la Iglesia San Francisco de Asís, cuyo deterioro amenaza su valor histórico, artístico y cultural. La intervención permitirá preservar su integridad material, generar documentación técnica para futuras acciones de conservación y aportar al fortalecimiento de la memoria histórica y la identidad cultural panameña.

1.3 Objetivo general

Preservar y restaurar cuatro pinturas religiosas de la Iglesia de la Merced y la Iglesia San Francisco de Asís, mediante intervención técnica, investigación histórico-artística y documentación visual.

1.4 Objetivos específicos

- Realizar el diagnóstico del estado de conservación de las obras para definir el plan de intervención.
- Investigar la iconografía, la técnica pictórica y el contexto histórico de cada pintura, con apoyo de registro fotográfico y análisis visual.

- Ejecutar los procesos de restauración: limpieza, consolidación, reintegro cromático y protección final, empleando técnicas responsables.
- Elaborar la documentación técnica y visual del proceso de restauración para garantizar un registro que respalde futuras acciones de conservación.

1.5 Alcance del trabajo

El presente trabajo está dirigido a un público académico, profesional e institucional vinculado con la conservación y restauración del patrimonio cultural, especialmente aquel de carácter religioso. En primera instancia, constituye un recurso de consulta para estudiantes de artes, historia del arte, conservación y restauración, proporcionándoles una base conceptual y metodológica que les permita comprender los criterios técnicos aplicados a la intervención de bienes culturales muebles.

Asimismo, este estudio resulta pertinente para profesionales del arte, tales como curadores, museólogos, gestores culturales y artistas, quienes podrán identificar los parámetros técnicos, éticos y operativos que guían los procesos de conservación en contextos contemporáneos. De igual manera, ofrece insumos prácticos a conservadores y restauradores en ejercicio, al documentar intervenciones realizadas en el año 2025 sobre obras pertenecientes al patrimonio religioso nacional, describiendo sus problemáticas materiales, tratamientos ejecutados y resultados obtenidos.

Por otro lado, el alcance del trabajo incluye a instituciones encargadas de la protección del patrimonio, como diócesis, parroquias, museos e instancias gubernamentales de cultura, para quienes este estudio puede funcionar como guía de referencia en la toma de decisiones sobre manejo, presupuestos, monitoreo preventivo y planificación de intervenciones.

Finalmente, el contenido es también relevante para comunidades y personas interesadas en la preservación del patrimonio religioso de su país, ya que presenta de manera accesible los principios fundamentales de la conservación integral, visibilizando la importancia histórica, estética y simbólica de las obras analizadas, así como la responsabilidad colectiva en su preservación.

1.6 Limitaciones del proyecto

El desarrollo de proyectos de conservación y restauración de bienes culturales en el país enfrenta una serie de limitaciones estructurales y operativas que condicionan el alcance y la profundidad de las intervenciones. En primer lugar, existe una escasez significativa de materiales especializados, ya que la mayoría de los insumos técnicos utilizados en tratamientos profesionales adhesivos de grado conservativo, solventes controlados, resinas estables, papeles y soportes neutros, sistemas de iluminación calibrada, entre otros, no se producen localmente. Esto obliga a su importación, lo que incrementa los costos debido a gastos de envío, trámites aduaneros y tiempos prolongados de adquisición.

Esta situación afecta de manera directa tanto a profesionales como a estudiantes que quieran iniciar en la conservación y restauración, quienes, al no contar con una oferta nacional accesible, se ven limitados en su capacidad de experimentar, profundizar y aplicar metodologías especializadas durante sus procesos formativos. En muchos casos, deben trabajar únicamente con los pocos materiales disponibles en el mercado local, los cuales no siempre cumplen con los estándares internacionales para el tratamiento de bienes culturales, lo que restringe la calidad, durabilidad y alcance de los procedimientos.

Otra limitación importante es la insuficiencia de laboratorios, talleres e instalaciones adecuadas para el desarrollo de intervenciones controladas. La carencia de espacios equipados con climatización estable, sistemas de filtración, equipos de análisis científico o herramientas de precisión impone restricciones metodológicas que pueden afectar la exactitud del diagnóstico y la eficacia de los tratamientos aplicados. La falta de equipamiento especializado como microscopios estereoscópicos, equipos para limpieza mecánica asistida, cámaras hiperespectrales o sistemas de monitoreo ambiental reduce la posibilidad de realizar estudios completos sobre la materialidad, degradación y comportamiento estructural de las obras.

Finalmente, el proyecto se desarrolla en un contexto donde persisten limitaciones financieras e institucionales, caracterizadas por escasos presupuestos, insuficientes programas de apoyo y ausencia de políticas sostenidas para el fortalecimiento de la conservación del patrimonio.

Esta realidad limita la continuidad de proyectos, dificulta la adquisición de recursos y restringe la participación de especialistas externos cuando es necesaria.

A pesar de estas limitaciones, el estudio se enfoca en aprovechar al máximo los recursos disponibles, adaptando métodos y priorizando criterios éticos y técnicos que permitan garantizar la estabilidad, legibilidad y preservación de las obras religiosas analizadas.

CAPÍTULO II FUNDAMENTOS TÉCNICOS Y TEÓRICOS DE LA RESTAURACIÓN

1.1 Historia de la restauración de bienes culturales

La restauración de bienes culturales ha evolucionado desde prácticas empíricas hacia una disciplina con fundamentos teóricos, éticos y técnicos. Esta evolución ha sido marcada por el pensamiento de Cesare Brandi y por la adopción de principios internacionales como los establecidos en la Carta de Venecia (1964), que han guiado las intervenciones patrimoniales en todo el mundo.

1.1.1 Cesare Brandi y la Teoría del Restauro

Cesare Brandi, filósofo y crítico de arte italiano, formuló una de las teorías más influyentes en el campo de la restauración. En su obra *Teoría del restauro*, Brandi introduce el concepto de “unidad potencial de la obra”, entendida como la integración perceptiva entre sus valores estéticos e históricos. Este principio implica que la restauración debe respetar la coherencia visual de la obra sin ocultar sus huellas del tiempo ni falsificar su contenido, según Brandi C. (1972) *“La restauración debe dirigirse al reintegro de la unidad potencial de la obra de arte, sin producir una falsificación artística o histórica”* (p. 17). Este enfoque ha sido fundamental para la restauración de arte sacro, donde el valor devocional se entrelaza con el valor artístico. La intervención no busca devolver la obra a un estado idealizado, sino preservar su autenticidad y permitir su lectura integral.

1.1.2 Carta de Venecia y principios éticos

La Carta de Venecia, adoptada por el ICOMOS en 1964, estableció los principios éticos que rigen la conservación y restauración del patrimonio cultural. Entre sus postulados más relevantes se encuentran la mínima intervención, la reversibilidad de los materiales utilizados, la legibilidad de las intervenciones y el respeto por la autenticidad.

“La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la esencia antigua y a los documentos auténticos. Su límite está allí donde comienza la hipótesis” (ICOMOS, 1964, p. 2).

Este criterio implica que no se debe reconstruir lo que no se conoce con certeza, evitando interpretaciones subjetivas que puedan alterar el significado original de la obra. En el caso de obras religiosas sin autoría confirmada o con pérdidas significativas, este principio es especialmente relevante.

1.2 Patrimonio cultural y arte sacro

El patrimonio cultural comprende los bienes materiales e inmateriales que una comunidad reconoce como parte de su identidad. En el caso del arte sacro, este patrimonio no solo representa una expresión estética, sino también una manifestación espiritual, histórica y social que ha

acompañado a las comunidades desde la evangelización en América Latina. Las obras religiosas, como las que se restauran en esta tesis, son testimonios vivos de la fe, la devoción y la memoria colectiva.

1.2.1 Función litúrgica y devocional

El arte sacro cumple una función litúrgica al integrarse en los espacios de culto y participar activamente en los rituales religiosos. Las imágenes de vírgenes, santos y obispos no son meramente decorativas, sino que actúan como mediadoras entre lo divino y lo humano, facilitando la contemplación, la oración y la enseñanza religiosa, según Reyes J. (2024) *“El arte sacro tiene un significado profundo y especial, ya que su función no solo es estética, sino también teológica y litúrgica, que ayuda e inspira a los fieles a contemplar lo divino a través de lo humano”* (p. 1) Esta dimensión devocional se expresa en la forma en que las obras son veneradas, utilizadas en procesiones, colocadas en altares y asociadas a prácticas comunitarias de fe. Restaurar estas piezas implica devolverles su capacidad de comunicar lo sagrado y acompañar la vida espiritual de la comunidad.

1.2.2 Valor simbólico y comunitario

Además de su función religiosa, el arte sacro posee un valor simbólico que refleja las creencias, emociones y aspiraciones de una comunidad. Las obras religiosas condensan

significados que han sido transmitidos por generaciones, y su presencia en templos y espacios públicos refuerza la identidad cultural local. Mario Camacho Cardona (2023), en su estudio sobre la comunicación objetual del arte sacro, señala que *“En el objeto de arte se plasman los rasgos que evocan las esencias de los modos de ser de los individuos socializados en un momento sociocultural determinado”* (p. 2).

Este valor simbólico se manifiesta en los atributos iconográficos, los estilos pictóricos y las técnicas utilizadas, que permiten reconocer influencias coloniales, locales y devocionales. Restaurar estas obras no solo preserva su materialidad, sino también su capacidad de representar y fortalecer la memoria colectiva.

1.3 Conservación y restauración de pintura de caballete

La pintura de caballete, por su estructura técnica y su valor histórico-artístico, requiere cuidados específicos que garanticen su preservación a largo plazo. Estos cuidados se dividen en dos enfoques principales: la conservación preventiva y la conservación curativa. Ambos son fundamentales en el tratamiento de obras sacras, donde no solo se busca mantener la integridad material, sino también respetar su función simbólica y devocional.

1.3.1 Conservación preventiva

Este enfoque se centra en evitar el deterioro antes de que ocurra. Para ello, se controlan los factores ambientales como la humedad, la temperatura, la iluminación y la calidad del aire, así como las condiciones de almacenamiento y manipulación. En regiones con clima tropical húmedo, como Panamá, es especialmente importante prevenir la aparición de hongos, insectos xilófagos y deformaciones en los materiales orgánicos. La conservación preventiva también incluye medidas como el uso de barreras físicas, sistemas de ventilación adecuados y protocolos de manejo que minimicen el contacto directo con las obras.

1.3.2 Conservación curativa

Cuando el deterioro ya está presente, se aplican técnicas de conservación curativa para estabilizar la obra y evitar que los daños progresen. Estas intervenciones pueden incluir limpieza superficial y profunda, consolidación del soporte, fijación de la capa pictórica, eliminación de agentes biológicos y reintegración cromática. Cada acción debe estar guiada por criterios éticos como la mínima intervención, la compatibilidad de materiales y la reversibilidad, de modo que la obra conserve su autenticidad y pueda ser comprendida en su contexto original. En el caso de las obras intervenidas en esta tesis, la conservación curativa ha sido esencial para recuperar zonas afectadas por craquelado, desprendimiento de pigmento y deformaciones estructurales.

1.3.3 Estructura material de las obras

La pintura de caballete está compuesta por varios estratos que interactúan entre sí: el soporte (generalmente madera o tela), la preparación (imprimación), la capa pictórica y, en algunos casos, barnices o elementos añadidos como marcos o decoraciones. Cada uno de estos componentes responde de manera distinta a los agentes de deterioro. Por ejemplo, la madera puede sufrir deformaciones por humedad, mientras que la capa pictórica puede presentar craquelado, desprendimientos o alteraciones cromáticas. Comprender la estructura material permite realizar diagnósticos precisos y aplicar tratamientos adecuados que respeten la técnica original y la integridad visual de la obra.

1.4 Factores de deterioro

Las obras de pintura de caballete, especialmente aquellas con valor sacro, están expuestas a múltiples agentes de deterioro que afectan su estabilidad física, química y biológica. Comprender estos factores es esencial para diseñar estrategias de conservación adecuadas, especialmente en contextos climáticos como el panameño, donde las condiciones ambientales intensifican los riesgos.

1.4.1 Daños físico-mecánicos

Este tipo de deterioro incluye alteraciones provocadas por golpes, fricciones, vibraciones, presión indebida o manipulación inadecuada. Se manifiesta en deformaciones del soporte, desprendimiento de capas pictóricas, craquelado, roturas o abolladuras. En obras antiguas, también puede deberse al envejecimiento natural de los materiales, como el debilitamiento de la tela o la contracción de la madera. El transporte sin protección, el montaje incorrecto o el uso de clavos y tensores inapropiados agravan estos daños.

1.4.2 Daños químicos

Los daños químicos se relacionan con reacciones internas o externas que alteran la composición de los materiales. La oxidación de pigmentos, la acidez de ciertos barnices, la migración de sales o la interacción con contaminantes atmosféricos pueden provocar cambios de color, manchas, eflorescencias o pérdida de cohesión. También pueden surgir por el uso de productos incompatibles en intervenciones anteriores, como adhesivos sintéticos o disolventes agresivos que modifican la estructura original de la obra.

1.4.3 Daños biológicos

Los agentes biológicos incluyen hongos, bacterias, insectos xilófagos y roedores. Estos organismos se alimentan de los componentes orgánicos presentes en las obras, como la madera, el

lienzo, el estuco o el aglutinante de los pigmentos. La presencia de manchas, perforaciones, galerías o polvo biológico son indicios de actividad biológica. En ambientes húmedos y mal ventilados, estos daños se desarrollan con rapidez y pueden comprometer gravemente la integridad de la obra.

1.4.4 Influencia del clima tropical panameño

El clima tropical húmedo de Panamá representa un desafío constante para la conservación de bienes culturales. Las altas temperaturas, la humedad relativa elevada y las lluvias frecuentes favorecen la proliferación de hongos y plagas, aceleran procesos de oxidación y degradan los materiales orgánicos. Además, las variaciones bruscas de temperatura y humedad pueden generar tensiones internas en los soportes, provocando deformaciones, craquelado o desprendimientos. Por ello, las estrategias de conservación deben adaptarse a este entorno, priorizando el control ambiental, la ventilación adecuada y el monitoreo constante de las condiciones físicas de las obras.

1.5 Química aplicada a la restauración

La restauración de pintura de caballete requiere conocimientos interdisciplinarios, y la química desempeña un papel fundamental en la comprensión de los materiales, sus reacciones y su comportamiento frente a agentes externos. Tanto el análisis del color como las decisiones sobre

limpieza y consolidación dependen de procesos químicos que deben ser cuidadosamente controlados para preservar la integridad de la obra.

