



COSTUMBRISMO PICTÓRICO PANAMEÑO 1970-2020. MEDIACIÓN PEDAGÓGICA DIGITAL Y MODELO 5E

*Panamanian Pictorial Costumbrismo 1970-2020. Digital
Pedagogical Mediation and Model 5E*

Vanessa Susset Sánchez Martínez¹<https://orcid.org/0009-0005-6341-5187>

Recibido: 19/02/2026

Aceptado: 08/05/2026

Publicado: 31/05/2026

Cómo citar este artículo: Sánchez Martínez, V. (2026). Costumbrismo pictórico panameño 1970-2020. Mediación pedagógica digital y modelo 5E. *Entresaberes*, 1(1), e010106.
<https://doi.org/10.56368/Entresaberes116>

RESUMEN

La investigación se propuso diseñar un recurso didáctico digital de acceso gratuito, fundamentado en el modelo pedagógico de las 5E, para la mediación del costumbrismo pictórico panameño (1970-2020). Con un enfoque cualitativo y el marco de la Investigación Basada en las Artes, se aplicaron cuestionarios a 32 participantes del área educativa y cultural, y entrevistas semiestructuradas a 13 artistas costumbristas, cuyas obras fueron autorizadas para uso educativo. Los resultados mostraron que el 81% reconoce el término, pero también se mantienen vacíos conceptuales, dispersión de la información y falta de materiales actualizados con mediación pedagógica, y el 91% de los participantes manifestó interés en recursos visuales ilustrados. El análisis del corpus visual mostró que el costumbrismo es un género construido a partir de adaptaciones que responden al contexto histórico y a la intención expresiva de cada artista. A partir de estos hallazgos, se diseñó un recurso digital estructurado bajo el modelo 5E (Enganche, Exploración, Explicación, Elaboración y Evaluación) que integra obras, testimonios y actividades prácticas de creación artística vinculadas al patrimonio cultural. Se concluye que el recurso responde a las necesidades identificadas en el diagnóstico y es una herramienta pertinente para la alfabetización visual y la apropiación del patrimonio pictórico nacional, contribuyendo a la unión entre historia del arte, educación y diseño de materiales didácticos.

Palabras clave: educación artística, pintura panameña, material didáctico, costumbrismo pictórico, identidad cultural panameña.

ABSTRACT

This research aimed to design a free, digital educational resource, based on the 5E pedagogical model, for teaching Panamanian costumbrismo (1970-2020). Using a qualitative approach and the framework of Arts-Based Research, questionnaires were

¹ Universidad del Arte GANEXA, Panamá. vanessasanchez2886@gmail.com

administered to 32 participants from the educational and cultural sectors, and semi-structured interviews were conducted with 13 costumbrista artists whose works were authorized for educational use. The results showed that 81% of participants recognized the term, but also revealed conceptual gaps, a dispersion of information, and a lack of updated materials with pedagogical support. Ninety-one percent of participants expressed interest in illustrated visual resources. Analysis of the visual corpus showed that costumbrismo is a genre constructed from adaptations that respond to the historical context and the expressive intention of each artist. Based on these findings, a digital resource was designed, structured according to the 5E model (Engagement, Exploration, Explanation, Elaboration, and Evaluation), which integrates artworks, testimonials, and Creative Cultural Experiences. It is concluded that the resource addresses the needs identified in the needs assessment and is a relevant tool for visual literacy and the appropriation of the national pictorial heritage, contributing to the convergence of art history, education, and the design of educational materials.

Keywords: art education, Panamanian painting, educational materials, pictorial costumbrismo, Panamanian cultural identity.