1.5.1. Química del color

El color en una pintura no solo depende de los pigmentos utilizados, sino también de su interacción con el aglutinante, el soporte y el ambiente. Con el tiempo, los pigmentos pueden sufrir alteraciones químicas que modifican su tonalidad, saturación o transparencia. Factores como la oxidación, la exposición a la luz ultravioleta o la presencia de contaminantes pueden provocar oscurecimientos, amarilleos o pérdida de brillo. Comprender la composición química de los pigmentos permite identificar su estabilidad, anticipar posibles reacciones y seleccionar materiales compatibles para la reintegración cromática. Además, el análisis espectrofotométrico y la microscopía pueden ayudar a distinguir entre capas originales y repintes, facilitando decisiones éticas en la intervención.

1.5.2. Reacciones de limpieza y consolidación

Los procesos de limpieza y consolidación implican el uso de sustancias químicas que interactúan directamente con los materiales de la obra. La limpieza busca eliminar suciedad superficial, barnices alterados o intervenciones anteriores sin dañar la capa pictórica original. Para ello, se emplean disolventes, geles o soluciones acuosas cuya acción debe ser controlada en

términos de pH, polaridad y tiempo de exposición, la eficacia de la limpieza depende de comprender la dinámica de solubilidad entre los distintos estratos pictóricos, ya que los barnices envejecidos no responden de forma homogénea ante los solventes y requieren sistemas combinados, evaluados mediante pruebas previas de acción controlada. La consolidación, por su parte, tiene como objetivo estabilizar los estratos debilitados, como el soporte o la capa pictórica, mediante la aplicación de adhesivos o resinas compatibles. Estos productos deben ser reversibles, estables y no alterar la apariencia ni la textura de la obra. La química aplicada permite ajustar las concentraciones, evaluar la penetración y controlar las reacciones secundarias que podrían comprometer la restauración.

- **Solventes y Triángulo de Teas**

La selección de solventes se rige por los parámetros establecidos en el diagrama de Teas, que describe las fuerzas de dispersión (fd), polaridad (fp) y puentes de hidrógeno (fh). Este modelo permite ajustar la acción del solvente a la solubilidad del barniz alterado.

En el contexto del arte sacro panameño, esta metodología es imprescindible, ya que las pinturas coloniales presentan capas de barnices naturales oxidados que reaccionan de manera distinta a los solventes polares. En un caso aplicado a un lienzo sacro del siglo XIX con depósitos de hollín por su uso litúrgico, el análisis del triángulo de Teas permitió seleccionar una mezcla de solventes con baja polaridad, evitando la disolución de las capas oleosas inferiores.

- **Sistemas de geles y limpieza acuosa**

Las formulaciones en gel constituyen una herramienta segura que controla la difusión de los solventes. Los geles de Carbopol y las etilcelulosas actúan como matrices tridimensionales que encapsulan los solventes, reduciendo su movilidad y permitiendo un tiempo de acción más preciso

Los sistemas acuosos, por su parte, requieren ajustes estrictos de pH y conductividad. advierten que en climas tropicales la humedad relativa incrementa el riesgo de hinchamiento de los aglutinantes proteicos y la lixiviación de componentes solubles lo cual obliga a utilizar soluciones tamponadas o surfactantes no iónicos.

En escultura policromada panameña del siglo XVIII, especialmente en carnaciones y estofados, el uso de geles ha demostrado ser decisivo para evitar la migración de humedad hacia el soporte de madera, altamente vulnerable a las fluctuaciones higroscópicas.

1.6. Manipulación y buenas prácticas

La restauración y conservación de obras de arte constituyen un conjunto de acciones técnicas y éticas orientadas a preservar la integridad material y simbólica de los bienes culturales. Estas prácticas no solo buscan prolongar la vida física de los objetos, sino también garantizar la transmisión de su valor histórico, estético y espiritual a las futuras generaciones.

1.6.1. Principios éticos de la conservación y restauración

La teoría moderna de la restauración se fundamenta en los postulados de Cesare Brandi (1963), quien estableció que la intervención debe respetar tanto la unidad estética de la obra como su autenticidad histórica. Brandi subraya que *“toda restauración debe tender a restablecer la unidad potencial de la obra de arte, sin realizar una falsificación artística o histórica”* (p. 16).

Se amplía la noción de conservación al señalar que la intervención no se limita a reparar un daño, sino que implica una decisión ética, científica y cultural, en la que el restaurador actúa como mediador entre el pasado y el presente. Toda restauración es una interpretación cultural del objeto, determinada por los valores que la sociedad le asigna.

En consecuencia, las buenas prácticas en restauración deben equilibrar tres principios fundamentales:

1. Reversibilidad, es decir, que los materiales empleados puedan retirarse sin afectar el original.
2. Compatibilidad química y física entre los productos aplicados y los materiales originales.
3. Documentación exhaustiva, que registre todos los procesos, materiales y decisiones tomadas durante la intervención (ICCROM, 2017).

1.6.2. Criterios avanzados de reintegración cromática

La reintegración cromática se sustenta en los principios teóricos de Brandi sobre la reversibilidad, reconocibilidad y unidad potencial de la obra, se recalca que la intervención debe mantener un equilibrio entre legibilidad y diferenciación.

- **Legibilidad y diferenciación**

El *tratteggio*, el puntillismo y la *selezione cromatica* permiten restituir la unidad visual mediante síntesis óptica sin ocultar la naturaleza añadida de la intervención, estas técnicas producen una integración perceptiva a distancia, pero mantienen la identificación del retoque a corta distancia mediante tramas controladas

En el caso de una pintura sacra panameña afectada por abrasiones en las carnaciones, el uso de *tratteggio* fino permitió reconstruir la continuidad del rostro sin generar una superficie falsamente homogénea. La diferenciación del retoque a corta distancia preservó la integridad histórica de la obra.

- **Materiales de reintegración**

Los pigmentos empleados deben poseer alta solidez a la luz, y los aglutinantes deben ser reversibles. Por lo que se recomienda aglutinantes sintéticos como Regalrez 1094, su bajo índice de refracción evita saturaciones cromáticas excesivas y su estabilidad fotoquímica garantiza intervenciones seguras a largo plazo.

En imaginería panameña con estofado deteriorado, el uso de acuarelas para las reintegraciones neutras ha evitado el riesgo de amarilleo que presentan otros materiales en ambientes cálidos y húmedos.

1.6.3. Manipulación y cuidados preventivos

La manipulación de las obras es una de las etapas más críticas dentro de la conservación. De acuerdo con el Manual de Conservación Preventiva del ICCROM (2017), más del 60 % de los daños a bienes culturales proviene de una manipulación inadecuada. Por ello, se recomienda aplicar medidas de manejo controlado, que incluyen:

- Uso de guantes de algodón o nitrilo para evitar el contacto directo con las superficies.
- Transporte en soportes estables, preferiblemente con amortiguación o sistemas antivibratorios.
- Control de temperatura (18–22 °C) y humedad relativa (45–55 %) en los espacios de manipulación y almacenamiento.

- Evitar la exposición directa a fuentes de luz intensa, especialmente a radiación ultravioleta, que acelera el deterioro de pigmentos y barnices.
- Capacitación continua del personal encargado de manipular o trasladar piezas.

Estas medidas son especialmente relevantes en el caso del arte sacro, donde muchas obras permanecen activas en su contexto devocional.

Por tanto, toda acción de conservación debe realizarse considerando tanto el uso ritual como el contexto comunitario en que la obra sigue teniendo significado.

1.6.4. Monitoreo ambiental como estrategia preventiva

El monitoreo ambiental es fundamental en regiones tropicales, donde la humedad relativa elevada y las fluctuaciones térmicas aceleran los procesos de degradación el control del microclima es el factor más determinante para la conservación de soportes orgánicos, superando incluso a las intervenciones materiales directas.

- **Uso de data loggers y cartas psicrométricas**

Los data loggers permiten obtener registros continuos de temperatura y humedad relativa, revelando microclimas que pueden pasar desapercibidos. Estos datos deben analizarse mediante

diagramas psicrométricos, lo que permite visualizar los riesgos de condensación, tasa de evaporación y rango de seguridad para la conservación.

En un caso aplicado a una sacristía panameña con colección de pintura colonial, el uso de data loggers permitió identificar picos de humedad de hasta 85 %, asociados a filtraciones temporales este hallazgo hizo posible redistribuir las obras lejos de muros críticos.

- **Estabilidad térmica e higrométrica**

Es importante reducir las oscilaciones de humedad relativa, ya que estas provocan expansiones y contracciones del soporte. En soportes de madera, estas variaciones producen deformaciones, craquelado y desprendimientos.

En templos panameños, la implementación de ventilación natural controlada ha reducido la amplitud higrométrica en más del 20 %, favoreciendo la estabilidad de retablos y esculturas policromadas.

1.6.5. Criterios técnicos y documentación

Antes de cualquier intervención, debe realizarse un diagnóstico técnico que incluya análisis físico-químicos, estudios de capas pictóricas, identificación de pigmentos y evaluación de deterioros estructurales. Estos datos permiten determinar si es necesario proceder con limpieza, consolidación o reintegración cromática.

El Código de Ética del ICOM-CC (2020) establece que toda restauración debe estar precedida de un estudio científico y documentada con fotografías, fichas técnicas y reportes analíticos. La documentación es, por tanto, un acto de transparencia profesional que permite evaluar la efectividad de los tratamientos y asegurar la trazabilidad del proceso.

En el contexto panameño, instituciones como la Dirección Nacional de Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura han adoptado estas normas internacionales, promoviendo programas de capacitación en conservación preventiva y manipulación de bienes sacros. Estos programas buscan evitar que las obras sean intervenidas por personas sin formación profesional.

1.6.6. Conservación y valor espiritual en el arte sacro

La restauración de arte sacro implica una doble responsabilidad: conservar la materialidad física y respetar la dimensión espiritual de la obra. En muchas comunidades panameñas, las

imágenes religiosas como la Virgen de la Merced o el Cristo de Esquipulas no solo son piezas artísticas, sino también símbolos de fe viva y patrimonio inmaterial.

Barberena (2025) enfatiza que *“el arte popular expresa una definición simbólica del universo de sus creadores, lo cual comprende generosamente todos los temas de su ser, de forma que no es ni superficial ni, menos aún, infantil.”* (p. 193). Por ello, la manipulación de estas piezas requiere sensibilidad, diálogo con las comunidades religiosas y la adopción de criterios interdisciplinarios que integren lo técnico y lo simbólico.

1.6.7. Conclusión

La manipulación y conservación del arte deben realizarse con rigor científico, ética profesional y conciencia cultural, el restaurador no solo repara una materia, sino que reinterpreta un significado histórico y emocional. En el caso del arte sacro panameño, las buenas prácticas de conservación son esenciales para mantener viva una herencia que trasciende el objeto material y se proyecta como testimonio de la fe, la historia y la identidad del país.

CAPÍTULO III EL ARTE SACRO EN PANAMÁ Y ANÁLISIS SIMBÓLICO

2.1 Historia del arte sacro en Panamá

El arte sacro en Panamá constituye una expresión viva de la espiritualidad y de la memoria cultural del istmo, reflejando la fusión entre las tradiciones indígenas, africanas y europeas que coexistieron desde la época colonial. Su desarrollo histórico se encuentra íntimamente ligado a los procesos de evangelización, a la presencia de las órdenes religiosas y a la función pedagógica que el arte cumplió en la transmisión de la fe católica. Un excelente ejemplo del arte sacro en Panamá es el Museo de Arte Religioso Colonial, ubicado en el Casco Antiguo, junto a la Capilla de Santo Domingo. En este museo se exhiben obras coloniales principalmente provenientes de Sevilla (España), Quito (Ecuador) y Lima (Perú) así como tallas realizadas en Panamá por artesanos locales y extranjeros que se establecieron en el país.

Pero el arte religioso colonial no solo se concentra en el museo también está presente en numerosas iglesias de Panamá. Por ejemplo, la Iglesia de San Francisco de la Montaña, situada en la provincia de Veraguas, fue fundada alrededor de 1630 (aunque hay referencias a 1621) como una reducción indígena que era un asentamiento impuesto por el gobierno colonial español para facilitar el control político, económico y la evangelización de la población nativa.

Lo verdaderamente significativo de este templo no es tanto su fachada, sino los retablos e imágenes policromadas de estilo barroco que alberga en su interior. Estos retablos, datados en el

siglo XVIII, fueron labrados por artesanos locales en el propio poblado o en sus proximidades, lo que constituye un valioso testimonio del sincretismo cultural y artístico de la colonia.

2.1.1. Los orígenes coloniales y la función evangelizadora del arte

Desde la fundación de las primeras ciudades coloniales, como Natá de los Caballeros, Santiago de Veraguas y Panamá la Vieja, el arte religioso desempeñó un papel central en la cristianización del territorio. Las órdenes franciscanas, dominicas, mercedarias y agustinas establecieron conventos y templos que funcionaban como centros de culto, enseñanza y producción artística.

Los conventos operaron como “escuelas-talleres indígenas”, donde artesanos locales recibían instrucción técnica en escultura, pintura y dorado bajo la supervisión de religiosos europeos.

Estos talleres no solo replicaban modelos europeos, sino que reinterpretaron las formas barrocas a través de una mirada mestiza e indígena. La autora resalta que *“reconocer el hecho de que la mayoría del público a quien se dirigía ese arte cristiano estaba compuesta por indios y mestizos, lo que proporciona a las obras panameñas unas características particulares que no sólo se deben a la etnia de los artífices.”* (Barberena, 2025, p. 17).

El arte sacro panameño, por tanto, no debe entenderse como una simple extensión del arte español, sino como una manifestación híbrida de evangelización y apropiación cultural, en la que las comunidades indígenas reinterpretaron la imaginería cristiana desde su propia cosmovisión.

2.1.2. Órdenes religiosas y su aporte artístico

Las órdenes religiosas fueron las principales impulsoras del arte sacro panameño, adaptando su iconografía y estilo según sus carismas espirituales.

- Los franciscanos fomentaron un arte humilde y emocional, centrado en la humanidad de Cristo y en la devoción a San Francisco de Asís.
- Los dominicos, impulsores del rezo del Rosario, promovieron imágenes de la Virgen del Rosario y de Santo Domingo de Guzmán con ornamentación dorada y composición simétrica.
- Los mercedarios presentes en el istmo desde mediados del siglo XVI, difundieron el culto a la Virgen de la Merced, figura que adquirió un papel central en la religiosidad popular panameña.
- Los jesuitas instalados en la Ciudad de Panamá en el siglo XVII introdujeron un estilo teatral y dinámico acorde con la espiritualidad barroca de la Contrarreforma.