Introducción

En Panamá, enseñar artes visuales es enfrentarse con un obstáculo persistente en la disponibilidad limitada de materiales didácticos actualizados y contextualizados que faciliten a estudiantes y docentes aproximarse de forma relevante al patrimonio pictórico, un género artístico que, a pesar de su relevancia como registro visual de la identidad cultural y la vida cotidiana del país, todavía cuenta con un desarrollo documental escaso y con una presencia inconstante en los espacios educativos formales y no formales. La problemática se observó durante el año 2021, cuando en un centro educativo de nivel Premedia, al planificar una lección orientada a conectar a los estudiantes con la identidad cultural panameña a través de la pintura costumbrista, se hizo evidente la falta de recursos actualizados que trataran este género desde una perspectiva pedagógica. Esta situación se replicó en espacios comunitarios del corregimiento de Don Bosco, donde las actividades de mediación artística mostraron el potencial educativo del costumbrismo pictórico, pero también la falta de herramientas que facilitaran su comprensión y apropiación por parte de niños y jóvenes (Sánchez Martínez, 2026).

Esta situación contrasta con la producción costumbrista panameña desarrollada entre 1970 y 2020, una época marcada por los cambios sociopolíticos que atravesó el país que van desde la lucha por la soberanía del Canal hasta la transformación democrática y cultural. Entre 1970 y 1990 aproximadamente, los pintores costumbristas representaban escenas cotidianas panameñas reconocibles y con un estilo aprendido en escuelas de arte tradicionales, con una técnica depurada y buscando cierto parecido con la realidad. Con el tiempo, empezaron a explorarlo de forma más simbólica, donde la imagen ya no buscaba tanto parecerse a la realidad como transmitir ideas, emociones o significados, usando colores, formas y composiciones que se alejan de la representación literal.

En estas cinco décadas, el costumbrismo experimentó cambios estéticos, técnicos y conceptuales que lo han llevado desde enfoques figurativos de base académica hasta reinterpretaciones simbólicas, narrativas contemporáneas y lenguajes visuales que se relacionan con el realismo mágico, el expresionismo y otras corrientes, como lo refieren Kupfer (2023a) y Madrid Villanueva (2013). Sin embargo, esta producción se encuentra dispersa en catálogos privados, publicaciones no digitalizadas y plataformas sin enfoque pedagógico que hacen más difícil su acceso masivo y limitan incorporarlos en los procesos de enseñanza.

La investigación se propuso conocer ¿cuáles son las percepciones, vacíos de información y necesidades educativas actuales con respecto al costumbrismo pictórico panameño en la comunidad consultada, y cómo estos hallazgos sustentan la pertinencia de un recurso de mediación pedagógica? La pregunta se sustenta en el objetivo trazado de diseñar un recurso didáctico digital de acceso

gratuito, fundamentado en el modelo pedagógico de las 5E, orientado a la mediación pedagógica del costumbrismo pictórico panameño durante el periodo 1970-2020. Este objetivo se operativizó a través de tres metas específicas, donde: a) se exploran las percepciones de los participantes vinculados al medio educativo y cultural sobre este género, b) se seleccionaron los elementos visuales, contextuales y técnicos presentes en las obras aportadas por los artistas participantes, c) y diseñando un recurso didáctico digital fundamentado en el modelo constructivista de las 5E, integrando obras originales autorizadas por los artistas.

Desde una óptica cultural, es un archivo visual de la memoria colectiva panameña capaz de documentar las prácticas, oficios, festividades y modos de vida que definen la experiencia histórica del país (Burke, 2005). Desde una visión educativa, su mediación pedagógica ayuda a desarrollar competencias de alfabetización visual, pensamiento crítico y sentido de pertenencia, que son aspectos básicos para alcanzar una formación ciudadana integral (Eisner, 2004). Si se traslada al plano tecnológico, la creación de un recurso digital de acceso abierto fomenta la democratización del conocimiento, eliminando barreras geográficas y económicas para que se mejore el acceso al patrimonio pictórico nacional.

El estado del arte indica que, aunque existen investigaciones sobre arte panameño contemporáneo (Zaldívar Bermúdez, 2018; Aizprúa, 2022) y sobre estrategias pedagógicas en educación artística (González Sanjur, 2024), no se han identificado estudios que conecten específicamente el análisis de esta corriente con el diseño de recursos didácticos digitales para su intervención educativa. En esta diferencia se observa la originalidad y necesidad del estudio, que se desarrolla bajo el enfoque metodológico de la Investigación Basada en las Artes (IBA), reconociendo las voces de los artistas y sus obras como fuentes primarias de reconocimiento y fundamento para las decisiones de diseño pedagógico (Cahnmann-Taylor & Siegesmund, 2008). El artículo documenta un proceso investigativo y ofrece una propuesta para transformar la observación de una obra de arte en una experiencia estética activa, reflexiva y creativa que colabora con la preservación y revitalización del patrimonio pictórico panameño en las nuevas generaciones.

Revisión de la literatura

El costumbrismo pictórico panameño, como objeto de estudio, se inscribe en un andamiaje teórico que articula la historia del arte, la sociología de la cultura, la pedagogía y la comunicación visual. Para comprender sus bases, transformaciones entre 1970 y 2020, y su potencial como recurso de mediación educativa, es necesario retomar las variables identidad cultural e iconografía, patrimonio cultural inmaterial, alfabetización visual y modelos pedagógicos para la educación artística.

La revisión define el género como una corriente artística que destaca la representación de escenas de la vida cotidiana, tradiciones y hábitos sociales de una región específica (Enciclopedia Humanidades, 2022). El origen se remonta a Europa en el siglo XIX, pero adquirió características particulares en el contexto latinoamericano por estar vinculado a los procesos de construcción nacional y afirmación de la identidad frente a las influencias coloniales y foráneas. En Panamá, se ha convertido en un medio cultural de memoria visual colectiva y resistencia simbólica que, como señala García Canclini (1995), “la mezcla de ingredientes de origen «autóctono» y «foráneo» se percibe [...] en [...] [miembros de la población que] adaptan sus saberes arcaicos para interactuar con turistas” (p. 50). Esta comprensión es necesaria si se quiere entender que la pintura costumbrista panameña no se agota en la reproducción de escenas típicas, porque ha experimentado cambios que responden al entorno social, político y cultural del país.

Hauser (1998) plantea que la producción artística debe entenderse como el resultado de condiciones históricas, sociales y culturales, una visión desde la sociología del arte que ayuda a comprender que funciona como un registro visual de la realidad social, capaz de evidenciar transformaciones y continuidades en la vida de una comunidad. Allí es donde el costumbrismo pictórico local se sitúa como un testimonio visual que documenta las prácticas culturales los espacios sociales, oficios, festividades y modos de vida, exponiendo los cambios sociales que atraviesan las épocas, por lo que “el testimonio de esta aventura es el arte de nuestros artistas, auténticos creadores de nuestro mundo imaginado y secreto” (Wolfschoon, 1983, p. 243).

Burke (2005) señala el papel de la cultura visual en la construcción de la memoria colectiva y los procesos de interpretación histórica; explica que las imágenes participan en la forma en que

las sociedades recuerdan, comprenden y le dan nuevos significados a su historia. Las obras de arte se convierten en documentos visuales que permiten acceder a formas de pensamiento, valores y representaciones compartidas que “no sólo (sic.) guardaron memoria de los acontecimientos, sino que además influyeron en la forma en que esos mismos acontecimientos fueron vistos en su época” (pp. 183-184). Aquí, la noción de identidad cultural es un proceso de construcción y negociación de significados, a partir del cual Fajardo (2016) sostiene que en el país se constituye con la interacción entre tradición, modernidad y diversidad étnica, que son elementos encontrados en el arte costumbrista como un medio de expresión y afirmación. Observarlo así ayuda a superar visiones del costumbrismo que apuntan hacia lo folklórico, por ser un lenguaje visual que se comunica con su contexto sociocultural.

Ese mismo costumbrismo es el que cumple una función relevante como preservador del patrimonio cultural inmaterial, al que la Unesco (2018) define como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (p. 5). A través de la representación de danzas, rituales, oficios tradicionales, indumentarias y festividades, la pintura costumbrista documenta y visibiliza las expresiones culturales que, de otro modo, podrían permanecer en el olvido o ser desplazadas por la modernización. Es un medio de salvaguarda visual para proteger las tradiciones orales y las prácticas comunitarias que enfrentan el riesgo de desaparecer.