Según Barberena (2025, como se citó en *Coba, 2005, p.14*) *"pueblos de indios" o "doctrina de indios" en tierras alejadas e inhóspitas; la aculturación y evangelización por misioneros afectando su legado cultural; la aparición de elementos desconocidos como las enfermedades "europeas" (después de esclavos africanos), las armas de fuego y ciertos animales (por ejemplo, caballos y perros) que los atacaban."* (p. 47), y que su influencia artística se refleja en las 88 piezas del Museo de Arte Religioso Colonial atribuidas a cada congregación. Estas obras pinturas, retablos y esculturas evidencian la diversidad de estilos y funciones devocionales desarrolladas entre los siglos XVI y XVIII.

2.1.3. Los talleres coloniales y la producción artística local

Durante el periodo virreinal, las provincias del interior principalmente Veraguas, Chiriquí, Herrera y Los Santos se convirtieron en focos de producción artística. En ellas surgieron talleres de artesanos indígenas, instruidos por las órdenes religiosas en técnicas europeas. Estos talleres elaboraban retablos, esculturas y objetos litúrgicos con materiales locales, fusionando estética española con sensibilidad indígena.

El Museo de Arte Religioso Colonial reúne un total de 392 piezas, obras de arte popular que van desde esculturas, figuritas, tablillas y medallones hasta pinturas realizadas probablemente por escuelas-talleres regionales de artesanos indígenas. La creación de este museo, impulsada por

la antropóloga Reina Torres de Araúz en 1974, marcó un punto de partida en la revalorización del arte virreinal panameño.

El informe técnico elaborado por el historiador de arte Héctor Schenone y el padre Rubén Vargas Ugarte confirmó la existencia de una tradición artística local activa durante los siglos XVII y XVIII, la cual Barberena denomina barroco indigenizado, caracterizada por una reinterpretación de la estética sevillana en manos de artesanos indígenas.

2.1.4. Estilos predominantes: Barroco, Neobarroco y Colonial Tardío

El barroco fue el estilo artístico predominante en Panamá durante los siglos XVII y XVIII. Este estilo se manifestó especialmente en la arquitectura religiosa, los retablos y las esculturas policromadas. El retablo mayor de la Iglesia de San José, conocido por su pan de oro y su ornamentación exuberante, constituye uno de los máximos exponentes del barroco panameño.

Según Quiles (2019), el desarrollo del barroco en Panamá responde tanto a la demanda devocional como a la necesidad de las comunidades... *“sin embargo, con la destrucción de la primera ciudad en 1670 y el conveniente traslado de 1673, se descubre una constante histórica: es más fácil guardar memoria del pasado en la literatura y los documentos, que en su propia materialidad.* (p. 148). En los siglos posteriores, las reconstrucciones de templos dieron lugar al neobarroco, un estilo que retomó las formas ornamentales coloniales, mientras que el colonial

tardío se caracterizó por una simplificación de los elementos decorativos, sin abandonar el sentido pedagógico y simbólico del arte religioso.

2.1.5. Valor cultural y simbólico del arte sacro panameño

El arte sacro en Panamá no sólo cumplió una función litúrgica, sino que se constituyó como un medio de cohesión social y de expresión cultural. Barberena (2025) señala que *"Se puede entender que el arte popular de los pueblos indígenas expresa una definición simbólica del universo de sus creadores, lo cual comprende generosamente todos los temas de su ser, de forma que no es ni superficial ni menos aún ingenuo. Comprender lo anterior implicaría el reconocimiento del arte sin apellidos, que permite examinar las posturas teóricas de nuestra identidad etnocultural."* (p. 181). En estas manifestaciones, lo espiritual y lo humano se integran en un discurso visual donde la fe se adapta a las realidades locales.

Se sostiene que el arte sacro no puede comprenderse únicamente como un objeto estético, sino como un vehículo de fe y de transmisión cultural. Esta perspectiva permite entender que el arte religioso panameño refleja tanto la devoción católica como el mestizaje espiritual que caracteriza a la identidad del país.

Por tanto, el arte sacro en Panamá debe ser valorado no solo por su belleza formal, sino también por su capacidad de preservar la memoria espiritual del pueblo panameño y de revelar los

procesos históricos de resistencia, adaptación y creación que se gestaron en los templos y talleres del istmo.

2.2 Iconografía e iconología de las obras intervenidas

Virgen de la Merced

Iconografía

La Virgen de la Merced se representa con un velo beige y una expresión serena, sosteniendo las manos sobre el pecho en un gesto de devoción y humildad. El escudo mercedario visible en su vestimenta la identifica como patrona de la Orden de la Merced, cuya misión espiritual se centraba en la redención de cautivos. La sencillez compositiva y la luz centrada en el rostro destacan su pureza y cercanía al espectador.

Iconología

La obra refleja los ideales espirituales del arte virreinal, donde la figura de María simboliza la compasión y la misericordia. Su serenidad busca inducir una experiencia de recogimiento y fe, evocando la función catequética de la pintura religiosa colonial. En cuanto a su inspiración estilística, esta pieza podría asociarse con la Escuela Quiteña o Cusqueña del siglo XVII-XVIII, caracterizadas por la suavidad del modelado del rostro, la iluminación tenue y la expresión piadosa. La influencia española se percibe en el tratamiento del velo y los pliegues del manto, cercanos al naturalismo barroco ibérico.

Virgen Dolorosa

Iconografía

La Virgen Dolorosa se muestra con un manto verde y túnica roja, sosteniendo una espada que atraviesa simbólicamente su corazón, en alusión al dolor de María ante la Pasión de Cristo. El gallo al fondo alude al episodio de la negación de Pedro, reforzando el tema del sufrimiento y la traición. La aureola dorada de rayos estilizados enmarca su rostro y enfatiza su santidad.

Iconología

La obra busca despertar una respuesta emocional intensa mediante el contraste de colores, el claroscuro y la mirada melancólica de la Virgen. Este dramatismo es característico del barroco andino, donde la espiritualidad se mezcla con una fuerte teatralidad visual. En términos estilísticos, puede vincularse con la Escuela Cusqueña, reconocida por el uso de dorados, la presencia de elementos simbólicos y el carácter emocional de las figuras. También se observan rasgos de la pintura sevillana barroca (influencias de Murillo o Zurbarán), visibles en la suavidad del rostro y el tratamiento de la luz. Esta imagen, además de su función devocional, servía como instrumento de evangelización, transmitiendo la idea del sufrimiento redentor de María en un lenguaje accesible para el público colonial.

Obispo de Panamá (Ilmo. Don Pedro Morcillo Rubio y Auñón)

Iconografía:

El retrato presenta al obispo con ropas litúrgicas rojas y una cruz pectoral dorada, símbolo de su autoridad eclesiástica. La inscripción inferior indica su nombre y periodo de episcopado (1732–1742), lo cual otorga un valor documental a la obra. El fondo oscuro dirige la atención hacia el rostro, que se ilumina con un modelado sobrio y naturalista.

Iconología:

Más allá de ser un retrato conmemorativo, la pintura enfatiza el poder espiritual y social del clero durante el periodo colonial. El gesto contenido y la mirada directa transmiten autoridad y sabiduría. Desde una perspectiva estilística, este retrato se asocia al barroco tardío hispanoamericano, particularmente a la Escuela Novohispana, influida por los retratos de la corte española del Siglo de Oro. Se aprecian rasgos propios del retrato institucional eclesiástico: fondo neutro, énfasis en la jerarquía del personaje y un tratamiento realista de las facciones. Este tipo de pintura era frecuente en los obispados de América, donde se encargaban retratos oficiales para documentar las sucesiones episcopales.

Obispo de Panamá (Ilmo. Don Lucas Fernández de Piedrahita, 17º Obispo de Panamá)

Iconografía

La pintura representa al obispo Lucas Fernández de Piedrahita, figura relevante del período colonial hispanoamericano, reconocido tanto por su labor eclesiástica como por sus escritos históricos. El retratado aparece en busto, vestido con sotana cardenalicia de color borgoña, solideo rojo y una cruz pectoral dorada adornada con piedras preciosas, elementos que simbolizan su jerarquía episcopal y su vinculación con la Iglesia católica. El gesto sereno y la mirada frontal sugieren autoridad moral, prudencia y sabiduría, virtudes asociadas al ideal del prelado barroco. La iluminación resalta el rostro y la mano que sostiene la cruz, reforzando el carácter devocional y el sentido de santidad implícito en la figura del obispo.

Iconología

Desde la perspectiva iconológica, la obra expresa los valores espirituales y de poder que la Iglesia colonial proyectaba en sus representantes. La composición enfatiza el rol del obispo como mediador entre lo divino y lo terrenal, reflejando la ideología teocrática propia del siglo XVII en América. Aunque la obra fue realizada en 1954, mantiene el lenguaje simbólico y formal heredado del retrato eclesiástico colonial, lo cual denota una intención conmemorativa y de continuidad histórica.

El retrato, aunque de factura moderna, se inscribe dentro del estilo neocolonial o neobarroco académico, característico de las reinterpretaciones del arte virreinal latinoamericano en el siglo XX. Presenta una clara influencia de la escuela colonial andina, especialmente por el tratamiento frontal de la figura, el uso de colores sobrios, el fondo oscuro y el énfasis en los atributos litúrgicos.

Estas características derivan de la tradición del retrato de monarcas y prelados del barroco hispanoamericano de los siglos XVII y XVIII, como los realizados en los talleres de Lima, Quito o Bogotá.

2.3. Semiología y simbología

El estudio de la semiología y la simbología en el arte sacro permite comprender cómo los elementos visuales transmiten significados teológicos, culturales y sociales. Cada color, postura o atributo presente en una pintura o escultura tiene una función comunicativa, dirigida a reforzar los valores espirituales y doctrinales de la Iglesia.

De acuerdo con Erwin Panofsky, *la iconografía y la iconología constituyen los niveles esenciales del análisis artístico: el primero se refiere al reconocimiento de los elementos visibles (símbolos, gestos, objetos), mientras que el segundo interpreta su contenido profundo dentro de un contexto histórico y cultural*. En el caso del arte sacro panameño, estos signos fueron

adoptados del arte europeo y reinterpretados por artesanos locales, generando un lenguaje visual propio que combina la tradición católica con expresiones del imaginario popular.

2.3.1. El color, la postura y los atributos

En la pintura y escultura religiosa, el color actúa como un código simbólico, el color no es un elemento decorativo, sino un signo espiritual que expresa estados del alma o virtudes divinas.

- El azul representa la pureza y el cielo, atributo frecuente de la Virgen María.
- El rojo simboliza la caridad y el sacrificio, presente en las vestimentas de Cristo o los mártires.
- El blanco expresa inocencia y resurrección.
- El dorado utilizado en celebraciones de particular solemnidad y festividad, como la Navidad, la Pascua o grandes fiestas patronales. Simbolizan la riqueza y la gloria.

Las posturas corporales también comunican valores teológicos. Una figura de pie sugiere majestad y autoridad; de rodillas, humildad y adoración; y con las manos abiertas, intercesión o bendición. En las imágenes panameñas destaca la tendencia a representar santos y vírgenes con rostros serenos y miradas descendentes, lo cual refleja una adaptación al carácter devocional y doméstico del culto popular.

Los atributos iconográficos libros, flores, coronas, instrumentos de martirio identifican a los santos y revelan sus virtudes. Por ejemplo, Santa Bárbara porta una torre (símbolo de fe inquebrantable), mientras que San Francisco sostiene un crucifijo, símbolo de su unión mística con Cristo. Estas convenciones fueron heredadas del arte español, pero reinterpretadas localmente con materiales y detalles propios del entorno panameño.

2.3.2. Diferencias entre representaciones españolas y locales

Durante el periodo colonial, los artistas panameños adoptaron modelos provenientes de talleres andaluces y quiteños, pero los transformaron mediante el uso de rostros mestizos, vestimentas tropicales y proporciones estilizadas, aludiendo a la manera en que los artesanos indígenas reinterpretaron los modelos europeos según su sensibilidad cultural.

Mientras las imágenes españolas se caracterizan por un idealismo académico y un uso racional del espacio, las obras locales tienden a una mayor expresividad y colorido, así como a una simbología más próxima a lo cotidiano. Por ejemplo:

- Las Vírgenes panameñas suelen tener rostros ovalados y tez morena, rasgos que las acercan a la población devota.
- En esculturas de santos se observa el uso de materiales mixtos, madera policromada, telas naturales, estofados sencillos que revelan una técnica adaptada a los recursos del istmo.

- Las aureolas y coronas incorporan motivos vegetales tropicales, reinterpretando los ornamentos barrocos europeos.

Estas diferencias demuestran que el arte sacro panameño no fue mera imitación, sino una expresión de identidad. Las imágenes religiosas de Panamá representan un barroco criollo donde la devoción popular y el arte indígena confluyen en un mismo símbolo de fe.

2.3.3. Evolución del simbolismo en el arte sacro panameño

El simbolismo religioso en Panamá ha evolucionado a lo largo de los siglos, reflejando cambios sociales, culturales y espirituales. Durante el siglo XVII, la simbología barroca se centró en la exaltación de la gloria divina a través del oro, la luz y el movimiento. En el siglo XIX, el arte neobarroco retomó estos elementos con un enfoque nostálgico y ornamental, buscando mantener la conexión con el pasado colonial.

En el siglo XX, con la creación del Museo de Arte Religioso Colonial y las investigaciones de Torres de Araúz, comenzó una revalorización del arte sacro como patrimonio cultural. A partir de entonces, la simbología adquirió un sentido histórico además de devocional. Hoy, en muchas comunidades panameñas, las imágenes restauradas son entendidas como testimonios de fe y memoria colectiva, más allá de su función litúrgica.

Barberena (2025) resume esta evolución al afirmar que *“Para que exista el sincretismo se deben tomar elementos que son combatibles, que se puedan establecer algunas analogías, de tal suerte que los contenidos de la antigua tradición puedan tener nuevas lecturas. Para que puedan ser reinterpretados y que, con estas nuevas lecturas, el adquirir una función comunicativa dentro del mensaje cristiano”*. (p. 158). De esta manera, el lenguaje simbólico sigue siendo un medio de comunicación entre lo divino y lo humano, entre la historia y la espiritualidad del pueblo.