Como señala Camargo (2014), la función educativa de los museos y de las manifestaciones artísticas en el país ha sido fundamental para mantener vivas las expresiones culturales, especialmente en regiones donde las danzas, los rituales y los personajes simbólicos continúan formando parte activa de la vida comunitaria. La pintura une la memoria colectiva con las nuevas generaciones, y eso es lo que permite que estas expresiones culturales se mantengan vivas a través de un lenguaje plástico actualizado. No obstante, relacionar el patrimonio cultural inmaterial y la producción artística supone una serie de dificultades considerables para la educación artística contemporánea. Representar tradiciones y símbolos culturales en el arte no está desvinculado de la reflexión sobre la selección, visibilización y exclusión que han funcionado históricamente en la construcción del imaginario nacional (Barberena, 2024). En este sentido, la representación pictórica de las costumbres locales documenta la cotidianeidad, participando en la conformación de los relatos de identidad que merecen ser revisados de forma crítica.

Lo señalado anteriormente forma parte de la alfabetización visual que “en un sentido metafórico, ser una persona «multialfabetizada» significa ser una persona capaz de inscribir o decodificar significados con distintas formas de representación” (Eisner, 2004, p. 39). Para efectos de la educación artística, esta es una competencia necesaria para que los estudiantes comprendan el arte como un lenguaje con entidad propia que es capaz de comunicar ideas, emociones y reflexiones sobre el mundo. Para Eisner, las artes educan la mirada y agudizan el juicio crítico, desarrollando en el estudiante la capacidad de observar, interpretar y valorar su entorno desde lo estético y reflexivo. La educación artística transmite técnicas, contenidos históricos y forma parte del desarrollo cognitivo y emocional del sujeto, así que leer una obra de arte es reconocer los signos, símbolos y narrativas que construyen la memoria visual colectiva.

Metodología

La investigación se inscribe en la línea de estrategias pedagógicas en arte, cultura y diseño, y se desarrolla bajo la modalidad de Investigación Basada en Artes (IBA) un paradigma metodológico que surgió en el área educativa en la década de 1990, impulsado por académicos como Elliot Eisner, definido como un enfoque de investigación cualitativa que integra los procesos, métodos y formas de expresión artísticos en todas o algunas de las fases de la investigación (Leavy, 2025). Reconoce las voces de los artistas y sus producciones visuales como fuentes primarias de conocimiento (Cahnmann-Taylor & Siegesmund, 2008). El estudio histórico-interpretativo se clasifica como un proyecto factible, orientado al diseño de un recurso didáctico digital de acceso abierto para la mediación pedagógica del costumbrismo pictórico panameño.

El diseño del recurso didáctico se realizó integrando el modelo pedagógico de las 5E (Bybee, 1997) como criterio metodológico para organizar los contenidos, que se estructura en las fases de Enganche, Exploración, Explicación, Elaboración y Evaluación, para orientar la secuencia de las

actividades pedagógicas y la selección de las obras visuales, de modo que cada fase del modelo encontrara una correspondencia con los elementos del corpus analizado y con las necesidades educativas identificadas en el diagnóstico, funcionando como un principio organizador del diseño del recurso.

Se consideraron tres universos poblacionales con muestreo no probabilístico: 32 participantes del área educativa y cultural (docentes, estudiantes, artistas, gestores y público general), seleccionados por conveniencia, para explorar las percepciones y necesidades educativas; y 13 artistas panameños vinculados al costumbrismo entre 1970 y 2020, seleccionados por muestreo intencional a partir de las recomendaciones de la comunidad y su disponibilidad para participar. Todos otorgaron su consentimiento informado, participaron en entrevistas semiestructuradas y autorizaron el uso educativo de sus obras.

Se emplearon dos técnicas: la encuesta, mediante un cuestionario en línea (n=32, aplicado mediante Google Forms en el mes de agosto de 2025) para diagnosticar el conocimiento y las necesidades, y una guía de entrevista semiestructurada para los 13 artistas. Con la técnica documental se realizó el análisis iconográfico de las obras (ficha adaptada de Bardin, 2016) y la revisión de catálogos y fuentes secundarias para contextualizar el período estudiado. Con estas técnicas, la investigación se desarrolló realizando un diagnóstico social (cuestionario), recolectando los datos de campo (contacto, consentimiento, entrevistas y autorización de obras), analizando documentos e iconografías de las obras y su contexto histórico, y diseñando el recurso didáctico digital bajo el modelo 5E.

El análisis de la información se inició cuando los datos del cuestionario se procesaron analizando las frecuencias con preguntas cerradas y el análisis de contenido con las preguntas abiertas. Los testimonios de los artistas se analizaron utilizando el análisis temático propuesto por Bardin (2016), organizando los testimonios en: motivación e identidad, técnica y lenguaje visual, y trascendencia pedagógica. Al final se aplicó la triangulación metodológica (Jiménez Chaves, 2021) entre los testimonios, la percepción social y la revisión documental. A este análisis se le aportó validez con los criterios cualitativos de: credibilidad, para las voces directas de los artistas; transferibilidad, para describir el contexto; y, confirmabilidad con el registro de las entrevistas y fichas. Éticamente, la investigación se rigió por la Ley 64 de 2012 de Derecho de Autor en Panamá, con el consentimiento informado, la autorización para el uso educativo de las obras, confidencialidad de la información sensible y el respeto a la integridad simbólica de las producciones artísticas.

Resultados

Percepción social y necesidades educativas sobre el género

La identificación de las percepciones, niveles de conocimiento y necesidades educativas en torno al género constituyó el punto de partida de la presente investigación. Este diagnóstico ayudó a comprender el estado actual de la relación entre la comunidad educativa y cultural y este género artístico, y justificar la pertinencia del recurso didáctico digital propuesto. Los participantes fueron docentes, estudiantes, artistas plásticos, gestores culturales y público general con interés en el arte nacional que residen en el país y manifestaron voluntariamente estar dispuestos a colaborar en el estudio. Los perfiles le dieron otra visión más amplia a la percepción social sobre el tema, abarcando visiones especializadas y otras más generales interesadas en el arte nacional.

Conocimiento y reconocimiento del movimiento. Esta primera dimensión dejó en evidencia que el término “costumbrismo pictórico panameño” es común entre los participantes. El 81% manifestó conocer el concepto, mientras que el 13% indicó haberlo escuchado pero sin tener la suficiente claridad sobre su significado, y el 6% restante señaló no conocerlo. Este resultado indica que, aunque el concepto tiene un nivel considerable de reconocimiento a nivel educativo y cultural, se mantienen confusiones conceptuales que justifican la necesidad de sistematizarlo mejor y actualizarlo pedagógicamente. El hecho de que el 19% presente dudas o desconocimiento sobre el término, es una prueba de que la apropiación conceptual del género no es generalizada, a pesar de la importancia que tiene como manifestación artística vinculada a la identidad nacional.

Al indagar sobre la capacidad de los participantes para nombrar artistas panameños vinculados al movimiento, se identificó que había una dificultad, pues, aunque el 100% de los participantes consideró que era necesario que el arte nacional se enseñara desde la escuela o en talleres comunitarios, la mayoría expresó que tenía ciertas limitaciones para identificar a los

exponentes del género más allá de los nombres más conocidos. Eso demuestra que existe un alto sentido de orgullo por el folklore y las manifestaciones culturales panameñas, pero también hay una capacidad limitada para vincular ese orgullo con los creadores que han documentado visualmente esas tradiciones por medio de la pintura.

Esa dualidad se sustenta en lo que Eisner (2004) denomina carencia de alfabetización visual, donde reconocer los símbolos culturales no está acompañado del conocimiento de los lenguajes de producción y sus autores. Si el público reconoce el símbolo pero ignora los procesos de los creadores (lenguajes de producción), existe una laguna en la alfabetización visual, ya que no se comprende cómo el artista utilizó las limitaciones y posibilidades del material para transformar la conciencia. Para Eisner, ser visualmente alfabetizado tiene que ver con el desarrollo de un lenguaje para hablar de las cualidades visuales, como la interacción de los colores y las formas. La desconexión sugiere que, aunque existe el sentimiento (orgullo), falta el refinamiento sensorial y la capacidad de percibir las sutilezas e intenciones que los pintores han plasmado en sus obras.