2.4. Estudio estilístico y atribuciones

El estudio estilístico del arte sacro panameño permite identificar las influencias formales y técnicas que definieron la producción artística del periodo colonial. Panamá, al ser un punto estratégico del comercio interoceánico, recibió una amplia diversidad de obras, materiales y modelos iconográficos procedentes de España, Quito y la Nueva España (México). Estas influencias convergieron en el istmo, dando origen a una expresión artística mestiza que combinó la estética europea con la sensibilidad local.

Para comprender con mayor claridad cómo estas corrientes externas se integraron y transformaron dentro del contexto panameño, resulta imprescindible comparar los rasgos formales de las principales escuelas que influyeron en la región. El siguiente cuadro sintetiza las diferencias y puntos de convergencia entre la escuela Quiteña, la Sevillana y el arte sacro panameño, considerando elementos clave como el modelado facial, el tratamiento de pliegues, el uso del

estofado y la relevancia visual. Esta comparación permite evidenciar la manera en que los talleres locales reinterpretaron, adaptaron y, en algunos casos, simplificaron los modelos foráneos para dar lugar a una identidad artística propia.

CUADRO N° 1: DIFERENCIAS Y PUNTOS DE CONVERGENCIA ENTRE LA ESCUELA QUITAÑA, LA SEVILLANA Y EL ARTE SACRO PANAMEÑO

Elemento Formal	Escuela Quiteña	Escuela Sevillana	Arte Sacro Panameño (Síntesis Local)
Modelado Facial	• Rostros ovalados, idealizados, suaves y juvenilizados. • Expresión mística y dulce. • Encarnaciones claras, rosadas.	• Rostros realistas, incluso duros; fuerte pathos emocional. • Marcado detalle anatómico (pómulos, arrugas, mirada intensa). • Encarnaciones frías o neutras.	• Rostros redondeados, suaves y con tonalidades más morenas. • Expresiones contenidas, menos dramáticas que la Sevillana. • Búsqueda de espiritualidad sencilla y local.
Tratamiento de Pliegues	• Pliegues angulosos, en zigzag o espiral. • Mucho movimiento, teatralidad.	• Pliegues pesados, naturales, buscando imitación real de la tela. • Caída más sobria y creíble.	• Mezcla de ambos: pliegue con cierta ondulación (influencia quiteña) pero más suavizado y funcional. • Menos abundancia por limitaciones materiales.
Uso de Estofado	• Muy denso, altamente decorativo y minucioso. • Patrón repetitivo, fondo rojo/azul con oro.	• Uso más selectivo y discreto. • Enfocado en bordes o detalles importantes.	• Estofado presente pero simplificado. • Motivos menos recargados; empleo práctico por recursos limitados. • Predominio de oro sobre rojo, pero con diseño más amplio y menos fino.
Relevancia Visual (Impacto General)	• Gran brillo, riqueza decorativa, espiritualidad exuberante. • Enfoque en la belleza ideal y el aura divina.	• Enfoque en la vida real: dramatismo emocional, humanidad, gestos profundos. • Profundidad psicológica.	• Busca equilibrio: devoción accesible, gestos suaves, síntesis de influencias. • Menor dramatismo, mayor cercanía al feligrés. • Espiritualidad local, iconografía práctica y adaptada al istmo.

Las cuatro obras analizadas evidencian la naturaleza híbrida del arte sacro panameño. Los modelos importados fueron reinterpretados mediante una policromía más cálida, gestos suavizados y una ejecución material acorde a los recursos del istmo. Estas particularidades obligan a que la intervención restaurativa considere esa síntesis estética local y evite imponer cánones ajenos al contexto panameño.

En conjunto, la comparación evidencia que el arte sacro panameño no fue una simple extensión de los modelos foráneos, sino un espacio de reinterpretación activa donde los talleres locales ajustaron proporciones, simplificaron procedimientos y adaptaron los recursos disponibles para responder a las necesidades devocionales del istmo. La combinación de rasgos quiteños y sevillanos con una sensibilidad cromática y expresiva propia permitió la formación de un lenguaje visual distintivo, caracterizado por la moderación en el dramatismo, la suavidad en los gestos y una estética íntimamente vinculada a la espiritualidad local. Este análisis estilístico no solo contribuye a la identificación de posibles atribuciones, sino que también subraya la importancia de reconocer la especificidad panameña dentro del panorama artístico colonial.

2.4.1. La influencia de la escuela quiteña y la escuela novohispana

Durante los siglos XVII y XVIII, la escuela quiteña desempeñó un papel central en la difusión del arte sacro en el territorio panameño. Esta escuela, fundada por los jesuitas en el actual Ecuador, se caracterizó por la minuciosidad técnica, el uso de maderas policromadas, el realismo

en la expresión facial y la incorporación de rasgos indígenas en las esculturas. Según Barberena (2025), muchas de las piezas conservadas en el Museo de Arte Religioso Colonial *“muestran un periodo extenso en la historia del arte y la cultura en el Panamá Hispánico; lo que se entiende representa las etapas del proyecto de una liturgia sincrética y la vida bicultural en los pueblos de indígenas; un proyecto en el cual la Iglesia conservaba el control y llevaba la educación, más, sin embargo, en el que se enunciaban considerablemente las tradiciones simbólicas de origen mesoamericano.”* (p. 193).

La circulación de obras quiteñas hacia Panamá se realizó a través del comercio marítimo entre Guayaquil, Lima y Portobelo, donde se celebraba la famosa Feria de Portobelo, espacio de intercambio de bienes artísticos y religiosos entre Sudamérica y el Caribe. Fernando Quiles (2019) explica que *“Al fin, a Panamá le cupo en suerte -o en des gracia- ser un lugar de tránsito de gente y de objetos. Jorge Juan y Antonio de Ulloa lo dijeron en su momento: “es la puerta por donde pasa todo”. Y ese dinamismo no favoreció la permanencia de los artistas ni la consolidación de un arte propio.”* (p. 47).

Por su parte, la escuela novohispana influyó principalmente en las pinturas al óleo y en la ornamentación de retablos, introduciendo una composición más narrativa y un uso dramático del claroscuro. Los talleres novohispanos transmitieron modelos iconográficos a través de grabados, láminas y manuales de arte religioso.

En Panamá, estas influencias coexistieron y se fusionaron. Las esculturas de vírgenes con rostros serenos y policromías suaves recuerdan la tradición quiteña, mientras que los retablos dorados y las pinturas de pasajes bíblicos responden a la estética novohispana, marcada por la teatralidad y el énfasis en la emoción.

2.4.2. Los talleres coloniales y la autoría local

A diferencia de los grandes centros virreinales, Panamá no contó con una escuela formal de arte colonial, pero sí con talleres de producción artesanal dirigidos por religiosos y artesanos locales. Estos talleres se establecieron en las principales ciudades coloniales Panamá, Natá, Santiago de Veraguas y Los Santos y funcionaron como centros de enseñanza técnica y devocional.

Estos talleres lograron desarrollar una tipología propia, caracterizada por la sencillez de los materiales, la expresión ingenua de los rostros y el profundo sentido religioso de las composiciones. Las obras eran elaboradas colectivamente, por lo que la autoría individual rara vez se documentaba. Este anonimato se explica no solo por el carácter espiritual de la producción donde el mérito pertenecía a Dios sino también por la estructura gremial de los talleres, donde los aprendices reproducían modelos bajo la supervisión de un maestro.

Muchas esculturas del MARC presentan rasgos técnicos mixtos: tallas de factura local con policromías similares a las quiteñas, o estructuras compositivas inspiradas en modelos

novohispanos, pero ejecutadas con materiales panameños. Este fenómeno refleja la naturaleza híbrida del arte colonial istmeño, donde la frontera entre importación y creación se difumina.

Además, las investigaciones contemporáneas del Museo de Arte Religioso Colonial han identificado la posible existencia de “talleres itinerantes” formados por artesanos locales y extranjeros que recorrían pueblos y conventos, ofreciendo servicios de restauración y creación de imágenes. Esta práctica explicaría las variaciones estilísticas dentro de una misma iconografía, así como la amplia difusión de ciertos modelos como la Virgen de la Merced o el Cristo de la Paciencia en distintas regiones del país.

2.4.3. Atribuciones estilísticas en el arte sacro panameño

El análisis comparativo de las obras conservadas en iglesias como San José, La Merced y San Francisco de Asís, en el Casco Antiguo, permite establecer correspondencias estilísticas con las escuelas virreinales. Las esculturas con rostros redondeados y cabellos tallados en bucles finos sugieren influencia quiteña, mientras que las composiciones pictóricas con fondos oscuros y gestos dramáticos evocan la tradición novohispana.

Asimismo, el uso de estofados en oro sobre fondo rojo, los pliegues en espiral de las túnicas y la tendencia al realismo expresivo son rasgos compartidos con la imaginería de Quito y Sevilla. Sin embargo, el arte panameño se distingue por la adaptación cultural, donde los rostros morenos, los detalles vegetales y los gestos suaves comunican la espiritualidad local.

En palabras de Barberena (2025), *“En Panamá virreinal, la mano de obra indígena, mestiza, negra o criolla produjo sobre todo objetos en cantidades menores, obras más modestas y menos suntuosas durante el proceso de evangelización sobre todo en el interior comparando los espacios y tiempos con otros países de la región”*. (p. 193). Esta síntesis convierte al arte sacro panameño en un testimonio tangible del mestizaje estético y espiritual que caracterizó al istmo durante la época colonial.

CAPÍTULO IV: ESTUDIO TÉCNICO DE LAS OBRAS INTERVENIDAS

INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA

Numero de registro: 0001		
Nombre del objeto: Pintura		
Título: Virgen de la Merced		
Tema: religioso		
Autor: desconocido		Fecha: desconocido
Estilo: Renacimiento/ barroco	Material y técnica: Óleo sobre tela	Dimensiones:
Procedencia: Iglesia de la Merced		
Propiedad: Parroquia de nuestra señora de la Merced		
Fecha de entrada al taller: 28/8/2024	Fecha de inicio de la restauración: 10/6/2025	
Fecha final de la restauración: 16/9/2025	Fecha de retorno al propietario:	

Documentación gráfica: Ver figuras N° 1, 2,3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11.

Intervenciones anteriores: La obra presentaba un parche adherido en el reverso, así como repintes y un papel que cubría una zona afectada por quemadura.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO

A. ESTUDIO DEL SOPORTE

1. Bastidor	Fijo ✓	Móvil	Material: madera
Estado de conservación:	Bueno	Regular	Deficiente
	Muy deficiente	Falta de cuña ✓	Número: 4 ✓
	Suciedad ✓	Carcoma ✓	Otros xilófagos
Observaciones y notas: el bastidor está en muy malas condiciones por lo que debe ser reemplazada.			
2. Tela	Lino ✓	Cañamo	Algodón
	Sintética	Mezcla	Otro
Trama:	Abierta	Media ✓	Cerrada
Hilo:	Grueso ✓	Medio	Fino
Tejido:	Tafetán ✓	Sarga	Espiguilla
	Mantelillo	Otros:	
Número de hilo por cm2		Trama: 10	Urdimbre: 11
Inscripción/sello: no			
Estado de conservación	Bueno	Regular	
	Deficiente	Muy deficiente	
	Suciedad ✓	Oxidación	
	Ataque de microorganismo ✓	Manchas	
	Golpes	Abolladuras ✓	
	Destensamiento	Arrugas	

	Cortes	Agujeros ✓
	Desgarros	Perforaciones/ Centímetros
Observaciones y notas: Se observó acumulación de suciedad en la parte posterior, lo que requerirá una limpieza mecánica inicial, remover el parche de la intervención anterior y colocar parche y banda nuevas.		

B. ESTUDIO DE LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PICTÓRICA

1. Preparación		Artesanal ✓	Industrial	Gruesa
		Fina	Blanca	Coloreada
		Buena adherencia	Mala adherencia	✓ ✓
Observaciones y notas: podemos observar que la obra presenta levantamientos y pérdida de la preparación de la tela.				
2. Capa pictórica		Técnica: óleo	Fina ✓	Gruesa
		Empaste	Forma de pinceladas: ✓	
Estado de conservación		Bueno	Regular	Deficiente ✓
		Muy deficiente	Levantamiento	Cuardeados
		Cazoletas	Pérdida de color	Pulverencia ✓ ✓
Observaciones y notas: La capa pictórica se encuentra en un estado frágil, lo que exige extrema precaución durante el proceso de remoción del barniz para minimizar el riesgo de desprendimiento o pérdida de material original.				

C. ESTUDIO DE LA CAPA SUPERFICIAL

1. Presencia de barniz	Brillante	Mate ✓	Desigual
	Pasmado	Oxidado	Ausencia de barniz

	Suciedad Superficial ✓	Humo ✓	Polvo
	Cera ✓	Excrementos de insectos	
Observaciones y notas: el barniz está altamente oxidado, dificultando la apreciación detallada de la obra, además, se detectó presencia de cera en ciertas áreas y la combinación de suciedad y oxidación hace imperativo retirar el barniz para evitar un deterioro mayor de la capa pictórica.			

ANEXO

Marco		
Estado de conservación	Bueno	Regular ✓
	Deficiente	Muy deficiente
Observaciones y notas: el marco solo necesita una limpieza superficial, estucado en las zonas con pérdida de madera, reintegración del estuco y posterior barnizado.		

ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICO

Observación lupa ☒

Observación con microscopio estereoscópico ☐

Observación con luz rasante ☐

Observación con luz ultravioleta ☒

Fotografía de infrarrojos ☐

Ensayos de laboratorio ☐

Analítica microquímica ☐

Observaciones y notas:

Conclusiones:

PROPUESTA ADE RESTAURACIÓN

1. Desmontar la obra del bastidor y reemplazar el bastidor con uno nuevo.
2. Limpieza de la suciedad de la obra y protección de la capa pictórica.
3. Cambio de parche y colocación de banda en la parte inferior izquierda.
4. Remover el barniz, estucar las áreas perdidas de la capa pictórica y reintegro cromático.
5. Limpieza y barnizado del marco.

CRITERIOS DE RESTAURACIÓN QUE HAY QUE SEGUIR

Se procurará en todo momento conservar la integridad de la obra original, evitando al máximo la pérdida de material pictórico. Estas acciones se llevarán a cabo con el objetivo de preservar el valor patrimonial de la pieza y garantizar su estabilidad a largo plazo.

PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EFECTUADA

Intervención de soporte

Desmontado del marco ☒ bastidor

Desmontado del bastid ☒

Limpieza del ☐

Desinfección del bastidor ☐

Consolidación del bastid ☐

Cambio de ☒

Colocación de cuñas nuevas ☐

Otros procesos:

Materiales utilizados:

Limpieza de tela ☒

Método:

Aplanado ☒ **Colocación de parche** ☒ **Método:** Se utilizó una plancha para aplanar la tela, asegurando una superficie uniforme y se retiró el parche original y se colocaron nuevos parches elaborados con tela TNT y adherido mediante Beva Film.