En la valoración de la identidad artística hubo un consenso del 100% con relación a la importancia de enseñar el arte nacional desde la escuela o en talleres comunitarios, dándole una valoración socialmente extendida del arte como una de las bases de la identidad cultural. Los participantes reconocieron que existía un potencial formativo en el arte para fortalecer el sentido de pertenencia, la comprensión histórica y la apreciación estética. Sin embargo, este nivel de valoración contrasta con las limitaciones identificadas en el conocimiento del género y de sus exponentes. Aquí se identifica que el problema no se encuentra en la falta de interés o reconocimiento de la importancia del arte nacional, sino en la falta de mediaciones pedagógicas que ayuden a convertir ese interés en conocimiento concreto y a la vez significativo.

Necesidades y preferencias educativas. En esta segunda dimensión se quiso conocer el interés por los materiales didácticos ilustrados, y los resultados dejaron claro que existe una necesidad social contundente por los recursos educativos visuales sobre el arte panameño. El 91% de los participantes manifestó interés en contar con un material ilustrado sobre arte panameño para apoyar el aprendizaje o la enseñanza, mientras que el 9% restante indicó que posiblemente lo considerarían, pero ningún participante rechazó la posibilidad de contar con el recurso. Es un reconocimiento a la necesidad de contar con herramientas pedagógicas visuales actuales, particularmente si permiten examinar el movimiento en su evolución contemporánea. La preferencia unánime por los materiales ilustrados refuerza la pertinencia del formato digital visual propuesto en esta investigación, y deja en evidencia que el lenguaje visual es considerado como el medio más efectivo para la mediación pedagógica en el contexto actual.

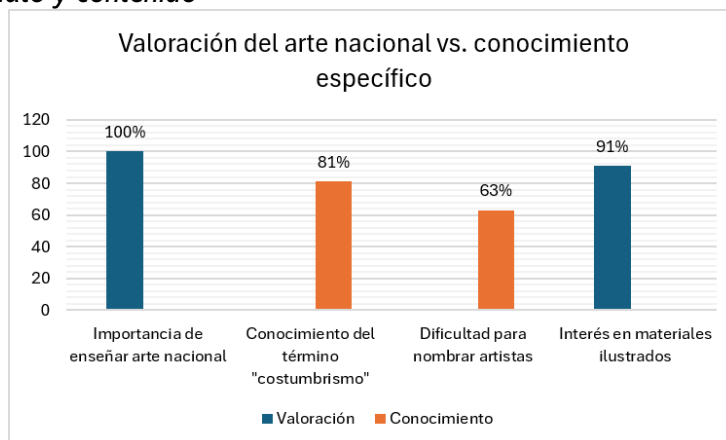
Sobre las limitaciones de acceso a la información, los participantes identificaron que existían diferentes tipos de limitaciones para acceder a información sobre pintores nacionales y esta corriente. Se recopiló las cuatro limitaciones más recurrentes y estas tienen que ver con la dispersión de la información, escasez de materiales actualizados, falta de mediación pedagógica y limitaciones económicas y geográficas. En el primer caso, el conocimiento sobre el género se encuentra disperso en catálogos aislados que frecuentemente son de propiedad privada, publicaciones no digitalizadas, y artículos periodísticos o plataformas digitales sin un enfoque pedagógico estructurado.

Con respecto a la falta de materiales educativos actualizados, se refieren a que los disponibles no tratan específicamente sobre costumbrismo pictórico panameño con datos recientes, lo que va generando una brecha entre el patrimonio pictórico nacional contemporáneo y los contenidos a los que tienen acceso los estudiantes y sus docentes. La información existente no está diseñada para ser mediada educativamente, lo que crea una dificultad más para incorporarla en procesos de enseñanza y aprendizaje que vayan más allá de la transmisión de los datos o la recepción pasiva. Igualmente, el acceso a las publicaciones especializadas o a las colecciones privadas es muy limitado, sobre todo para las comunidades que se encuentran fuera de los circuitos culturales centrales del país.