Colocación de banda ☒ **Método:** la banda fue elaborada con tela TNT y adherido mediante Beva Film.

Reentelado ☐ **Método:**

Otros procesos:

Materiales utilizados:

Intervención de la capa pictórica y la capa superficial

Empapelado ☒ **Método:** Se aplicó papel tisú para empapelar la obra, con el fin de proteger la capa pictórica y facilitar la limpieza de suciedad adherida.

Fijación de la capa pictórica ☒ **Método:** Tras la eliminación del barniz, se fijaron las zonas frágiles de la capa pictórica utilizando Primal.

Limpieza de la superficie pictórica ☒ **Método:** La limpieza se efectuó de manera mecánica con brochas suaves, seguida de una limpieza húmeda con agua destilada.

Regeneración del barniz ☐ **Método:**

Levantamiento del barniz ☒ **Método:** La remoción del barniz se realizó cuidadosamente con bisturí, siendo este el método más efectivo para el caso.

Reintegración pictórica ☒

Método: Las pérdidas en la capa pictórica fueron reintegradas con acrílico, respetando la estética y el carácter original de la obra.

Otros procesos:

Materiales utilizados:

ANEXOS

CONDICIONES AMBIENTALES IDEALES PARA SU OPTIMA CONSERVACIÓN POSTERIOR
--

Temperatura: 20° y 26° c

humedad relativa: 50% a 60%

Iluminación: 50 lux

Restaurado por: Esther Sánchez

Firma: 

Proceso de restauración de la Virgen de la Merced



Figura 1. Estado inicial de la obra Virgen de la Merced al ingreso del taller. Registro fotográfico propio, 2025.

Al inicio de la intervención se efectuó un registro fotográfico y documental de los daños visibles, tanto en el anverso como en el reverso de la obra. El examen preliminar reveló la presencia de un barniz oxidado, acumulación de polvo superficial y evidencias de una restauración anterior.



Figura 2. Detalles de daños en la esquina inferior izquierda del soporte pictórico. Registro fotográfico propio, 2025.

En la esquina inferior izquierda se identificó una quemadura cubierta con un parche de papel tisú, pintado el papel para simular el tono del barniz original. Asimismo, se observaron repintes en zonas con pérdidas de capa pictórica y, en el reverso, la presencia de un parche que confirmaba una intervención previa.

Daños en el marco y bastidor

El marco presentaba acumulación de polvo, pérdidas materiales en gran parte de su estructura y restos de insectos. Sin embargo, su estado general se consideró aceptable, por lo que no fue necesaria una intervención de carácter estructural profundo.

El bastidor, en cambio, mostraba roturas y deterioro avanzado, razón por la cual se determinó el cambio de esta.



Figura 3. Deterioros en el bastidor y en el marco. Registro fotográfico propio, 2025.

La intervención del marco consistió en una limpieza inicial con alcohol, seguida de la aplicación de una capa de barniz protector. Posteriormente, se reintegraron las pérdidas más visibles mediante



Figura 4. Comparativa del estado del marco antes (arriba) y después (abajo) de la intervención. Registro fotográfico propio, 2025.

estuco, se aplicó una nueva capa de barniz antes del reintegro cromático y, finalmente, una última capa para garantizar la protección de la reintegración.

Proceso y tratamiento



Figura 5. Reverso de la obra antes y después del proceso de limpieza y eliminación del parche. Registro fotográfico propio.

2025/

El proceso comenzó con la remoción del polvo superficial mediante una brocha suave. Para proteger la capa pictórica durante las fases posteriores, se aplicó un velo de papel tisú adherido con cola de conejo. Una vez seco, se procedió a la limpieza del reverso y a la remoción del parche colocado en la restauración anterior.

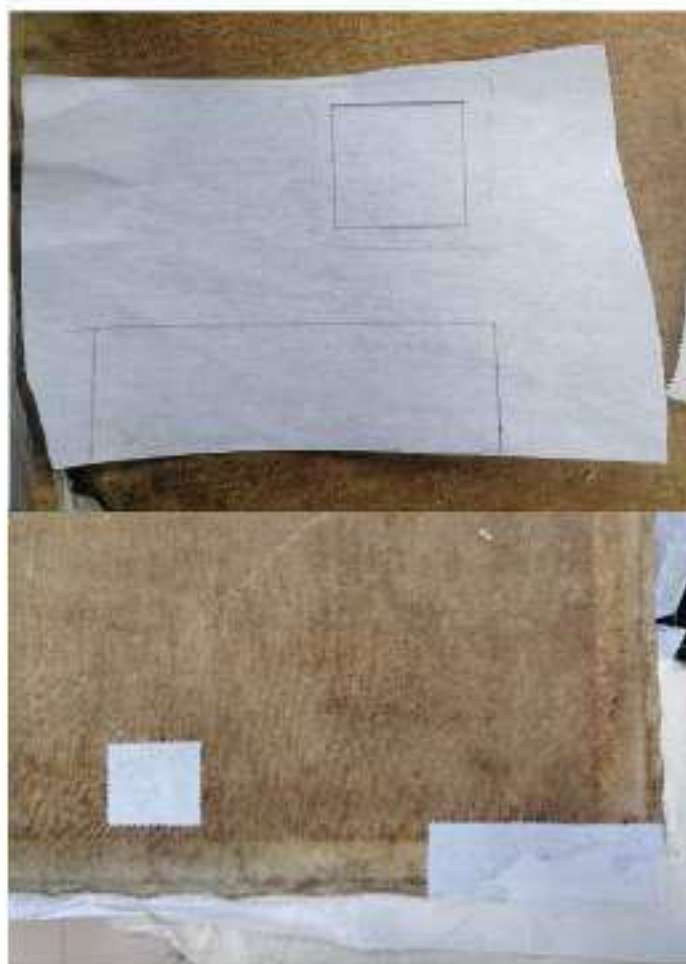


Figura 6. Proceso de medición y colocación de parches sobre el soporte. Registro fotográfico propio, 2025.

Posteriormente, el reverso fue planchado con el fin de tensar la tela. Se realizaron las mediciones para los nuevos parches, utilizando TNT (tejido no tejido) como soporte de refuerzo. Estos fueron cortados y adheridos al reverso mediante BEVA film, activado con calor.

Concluido el proceso de limpieza y parcheo, se retiró el papel tisú con agua destilada tibia y esponja, para luego montar la obra en un nuevo bastidor.

Remoción de barniz



Figura 7. Detalle del desprendimiento de la capa pictórica. Registro fotográfico propio, 2025.

El siguiente paso consistió en la remoción del barniz oxidado. Se realizaron pruebas con diferentes solventes: alcohol, White Spirit y Sansodor. El alcohol resultó ineficaz; el Sansodor mostró baja efectividad y acción lenta; el White Spirit eliminaba el barniz, pero generaba desprendimiento de la capa pictórica, que, debido al craquelado, se desprendía en forma de polvo.

Ante esta situación, se decidió emplear bisturí para la remoción mecánica del barniz, minimizando la pérdida de capa pictórica y reduciendo los riesgos asociados al uso de solventes.

Para este procedimiento, la obra fue desmontada del bastidor y colocada sobre una tabla rígida que evitara deformaciones.



Figura 8. Inicio del proceso de remoción mecánica de barniz mediante bisturí. Registro fotográfico propio, 2025.

La superficie se dividió en cuadrículas de 5 × 5 pulgadas con el fin de llevar un control preciso de las áreas trabajadas. Inicialmente, la división se realizó con hilos, pero debido a la incomodidad



operativa, se optó por el uso de tiza pastel sobre el barniz, que era eliminada en paralelo al proceso de limpieza, sin dejar residuos en la capa pictórica. Este procedimiento requirió aproximadamente dos meses de ejecución.

Figura 9. Estado de la obra posterior al proceso de remoción de barniz. Registro fotográfico propio, 2025.

Una vez finalizada la remoción del barniz, se procedió a consolidar las zonas con levantamiento de la capa pictórica, aplicando adhesivo Primal para asegurar su fijación y evitar mayores pérdidas. Tras el secado del adhesivo, la obra fue montada en el nuevo bastidor para dar inicio al proceso de reintegración cromática.

Estucado y reintegro cromático de la obra



Figura 10. Aplicación de estuco en la obra. Registro fotográfico propio, 2025.

Una vez eliminada en la medida de lo posible la capa de barniz alterado, se procede a la fase de estucado. Este proceso tiene como finalidad rellenar las lagunas de la capa pictórica y nivelarlas con respecto al estrato original, con el fin de preparar la superficie para el posterior reintegro cromático.

Finalizado el estucado, se aplica una capa de barniz de protección para aislar y estabilizar las áreas intervenidas.

En una primera instancia se emplearon acuarelas para el reintegro cromático; sin embargo, se observó una pérdida de saturación y una falta de correspondencia con el tono de la pintura original,



Figura 11. Proceso de reintegración cromática (izquierda) y resultado final de la restauración (derecha). Fotográfica propia,

2023.

Por esta razón, se optó por el uso de acrílicos, los cuales permitieron una mayor estabilidad y adecuación cromática. El reintegro se realizó mediante la técnica del puntillismo, ejecutándose de izquierda a derecha con el fin de mantener un orden metodológico durante la intervención. Una vez concluido el proceso, el reintegro cromático fue protegido mediante la aplicación de un barniz mate, con el objetivo de mejorar la lectura visual de la obra y facilitar su correcta apreciación por parte del público.

Para finalizar la intervención, se procedió a la colocación del marco previamente restaurado, el cual fue fijado al bastidor mediante clavos, con el fin de garantizar su estabilidad y evitar desplazamientos.

INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA

Numero de registro: 0002		
Nombre del objeto: pintura		
Título: Virgen Dolorosa		
Tema: Religioso		
Autor: desconocido		Fecha: desconocido Siglo XVII-XVIII
Estilo: Colonial y barroco latinoamericano	Material y técnica: Óleo sobre tela	Dimensiones: 66x77.5
Procedencia: Iglesia de la Merced		
Propiedad: Parroquia nuestra señora de la Merced		
Fecha de entrada al taller: 28/8/2024	Fecha de inicio de la restauración: 15/6/2025	
Fecha final de la restauración: 6/1/2026	Fecha de retorno al propietario:	

Documentación gráfica: Ver figuras N° 12, 13, 14, 15 y 16.

Intervenciones anteriores: Presenta restauración previa, un bastidor nuevo, trabajo realizado en un taller y varios repintes en la capa pictórica.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO			
A. ESTUDIO DEL SOPORTE			
3. Bastidor	Fijo ✓	Móvil	Material: madera
Estado de conservación:	Bueno ✓	Regular	Deficiente
	Muy deficiente	Falta de cuña	Número:
	Suciedad ✓	Carcoma	Otros xilófagos
Observaciones y notas:			
4. Tela	Lino ✓	Cáñamo	Algodón
	Sintética	Mezcla	Otro
Trama:	Abierta	Media ✓	Cerrada
Hilo:	Grueso	Medio ✓	Fino
Tejido:	Tafetán	Sarga ✓	Espiguilla
	Mantelillo	Otros:	
Número de hilo por cm ²		Trama: 22	Urdimbre: 25
Inscripción/sello: "Caprasa - TALLER IVALDI"			
Estado de conservación	Bueno ✓	Regular	
	Deficiente	Muy deficiente	
	Suciedad ✓	Oxidación	
	Ataque de microorganismo	Manchas ✓	
	Golpes	Abolladuras	
	Destensamiento	Arrugas	
	Cortes	Agujeros ✓	
	Desgarros	Perforaciones/ Centímetros:	
Observaciones y notas: La pintura fue recortada, y pegada sobre un bastidor nuevo, presente un injerto de tela en la parte inferior y dos perforaciones en la capa pictórica, las cuales fueron anteriormente reintegradas.			

B. ESTUDIO DE LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PICTÓRICA

3. Preparación	Artesanal ✓	Industrial	Gruesa
	Fina	Blanca	Coloreada ✓
	Buena adherencia ✓	Mala adherencia	
Observaciones y notas: Bajo los reintegros, se muestra una preparación cerosa, de color rojo.			
4. Capa pictórica	Técnica:	Fina	Gruesa ✓
	Empaste ✓	Forma de pinceladas: pinceladas cortas y difuminadas, algunas veladuras, dorado.	
Estado de conservación	Bueno ✓	Regular	Deficiente
	Muy deficiente	Levantamiento	Cuardeados
	Cazoletas	Perdida de color	Pulverolencia
Observaciones y notas: Ninguna			

C. ESTUDIO DE LA CAPA SUPERFICIAL

2. Presencia de barniz	Brillante	Mate ✓	Desigual
	Pasmado ✓	Oxidado	Ausencia de barniz
	Suciedad Superficial ✓	Humo ✓	Polvo ✓
	Cera ✓	Excrementos de insectos ✓	
Observaciones y notas: La capa pictórica, muestra acumulación de suciedad y humedad, además de algunas manchas opacas de color blanquecino, posiblemente cera de vela.			

ANEXO

Marco		
Estado de conservación	Bueno ✓	Regular
	Deficiente	Muy deficiente
Observaciones y notas: marco tallado, dorado. Patrones quiteños.		

ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICO

Observación lupa ☒ Observación con microscopio estereoscópico ☐

Observación con luz rasante ☐ Observación con luz ultravioleta ☒

Fotografía de infrarrojos ☐ Ensayos de laboratorio ☐ Analítica microquímica ☐

Observaciones y notas:

Conclusiones:

PROPUESTA ADE RESTAURACIÓN

1. Protección de capa pictórica y limpieza de reverso.
2. Limpieza de capa pictórica, aplicación de barniz
3. Estucado y reintegro cromático
4. Barnizado final
5. Tratamiento y limpieza del marco

CRITERIOS DE RESTAURACIÓN QUE HAY QUE SEGUIR

Limpieza cuidadosa al bastidor, pruebas de solventes y agua destilada para evitar reblandecer el pegamento de la pintura con el bastidor.

El estado de adherencia de la pintura al bastidor es bueno, no es necesaria la intervención.

PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EFECTUADA

Intervención de soporte

Desmontado del marco ☒
bastidor ☒

Desmontado del bastidor ☒

Limpieza del

Desinfección del bastidor ☐

Consolidación del bastidor ☐

Cambio de ☐

Colocación de cuñas nuevas ☐

Otros procesos: limpieza de la acumulación de polvo en el reverso.

Materiales utilizados: brocha y aspiradora

Limpieza de tela ☒

Método: borrador. Limpieza mínima.

Aplanada Colocación de parches Método:

Colocación de bandas ☐ Método:

Reentelado ☐ método:

Otros procesos:

Materiales utilizados:

Intervención de la capa pictórica y la capa superficial

Empapelado ☒ Método: papel arroz, remojado en agua ola al 15%. Removido con agua destilada tibia.

Fijación de la capa pictórica ☐ Método:

Limpieza de la superficie pictórica ☒ Método: alcohol 70% y 95%, para remoción de barniz oxidado. Agua destilada para remoción de suciedad.

Regeneración del barniz ☒ Método: barniz dammar, al 50% diluido con white spirit. Se uso la misma marca en ambos productos para no generar incompatibilidad en los materiales.

Levantamiento del barniz Método:

Reintegración pictórica ☒

Método: acuarelas, con agua destilada

Otros procesos:

Limpieza y reintegro del dorado en el marco

Materiales utilizados:

Agua destilada, alcohol 95%, acuarelas nacaradas, acuarelas, barniz, laca y barniz

ANEXOS

CONDICIONES AMBIENTALES IDEALES PARA SU OPTIMA CONSERVACIÓN POSTERIOR
--

Temperatura: 15° y 18° C

humedad relativa: 50% y 60%

Iluminación: 150 lux

Restaurado por: César Pérez

Firma:

Proceso de restauración: Nuestra señora de los dolores



Figura 12. Estado inicial de la obra Nuestra Señora de los Dolores al momento de su ingreso al taller. Registro fotográfico propio, 2023.

Diagnóstico de la obra

A simple vista, la pintura presentaba un aspecto opaco y oscurecido, producto de:

- La ausencia de una capa de barniz protector.
- La acumulación de polvo sobre la superficie pictórica.

- La presencia de marcas de humedad, que intensificaban el oscurecimiento de la obra.

En el reverso se observó una acumulación significativa de polvo y restos de insectos muertos, evidencia del prolongado tiempo transcurrido desde su última intervención.

La obra se encuentra tensada en un bastidor que no corresponde al original, ya que se aprecia claramente que fue adherida a un bastidor nuevo.

- Esto sugiere que en una restauración anterior se pudieron haber removido los bordes originales de la tela.
- Se detectó un injerto triangular de tela en la parte central inferior, de tonalidad más clara que el resto de la superficie, lo que indica una intervención posterior.

El injerto mencionado no sigue la continuidad de la pintura original, lo que sugiere que la obra pudo haber sido sobreviviente de un incendio u otro acontecimiento de gran impacto.

- La diferencia cromática y la forma triangular del injerto refuerzan la hipótesis de un daño severo en esa zona.
- No obstante, se reconoce que podrían existir otras variantes explicativas, como deterioro localizado por humedad o pérdida mecánica de la tela.

Proceso de Intervención

Como primer paso, se protegió la capa pictórica mediante la aplicación de papel de arroz adherido con cola de conejo muy diluida.

- Esta protección permitió trabajar en el reverso de la obra sin riesgo de dañar la superficie pictórica.
- Además, facilitó la remoción del polvo superficial acumulado.

La limpieza mecánica del reverso se realizó con brocha suave y aspiradora, sin retirar la obra del bastidor, ya que el estado de la tela y el tensado eran adecuados.

- Se eliminó polvo acumulado y restos de insectos muertos.
- No se detectaron daños estructurales que justificaran un reentelado.

Una vez asegurada la capa pictórica, se procedió a la limpieza frontal:

1. Retiro del papel de arroz con agua destilada tibia, lo que permitió eliminar el polvillo superficial.
2. Limpieza química con alcohol de 95° aplicado con hisopos, destinada a:
 - Remover los restos de barniz oxidado.

- Eliminar posibles colonias de hongos derivados de la humedad y el polvo acumulado.



Figura 13. Proceso de limpieza de la obra. Registro fotográfico propio, 2023.

Durante este proceso se evidenciaron zonas previamente reintegradas. Al retirarlas, apareció una base rojiza de aspecto ceroso, posiblemente relacionada con la imprimación original o con algún adhesivo empleado en intervenciones anteriores.

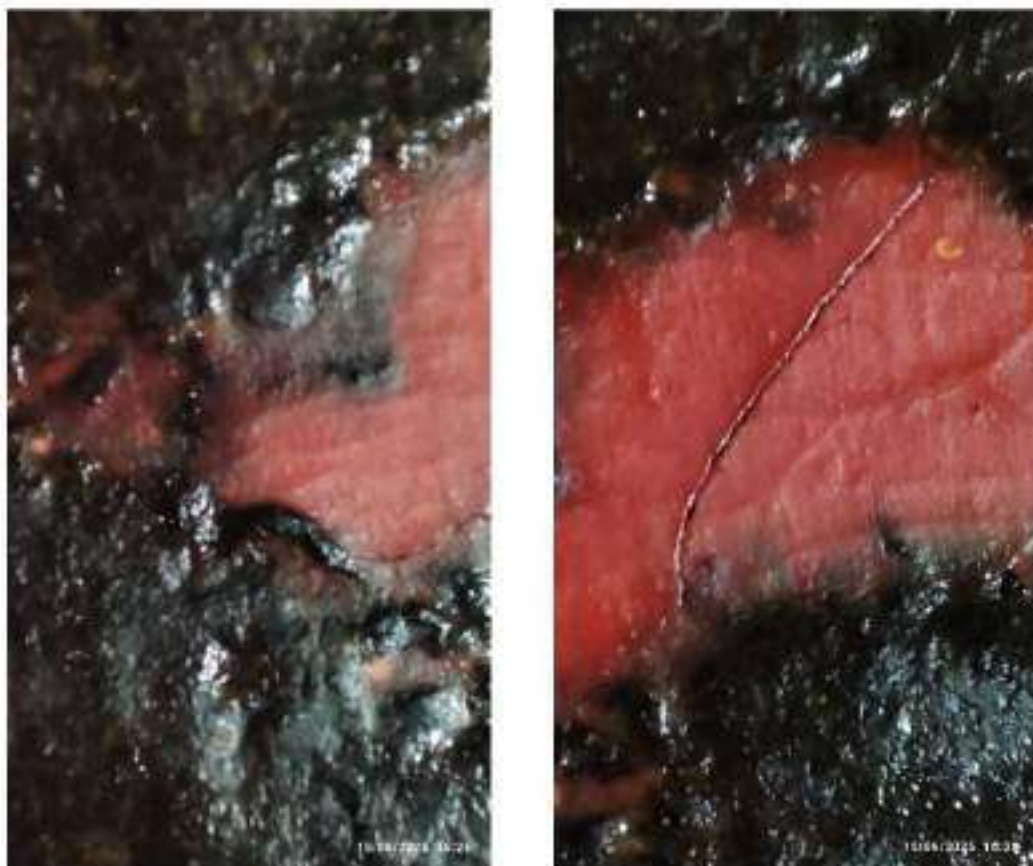


Figura 14. Probable capa de imprimación original de la obra. Registro fotográfico propio, 2025.

Finalizada la limpieza, se aplicó una capa de barniz dammar diluido en White spirit (70/30), con el objetivo de:

- Estabilizar la capa pictórica.
- Homogeneizar el brillo de la superficie.

Posteriormente, se procedió al estucado de las zonas con faltantes y bajos relieves, utilizando una mezcla de blanco de España (carbonato de calcio) y cola de conejo.

- Este procedimiento permitió nivelar las pérdidas de material.

- Se garantizó la adecuada preparación de las áreas para el reintegro cromático posterior.

Una vez completado el secado del estuco, se procedió al reintegro cromático en las zonas con pérdidas de capa pictórica.

- Se emplearon acuarelas disueltas en agua destilada, aplicadas de manera puntual sobre las áreas estucadas.
- El objetivo fue mimetizar los faltantes con los tonos originales de la obra, respetando la armonía cromática y manteniendo criterios de reversibilidad.
- En la parte inferior, donde la inscripción se encontraba casi ilegible, el reintegro permitió recuperar la lectura del texto, devolviendo su valor documental y estético.



Figura 15. Aplicación del estuco en la obra. Registro fotográfico propio, 2025.

Posterior al reintegro cromático, se aplicó una capa de barniz dammar diluido en White spirit (70/30), con el fin de:

- Sellar las intervenciones cromáticas realizadas.
- Homogeneizar el brillo de la superficie pictórica.
- Proteger la obra frente a agentes externos.

En las zonas donde se conservaban restos de dorado original, se aplicó una mezcla de acuarelas con nácar.

- Esta técnica permitió aproximar el matiz al tono del oro original, sin pretender sustituirlo ni ocultar su carácter histórico.
- El resultado fue una integración visual más equilibrada, que respeta la autenticidad de la obra y mejora su apreciación estética.



Figura 16. Resultado final de la restauración. Registro fotográfico propio, 2025.

La intervención de este segundo cuadro permitió rescatar una imagen profundamente devocional, marcada por el dramatismo barroco colonial. La limpieza reveló la presencia de una imprimación rojiza de carácter ceroso, indicio de su procedencia histórica y técnica original. El estucado y

reíntegro cromático con acuarelas devolvieron unidad visual a las áreas perdidas, mientras que el barnizado final estabilizó la superficie y realzó la expresividad de la obra. En las zonas con restos de dorado, la aplicación de acuarelas con nácar permitió aproximar el matiz original sin ocultar su carácter histórico. En conclusión, la obra recuperó su función estética y espiritual, reafirmando su valor como testimonio del arte religioso colonial y como pieza de contemplación y memoria cultural.

INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA

Numero de registro: 0006		
Nombre del objeto: pintura		
Título: IMO Don Fernández de Piedrahita		
Tema: religioso		
Autor: J. Claro		Fecha: 1954
Estilo: Realismo, tendencia impresionista	Material y técnica: Óleo sobre tela	Dimensiones: 55.5x71.5
Procedencia: Iglesia de San Francisco de Asís		
Propiedad: Iglesia de San Francisco de Asís		
Fecha de entrada al taller: 28/8/2024	Fecha de inicio de la restauración: 8/4/2025	
Fecha final de la restauración: 2/10/2025	Fecha de retorno al propietario:	

Documentación gráfica: Ver figuras N° 17, 18, 19, 20 ,21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 28

Intervenciones anteriores: No presenta intervenciones anteriores.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO			
A. ESTUDIO DEL SOPORTE			
5. Bastidor	Fijo ✓	Móvil	Material:
Estado de conservación:	Bueno ✓	Regular	Deficiente
	Muy deficiente	Falta de cuña ✓	Número: 4
	Suciedad	Carcoma	Otros xilófagos
Observaciones y notas: reemplazar			
6. Tela	Lino	Cáñamo	Algodón ✓
	Sintética	Mezcla	Otro
Trama:	Abierta	Media	Cerrada ✓
Hilo:	Grueso	Medio	Fino ✓
Tejido:	Tafetán ✓	Sarga	Espiguilla
	Mantelillo	Otros:	
Número de hilo por cm2		Trama: 20	Urdimbre: 18
Inscripción/sello: no			
Estado de conservación	Bueno	Regular ✓	
	Deficiente	Muy deficiente	
	Suciedad ✓	Oxidación ✓	
	Ataque de microorganismo	Manchas ✓	
	Golpes ✓	Abolladuras ✓	
	Destensamiento ✓	Arrugas ✓	
	Cortes	Agujeros ✓	
	Desgarros	Perforaciones/ Centímetros	
Observaciones y notas: Deshidratación en los bordes de la pintura. Pulverización de la tela en algunas zonas.			

B. ESTUDIO DE LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PICTÓRICA

5. Preparación	Artesanal ✓	Industrial	Gruesa
	Fina	Blanca ✓	Coloreada
	Buena adherencia ✓	Mala adherencia	
Observaciones y notas:			
6. Capa pictórica	Técnica:	Fina ✓	Gruesa
	Empaste	Forma de pinceladas:	
Estado de conservación	Bueno	Regular	Deficiente ✓
	Muy deficiente	Levantamiento ✓	Cuardeados ✓
	Cazoletas	Perdida de color ✓	Pulverolencia ✓
Observaciones y notas: Faltantes en algunas zonas, craquelado			

C. ESTUDIO DE LA CAPA SUPERFICIAL

3. Presencia de barniz	Brillante ✓	Mate	Desigual
	Pasmado	Oxidado ✓	Ausencia de barniz
	Suciedad Superficial	Humo	Polvo ✓
	Cera ✓	Excrementos de insectos	
Observaciones y notas: Barniz irregular y muy oxidado en la superficie pictórica.			

Marco		
Estado de conservación	Bueno	Regular
	Deficiente	Muy deficiente
Observaciones y notas:		

ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICO

Observación lupa ☒ Observación con microscopio estereoscópico ☐

Observación con luz rasante ☐ Observación con luz ultravioleta ☒

Fotografía de infrarrojos ☐ Ensayos de laboratorio ☐ Analítica microquímica ☐

Observaciones y notas:

Conclusiones:

PROPUESTA ADE RESTAURACIÓN

1. Protección de la capa pictórica, desmontar del bastidor
2. Limpieza de la parte reversa y parchado de los faltantes
3. Montaje en el bastidor nuevo y limpieza de capa pictórica
4. Estucado y barnizado
5. Reintegro cromático y barnizado final

CRITERIOS DE RESTAURACIÓN QUE HAY QUE SEGUIR

Tratar con sumo cuidado la obra ya que presenta un estado demasiado frágil, colocar parches y general para volver a tensarlo en un bastidor. realizar prueba de solventes para la remoción de barniz oxidado

PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EFECTUADA

Intervención de soporte

Desmontado del marco
bastidor

Desmontado del bastidor ☒

Limpieza del

Desinfección del bastidor
bastidor ☒

Consolidación del bastidor

Cambio de ☐

Colocación de cuñas nuevas

Otros procesos:

Materiales utilizados:

Limpieza de tela ☒
de polvo.

Método: borrador pulverizado para eliminar la acumulación

Aplanada ☐

Colocación de parches ☒

Método: planchado a vapor

Colocación de bandas ☒
beva film

Método: bandas y parches con tnt, adheridas con

Reentelado ☐

método:

Otros procesos:

Materiales utilizados:

Intervención de la capa pictórica y la capa superficial

Empapelado ✓ Método: papel de arroz adherido con cola de conejo al 15%

Fijación de la capa pictórica ✓ Método: cola de conejo al 35%

Limpieza de la superficie pictórica ✓ Método: agua destilada, alcohol 95%

Regeneración del barniz ✓ Método: barniz dammar al 50% con white spirit

Levantamiento del barniz Método:

Reintegración pictórica ✓ Método: acuarelas.

Otros procesos:

Materiales utilizados:

ANEXOS

CONDICIONES AMBIENTALES IDEALES PARA SU OPTIMA CONSERVACIÓN POSTERIOR
--

Temperatura: 15° a 18° C

humedad relativa: 50% a 60%

Iluminación: 150 lux

Restaurado por: César Pérez

Firma:

Proceso de restauración de: ILMO don Luis Fernández de Piedrahita 17º



Figura 17. Estado inicial de la obra ILMO Don Luis Fernández de Piedrahita 17º

A simple vista, el cuadro presenta un evidente deterioro, tanto en la capa pictórica como en su soporte. En la parte superior se observa la pulverización de la capa pictórica y del soporte, causada por una deshidratación, efecto de tener un marco demasiado ajustado tanto a la capa pictórica como al bastidor de la pintura.

En la región superior derecha, se aprecia un desgarró en forma de "T", que podría haber sido causado por una caída o por un manejo descuidado del cuadro, lo que provocó una perforación y, en consecuencia, el desgarró.

En la parte media izquierda, se observa un leve agujero causado por xilófagos, ya que en el reverso de la tela se pueden ver marcas de mordeduras, clara evidencia de que el daño fue provocado por comejenes.

En la parte inferior derecha, hay otra brecha aún mayor en forma de "Y", que también parece haber sido ocasionada por xilófagos (comejenes) o algún insecto similar con tendencia a alimentarse de tela y madera.

Estos son los daños presentes en el soporte de tela, sin contar los agujeros en los bordes, resultado del uso de clavos en su primer tensado.

Daños en la capa pictórica

La pérdida más evidente en el cuadro es el craquelado y la pulverización de las letras en la parte inferior de la obra. La delgada capa de pintura se ha ido desprendiendo con el tiempo, haciendo que la descripción de la pieza sea casi ilegible. Además, se nota un repinte en el subtítulo de la obra, posiblemente debido a un error al escribir la fecha de vigencia del obispo.

La obra también presenta craquelado en otras zonas de su capa pictórica, así como pérdida de pigmento en muchas áreas. Esto pudo haber sido causado por exposición a la luz, por un mantenimiento inadecuado o por el tipo de pigmento utilizado por el autor original.

También son evidentes varios repintes en zonas como las manos y rostros, ya que las capas de pintura no son homogéneas, lo que sugiere que no se utilizó estuco en su anterior "restauración".

Por último, cabe mencionar algunas marcas extrañas en la tela (parte media izquierda), donde se observan tres formas cilíndricas con sobreestiramiento, aunque no se ha llegado a una causa concreta para este fenómeno. También se nota desgaste en la capa pictórica en los bordes, causado por un marco demasiado ajustado a la obra.

Protección y tratamiento

Posterior a la evaluación de la capa pictórica, se aplicó una protección para resguardarla y poder trabajar en la parte del reverso, que requería limpieza y evaluación.

Para la protección de la capa pictórica, se utilizó cola de conejo y papel de arroz.

CUADRO N° 2: PREPARACIÓN DE LA COLA DE CONEJO

Ingredientes	Cantidad
Cola de conejo deshidratada	25 g
Agua destilada	200 ml



Figura 18. Acumulación de suciedad y humedad en el reverso del soporte. Registro fotográfico propio, 2025.

En el reverso, es evidente la acumulación de suciedad y algunas marcas de humedad. Además, algunos de los clavos que sostenían la pintura a su marco han causado desgarros.



Figura 19. Detalle de daños en el soporte textil. Registro fotográfico, 2025.

Aquí se puede apreciar con mayor detalle el reverso de la obra, donde se evidencian más claramente las marcas y daños en la tela. Cabe destacar que, a pesar de los daños mencionados anteriormente, la tela conserva su flexibilidad y no requiere un reentelado completo, ya que se



encuentra en condiciones óptimas. Por ello, se ha decidido utilizar únicamente parches y bandas para cubrir los desgarros y daños existentes.

Figura 20. Desgarro en forma de "T" en el soporte textil. Registro fotográfico propio, 2025.

Aquí se puede observar en detalle el desgarro en forma de "T" presente en la obra, tanto en la capa pictórica como en su reverso.



Figura 21. Posible deterioro por ataque de xilófagos. Registro fotográfico, 2025.

Aquí, de igual manera, se aprecia otro de los cortes en la tela, aunque, más que un corte, se trata de un deterioro causado por xilófagos. Asimismo, es evidente el desgaste de la capa pictórica, observándose en algunas zonas la pérdida de pintura debido al mal cuidado de la obra.



Figura 22. Pérdida de capa pictórica y del soporte textil asociada a procesos de deshidratación. Registro fotográfico propio,

2025.

se observa con mayor detalle la pérdida de la capa pictórica y de la tela, causada por deshidratación y que, posteriormente, llevó a su pulverización en la parte superior de la obra. Asimismo, se aprecia la pérdida de la capa pictórica en diversas zonas, un deterioro ya mencionado previamente, que se extiende por toda la obra.

Por último, cabe mencionar el daño en varias zonas de la tela causado por xilófagos, así como el deterioro ocasionado por la oxidación de los clavos que originalmente la sostenían.



Figura 23. Elaboración y colocación de bandas y parches. Registro fotográfico propio, 2025.

Se elaboraron parches y bandas para resanar las zonas con mayores daños. En este caso, se han utilizado dos parches y una banda.

Estos fueron confeccionados con TNT, un material muy versátil que resiste mejor la humedad, a diferencia de la manta sucia, que tiende a atraerla. Para la adherencia de los parches y la banda, se empleó BEVA FILM, el cual, al estar compuesto por materiales sintéticos, es menos propenso a ser atacado por xilófagos, en contraste con la cola de conejo.



Figura 24. Proceso de remoción de papel tisú y de barniz. Registro fotográfico propio, 2025.

Posteriormente, se procedió a remover la protección aplicada a la capa pictórica con papel de arroz y cola de conejo (25 g en 200 ml de agua destilada). Para ello, se utilizó agua destilada tibia, aplicada con una esponja suave, con el fin de evitar daños adicionales en la capa pictórica.

Después de retirar la protección, se llevó a cabo la limpieza de la capa pictórica, empleando diferentes tipos de soluciones debido a la fuerte adherencia del barniz en algunas zonas.

CUADRO N° 3: SOLUCIÓN DEL BARNIZ

<i>Solución</i>	<i>Composición</i>
<i>Solución suave</i>	White spirit (90%) + Alcohol 95° (10%)
<i>Solución media</i>	White spirit (90%) + Alcohol 95° (8%) + Acetona (2%)
<i>Solución fuerte</i>	White spirit (50%) + Alcohol 95° (40%) + Acetona (10%)

Para las zonas con suciedad y menor cantidad de barniz, se empleó la solución suave.

En áreas con mayor concentración de barniz y donde este estaba firmemente adherido, se utilizó

la solución media.

Finalmente, para eliminar pequeñas manchas de pintura ubicadas ligeramente por encima de la

firma del autor, se optó por la solución fuerte, ya que en esta área era necesario remover dichas

impurezas.

Estucado y reintegro cromático

Tras la limpieza del barniz oxidado, se procedió a aplicar un nuevo barnizado. Para ello se preparó

una mezcla de barniz dammar con White spirit en proporción 70/30.

- Esta dilución se eligió porque el barniz dammar sin diluir presenta una viscosidad elevada y tiende a amarillear rápidamente.
- Con la mezcla, se obtiene un barniz más fluido y con un proceso de oxidación más lento en el tiempo.

La primera capa de barniz se aplicó sobre toda la superficie pictórica, evitando las zonas donde la

tela estaba expuesta, ya que en dichas áreas el barniz no se adhiere correctamente y puede acelerar

el deterioro.



Figura 25. Aplicación de estuco en lagunas de la capa pictórica. Registro fotográfico, 2025.

En las áreas de tela expuesta se aplicó estuco para sellarlas y estabilizarlas. El estuco se preparó con blanco de España (carbonato de calcio) y cola de conejo, en proporción 50/50.

La cola de conejo utilizada se encontraba previamente preparada al 40% con agua destilada, lo que garantizó una mayor adherencia y cohesión del material.

CUADRO N° 4: PREPARACION DEL ESTUCO

Componente	Proporción	Observaciones
<i>Blanco de España (carbonato de calcio)</i>	50%	Pigmento base para sellado
<i>Cola de conejo (40% en agua destilada)</i>	50%	Adhesivo orgánico, mayor adherencia

Una vez cubiertas las zonas con estuco, se aplicó una segunda capa de barniz dammar sobre la capa pictórica, con el fin de completar el sellado y proteger la superficie.

Reintegro cromático

Una vez completado el secado del barniz dammar, se procedió al reintegro cromático utilizando acuarelas.

- Para la disolución de las acuarelas se empleó una pequeña cantidad de agua destilada, lo que permitió obtener una mezcla controlada y estable.
- Las zonas previamente estucadas fueron cubiertas con acuarela, procurando mimetizar los tonos originales de la obra y mantener la armonía cromática.



Figura 26. Inicio del proceso de Reintegración cromática. Registro fotográfico, 2025.

- **Parte inferior de la obra:** Se reintegró la descripción del cuadro, cuya capa pictórica se encontraba casi totalmente perdida. Gracias a los fragmentos originales aún presentes, fue posible reconstruir las letras y devolver la legibilidad al espectador.



Figura 27. Reintegración cromática en áreas faltantes respetando la estética original. Registro fotográfico propio. 2025.

- **Zonas generales de la pintura:** Se cubrieron los faltantes en diversas áreas, aplicando acuarela de manera puntual y diferenciada, con el objetivo de respetar la integridad estética y evitar sobrecargar la superficie pictórica.

Consideraciones técnicas

- El reintegro cromático se realizó siguiendo criterios de reversibilidad, de modo que las intervenciones puedan ser retiradas en futuras restauraciones sin afectar la obra original.
- Se buscó mantener una diferenciación mínima entre las áreas originales y las reintegradas, logrando una integración visual que favorece la lectura de la obra sin alterar su autenticidad histórica.

Barnizado final

Como último paso de la intervención, se aplicó una capa final de barniz dammar con la misma dilución utilizada previamente (70/30 con White spirit).

- Objetivo: sellar y proteger los reintegros cromáticos, homogeneizar el brillo y estabilizar la superficie pictórica.
- Criterio de aplicación: capa uniforme, evitando acumulaciones y respetando las zonas sensibles previamente estucadas.

El secado se realizó en ambiente fresco y controlado, con la obra orientada con la capa pictórica hacia abajo para prevenir la adhesión de polvo o agentes externos.

Finalizado el proceso, la obra presenta superficie estable, lectura recuperada—especialmente en la inscripción inferior—y una unidad visual acorde con su carácter histórico.



Figura 28. Resultado final de la restauración de la obra. Registro fotográfico, 2025.

La restauración de esta obra permitió recuperar tanto la estabilidad material como la legibilidad estética de la pieza. El tratamiento aplicado en el soporte y la capa pictórica aseguró la conservación de los elementos originales, mientras que el reintegro cromático devolvió coherencia visual y lectura a la inscripción inferior, antes casi ilegible. La intervención respetó los principios fundamentales de la restauración, garantizando que la obra pueda seguir transmitiendo su valor histórico y cultural a futuras generaciones.

INFORME TÉCNICO PARA LA PINTURA SOBRE TELA

Numero de registro: 0004		
Nombre del objeto: pintura		
Título: ILMO Don Pedro Morcillo Rubio y Auñon		
Tema: religioso		
Autor: J. Claro		Fecha: 1954
Estilo: realismo	Material y técnica: Óleo sobre tela	Dimensiones: 54x 70.5
Procedencia: Iglesia de San Francisco de Asís		
Propiedad: Iglesias San Francisco de Asís		
Fecha de entrada al taller: 28/8/2024	Fecha de inicio de la restauración: 18/9/2025	
Fecha final de la restauración: 23/10/2025	Fecha de retorno al propietario:	

Documentación gráfica: Ver figuras N° 29, 30, 31, 32,33 y 34.

Intervenciones anteriores: No presenta intervenciones anteriores.

EXAMEN ORGANOLÉPTICO Y DIAGNÓSTICO			
A. ESTUDIO DEL SOPORTE			
7. Bastidor	Fijo ✓	Móvil	Material: madera
Estado de conservación:	Bueno	Regular ✓	Deficiente
	Muy deficiente	Falta de cuña ✓	Número: 4
	Suciedad	Carcoma	Otros xilófagos
Observaciones y notas:			
8. Tela	Lino	Cáñamo	Algodón ✓
	Sintética	Mezcla	Otro
Trama:	Abierta	Media	Cerrada ✓
Hilo:	Grueso	Medio	Fino ✓
Tejido:	Tafetán ✓	Sarga	Espiguilla
	Mantelillo	Otros:	
Número de hilo por cm2		Trama: 20	Urdimbre: 18
Inscripción/sello: no			
Estado de conservación	Bueno ✓	Regular	
	Deficiente	Muy deficiente	
	Suciedad ✓	Oxidación ✓	
	Ataque de microorganismo	Manchas ✓	
	Golpes ✓	Abolladuras	
	Destensamiento ✓	Arrugas ✓	
	Cortes ✓	Agujeros ✓	
	Desgarros ✓	Perforaciones/ Centímetros ✓	
Observaciones y notas: limpieza de polvo.			

B. ESTUDIO DE LA CAPA DE PREPARACIÓN Y PICTÓRICA

7. Preparación	Artesanal ✓	Industrial	Gruesa
	Fina	Blanca ✓	Coloreada
	Buena adherencia ✓	Mala adherencia	
Observaciones y notas:			
8. Capa pictórica	Técnica:	Fina ✓	Gruesa
	Empaste	Forma de pinceladas: cortas	
Estado de conservación	Bueno	Regular ✓	Deficiente
	Muy deficiente	Levantamiento	Cuartheados
	Cazoletas	Perdida de color	Pulverolencia
Observaciones y notas: Reintegro cromático en algunas zonas por pérdida de color.			

C. ESTUDIO DE LA CAPA SUPERFICIAL

4. Presencia de barniz	Brillante	Mate	Desigual ✓
	Pasmado	Oxidado	Ausencia de barniz
	Suciedad Superficial ✓	Humo	Polvo ✓
	Cera ✓	Excrementos de insectos	
Observaciones y notas: Remoción del barniz en algunas zonas.			

ANEXO

Marco		
Estado de conservación	Bueno ☒	Regular
	Deficiente	Muy deficiente
Observaciones y notas: Limpieza del marco.		

ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICO

Observación lupa ☒ Observación con microscopio estereoscópico ☐

Observación con luz rasante ☐ Observación con luz ultravioleta ☒

Fotografía de infrarrojos ☐ Ensayos de laboratorio ☐ Analítica microquímica ☐

Observaciones y notas:

Conclusiones:

PROPUESTA ADE RESTAURACIÓN

1. Limpieza del polvo en la parte delantera y trasera de la obra.
2. Remoción del barniz presente en algunas zonas.
3. Reintegros cromáticos en partes faltantes y donde se ha perdido el color.
4. Reentelado completo para evitar desgarró al momento de tensar.

CRITERIOS DE RESTAURACIÓN QUE HAY QUE SEGUIR

Asegurar el reentelado de la obra con el fin de prevenir desgarró ocasionados por la fragilidad de la tela en los bordes, derivada del uso de clavos y de la inadecuación del bastidor a las dimensiones de la obra.

PROCESO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EFECTUADA

Intervención de soporte

Desmontado del marco ☒
bastidor

Desmontado del bastid ☒

Limpieza del ☒

Desinfección del bastidor ☒
bastidor

Consolidación del bastid ☐

Cambio de ☐

Colocación de cuñas nuevas ☐

Otros procesos:

Materiales utilizados:

Limpieza de tela ☒ Método:

Aplanada ☐ Colocación de parch ☐ Método:

Colocación de bandas ☐ Método:

Reentelado ☒ método: se utilizó cola de conejo y manta sucia para el reentelado.

Otros procesos:

Materiales utilizados:

Intervención de la capa pictórica y la capa superficial

Empapelado ☒ Método: Se aplicó papel tisú para empapelar la obra, con el fin de proteger la capa pictórica y facilitar la limpieza de suciedad adherida.

Fijación de la capa pictórica ☐ Método:

Limpieza de la superficie pictórica ☒ Método: La limpieza se efectuó de manera mecánica con brochas suaves, seguida de una limpieza húmeda con agua destilada

Regeneración del barniz ☐ Método:

Levantamiento del barniz ☒ Método: se utilizó alcohol de 95 para remover las áreas que tenían presencia de barniz.

Reintegración pictórica ☒ Método: Las pérdidas en la capa pictórica fueron reintegradas con acrílico, respetando la estética y el carácter original de la obra.

Otros procesos:

Materiales utilizados:

ANEXOS

CONDICIONES AMBIENTALES IDEALES PARA SU OPTIMA CONSERVACIÓN POSTERIOR
--

Temperatura: 20° y 26° c

Humedad relativa: 50% a 60%

Iluminación: 150 lux

Restaurado por: Esther Sánchez

Firma:



Proceso de restauración de: ILMO Don Pedro Morcillo Rubio y Auñón



Figura 29. Estado inicial de la obra ILMO Don Pedro Morcillo de Auñón al ingreso del taller

Diagnóstico de la obra

A partir de la observación directa de la obra, se identificaron las siguientes alteraciones visibles:

- Presencia de raspones en la capa pictórica.
- Barniz aplicado de manera irregular, sin cubrir completamente la superficie de la obra.
- Ligera acumulación de polvo sobre la capa pictórica.

- Daños en la tela, ocasionados por el uso de clavos, que generaron pequeños huecos en el soporte.

En una evaluación general inicial, se observó que la tela sobresalía del marco, lo que llevó a suponer que la obra presentaba un desgarró provocado por la fijación con clavos. No obstante, tras retirar el marco, esta hipótesis fue descartada, ya que se comprobó que la obra se encontraba montada sobre un bastidor de mayores dimensiones que la tela original, utilizado para permitir su encaje dentro del marco.



Figura 30. Comparativa de la obra sobresaliendo del marco, con indicio de posible desgarró (arriba) y sin el marco, descartando dicha alteración (abajo). Registro fotográfico propio, 2025.

Proceso de intervención

Se procedió al desmontaje de la obra del bastidor, seguido de una limpieza general en seco para la eliminación del polvo superficial. Posteriormente, la superficie pictórica fue protegida con papel tisú, lo que permitió realizar de manera segura la limpieza del reverso del soporte.



Figura 31. comparativa del reverso de la obra antes y después del proceso de limpieza. Registro fotográfico propio, 2025.

Una vez finalizada la limpieza del reverso, se decidió llevar a cabo un reentelado completo de la obra, debido a que la tela original presentaba un estado de fragilidad que impedía su correcta tensión. Esta intervención facilitó, además, la adecuada adaptación de la obra al bastidor, considerando la diferencia de dimensiones existente entre ambos.

Concluido el reentelado, el papel tisú fue retirado cuidadosamente mediante la aplicación de agua tibia, y finalmente se realizó la remoción del barniz utilizando alcohol, como parte del proceso de limpieza de la capa superficial. Durante esta intervención, en la zona superior de la obra se registró una ligera pérdida de la capa pictórica, atribuida a la presencia de craquelado, el cual evidenciaba un estado de fragilidad previo en dicha área.



Figura 32. Pérdida de la capa pictórica en la esquina superior derecha y registro del proceso de reentelado de la obra.

Fotográfica propia, 2025.

Esta condición indicaba una adhesión deficiente de la capa pictórica, lo que incrementó su vulnerabilidad frente a intervenciones de limpieza, aun cuando estas fueron realizadas de manera controlada y con materiales adecuados. La pérdida se considera, por tanto, una consecuencia del deterioro previo de la obra y no del procedimiento aplicado.

Cabe destacar que este tipo de alteraciones es común en obras con capas pictóricas envejecidas y craqueladas, y su documentación forma parte del registro técnico del estado de conservación previo y posterior a la intervención.



Figura 33. Comparativa de la obra antes (izquierda) y después (derecha) del proceso de reintegración cromática. Registro fotográfico propio, 2025.

Luego de montar la obra en el bastidor, se procedió a la protección de la capa pictórica mediante la aplicación de barniz. Tras la evaluación posterior a la remoción del barniz, se determinó que no era necesario realizar estucado en la zona donde se había producido el desprendimiento de la capa pictórica, debido a que el soporte no presentaba una capa de preparación, ya que el artista había trabajado directamente sobre la tela. En consecuencia, no existía la necesidad de emparejar la superficie para llevar a cabo el reintegro cromático.



Figura 34. Resultado final de la restauración. Registro fotográfico propio, 2025.

El reintegro cromático se realizó utilizando pinturas acrílicas y la técnica de regattino, por considerarse compatible con la naturaleza de las pinceladas originales del artista y respetuosa con la lectura visual de la obra.

Finalmente, el reintegro fue protegido con una capa de barniz mate para luego ser colocada en su marco, fijándola con clavos de pequeños y ajustando cuidadosamente la tela al marco, con el fin de disimular la diferencia de dimensiones entre la obra y este.

CONCLUSIONES

- La culminación del proceso de restauración de las cuatro obras presentadas en este trabajo de grado permite destacar la importancia de la restauración como medio para preservar el arte y la historia para las futuras generaciones. Cada intervención realizada demuestra que la ciencia de la restauración no se limita a la recuperación material de las piezas, sino que también asegura la continuidad de la identidad cultural y espiritual que ellas representan.
- El proyecto ha requerido un esfuerzo sostenido durante meses, en el que se combinaron técnicas especializadas, diagnósticos precisos y tratamientos adaptados a las necesidades particulares de cada obra. Este carácter individualizado confirma que no existe un método único aplicable a todos los casos, sino que cada pieza exige su propia investigación, análisis y propuesta de intervención.
- La experiencia adquirida evidencia que la restauración es un proceso interdisciplinario y laborioso, que integra conocimientos de historia del arte, química, conservación preventiva y criterios éticos. Al mismo tiempo, reafirma que la preservación del patrimonio sacro no solo protege objetos materiales, sino que garantiza la transmisión de valores, símbolos y memorias colectivas que forman parte esencial de la identidad comunitaria.
- En definitiva, este trabajo demuestra que la restauración es una práctica que une ciencia y sensibilidad, técnica y devoción, y que su impacto trasciende lo artístico para convertirse en un acto de responsabilidad cultural hacia el pasado y el futuro.

RECOMENDACIONES

- En el contexto panameño, la conservación y restauración del patrimonio cultural enfrenta diversos desafíos que evidencian la necesidad de fortalecer tanto la valoración social como las prácticas técnicas asociadas a este campo. En primer lugar, resulta fundamental avanzar en la profesionalización del sector, mediante la definición clara de los perfiles del conservador-restaurador y la promoción de estándares que regulen el ejercicio de la disciplina. Esto permitiría reducir intervenciones inadecuadas realizadas por personal no calificado y garantizar el cumplimiento de criterios técnicos y éticos en cada proceso de restauración.
- Asimismo, es necesario impulsar una actualización de las políticas públicas y normativas relacionadas con el patrimonio cultural, de modo que no solo se prioricen las intervenciones correctivas, sino también la conservación preventiva. En este sentido, el aumento del financiamiento destinado a proyectos de conservación, así como la supervisión técnica obligatoria en bienes patrimoniales, especialmente en contextos eclesiásticos, contribuiría significativamente a la protección del patrimonio.
- Por otra parte, la educación y sensibilización de la población juegan un papel clave en la preservación de los bienes culturales. La difusión del valor histórico, artístico y simbólico del patrimonio permitiría generar una mayor conciencia sobre su cuidado, evitando prácticas inadecuadas como limpiezas agresivas o repintes. De igual manera, la incorporación de contenidos

relacionados con la conservación en programas educativos y el trabajo conjunto con comunidades locales fortalecerían el sentido de pertenencia y responsabilidad hacia estos bienes.

- En un país con condiciones climáticas tropicales como Panamá, caracterizado por altos niveles de humedad, temperatura y presencia de agentes biológicos, la implementación de estrategias de conservación preventiva resulta indispensable. El control de la humedad relativa, la adecuada ventilación de los espacios, la prevención de filtraciones y el monitoreo de plagas constituyen medidas esenciales para prolongar la vida útil de las obras y reducir la necesidad de intervenciones invasivas.
- De igual forma, la documentación rigurosa de cada proceso de restauración adquiere gran relevancia, ya que permite registrar el estado de las obras, las técnicas empleadas y los resultados obtenidos, contribuyendo así al desarrollo de futuras investigaciones. En este marco, la producción académica, como tesis y estudios especializados, representa un aporte significativo al conocimiento y la consolidación de la disciplina en el país.
- Finalmente, resulta imprescindible fomentar un enfoque interdisciplinario que integre diversas áreas del conocimiento, tales como la historia del arte, la química, la biología y la arquitectura, con el fin de abordar de manera integral los procesos de deterioro y conservación. Todo ello debe sustentarse en el respeto a los principios éticos de la restauración, como la mínima intervención, la reversibilidad y la legibilidad de los procesos realizados, garantizando así la preservación de la autenticidad y el valor histórico de las obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barberena, C. (2025). *Aproximación al barroco andaluz indigenizado en el Museo de Arte Religioso Colonial*. Editorial Tecnológica, Universidad Tecnológica de Panamá.
Recuperado de [UP-RID Universidad de Panamá \(PDF\)](#)
- Brandi, C. (2016). *Teoría de la restauración* (Trad. F. J. Álvarez). Universidad de Granada.
Recuperado de https://www.academia.edu/17667829/Brandi_teor%C3%ADa_de_la_restauracion
(Obra original publicada en 1963 por Edizioni di Storia e Letteratura, Roma)
- Camacho Cardona, M. (2023). *El arte sacro y su comunicación objetual*. *Academia XXII*, 25.
Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <https://www.revistas.unam.mx/index.php/aca/article/view/83155/75757>
- ICCROM. (2017). *Manual de conservación preventiva para museos y colecciones*. Roma: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property.
- ICOM-CC. (2020). *Código de Ética para Conservadores-Restauradores*. International Council of Museums – Committee for Conservation.
- ICOMOS. (1964). *Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y sitios (Carta de Venecia)*. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de

Monumentos Históricos. Recuperado de

https://icomos.es/wp-content/uploads/2020/01/venice_sp.pdf

Ministerio de Cultura de Panamá. (2022). *Guía de buenas prácticas para la conservación del patrimonio religioso*. Dirección Nacional de Patrimonio Histórico.

Panofsky, E. (1955). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

Quiles, F. (2019). *El Barroco en Panamá: De la oferta a la demanda de arte en tiempos barrocos*.

Canto Rodado, (14), 33–56. Recuperado de

https://www.academia.edu/44663584/El_Barroco_en_Panam%C3%A1_De_la_oferta_a_la_demanda_de_arte_en_tiempos_barrocos

Reyes, J. (2024, noviembre 20). *Arte sacro en la Iglesia Católica*. Periódico Sagrada Familia Diócesis Cancún Chetumal. Recuperado de <https://periodico-sagrada-familia-diocesis-quintana-roo.com/2024/11/20/arte-sacro-en-la-iglesia-catolica/>

Torres de Araúz, R. (1974). *El arte colonial panameño*. Instituto Nacional de Cultura de Panamá.

ANEXOS



















Profesora: Luz B. Barria
Profesora de Español
Universidad de Panamá

Panamá, 21 de abril de 2026.

Señores
COMISIÓN DE TRABAJO DE GRADO
E. S. D.

Estimados Señores:

La suscrita, **LUZ BETZAIDA BARRIA CABALLERO**, en mi calidad de Profesora de Español; certifico que a los estudiantes: **CÉSAR PÉREZ**, varón, panameño, mayor de edad, con cédula de identidad personal No.2-750-17 y **ESTHER SÁNCHEZ**, mujer, panameña, mayor de edad, con cédula de identidad personal No.8-980-2353; se les ha revisado el trabajo de grado titulado: **"RESTAURACIÓN PATRIMONIAL DE PINTURAS SACRAS"**.

Doy fe de que el trabajo cumple con todas las exigencias de redacción y ortografía del idioma español.


Atentamente,

Luz Betzaida Barria Caballero
Profesor(a) de Español
Cédula: 9-200-622
Registro del Diploma No. 126478

Adjunto: Copia del Diploma y cédula

[illegible]

HA TERMINADO LOS ESTUDIOS Y CUMPLIDO CON LOS REQUISITOS
QUE LE HACEN ACREEDOR AL TITULO DE

*Licenciada en Humanidades
con Especialización en Español*

Licenciada en Humanidades
con Especialización en Español

Diploma **2247**
Identificaci3n Personal **3.54.012**

Signature
Suzanne Flanagan

Gruber-Gardner, R. D.