En las preferencias de formato y contenido los participantes expresaron su preferencia por materiales que combinen imágenes de calidad con textos accesibles que estén organizados de manera clara y sean visualmente atractivos. Señalaron que los textos que son excesivamente teóricos o están desprovistos de imágenes, hacen más difícil apropiarse del contenido artístico, sobre todo en espacios educativos formales y no formales. Valoraron positivamente la inclusión de reproducciones de obras con buena calidad visual, de la contextualización histórica y cultural de las

piezas, de la información sobre los artistas y sus procesos creativos, de las actividades prácticas que permitan aplicar lo aprendido, y del lenguaje accesible y adaptado a los diferentes niveles educativos. La Figura 1 sintetiza visualmente los resultados más importantes acerca del conocimiento, necesidades y preferencias, para comprender por qué la comunidad recomienda a ciertos artistas y cómo esa recomendación se convierte en el insumo para seleccionar el corpus:

Figura 1
Preferencias de formato y contenido



Nota. Los porcentajes han sido redondeados a números enteros por ser un estudio exploratorio y por el tamaño de la muestra (n=32).

La demanda social por materiales visuales y la necesidad de mediación pedagógica identificadas en el diagnóstico orientaron la decisión de estructurar el recurso didáctico a partir del modelo 5E, que en sus 5 fases permiten transformar la observación pasiva de la obra en una experiencia activa y reflexiva.

Artistas recomendados por la comunidad. Como parte del cuestionario, se solicitó recomendar artistas panameños con obras vinculadas al costumbrismo pictórico y las respuestas permitieron identificar una cantidad más alta de la imaginada de artistas, lo que pone de manifiesto la riqueza de la producción artística nacional y el conocimiento que tiene la comunidad, aunque sea disperso.

Los artistas con mayor frecuencia de mención fueron Luis Córdoba y Benito Santana (f=4, cada uno), seguidos de Marcos Wever Araúz, Mayo Hassan, Al Sprague y Vanessa Drusilla (f=3, cada uno). También fueron mencionados Adonai Rivera y Mario Saldaña (f=1, cada uno). En total, los participantes recomendaron más de 45 artistas, demostrando lo amplio y diverso del costumbrismo pictórico a nivel nacional. Este listado de recomendaciones resultó ser muy útil para la investigación, porque orientó la selección de los artistas que se incluyeron en el corpus del recurso didáctico y la coincidencia entre las recomendaciones de la comunidad y la disponibilidad de los artistas para participar en el estudio mediante entrevista y autorización de obras ayudó a configurar un corpus de 13 artistas que representan la diversidad de enfoques, estilos y trayectorias dentro de este arte contemporáneo.

Análisis del corpus visual y testimonios de los artistas participantes

Se seleccionaron y analizaron elementos visuales, contextuales y técnicos presentes en las obras aportadas por los artistas costumbristas participantes, en función de su pertinencia para realizar el diseño de las actividades pedagógicas en el recurso didáctico digital. Este análisis se sustenta en un corpus formado por 13 artistas que dieron su consentimiento informado, participaron en entrevistas semiestructuradas y autorizaron el uso educativo de sus obras. El enfoque metodológico que se adoptó estuvo enmarcado en la Investigación Basada en las Artes (IBA), que reconoce las voces de los artistas y sus producciones visuales como fuentes primarias de conocimiento, y no como objetos de análisis (Cahnmann-Taylor & Siegesmund, 2008). Por esta razón,

el análisis que se presenta a continuación integra de manera articulada el examen de las obras, los testimonios de los creadores y las decisiones pedagógicas que se derivan de ellos.

Adaptaciones y decisiones visuales en el género. El análisis del corpus visual muestra que no puede entenderse como un lenguaje único ni como una corriente estilística cerrada. En su desarrollo, se ha construido con adaptaciones y decisiones visuales que responden al contexto histórico, social y cultural del país, a la experiencia, formación e intención expresiva de cada artista. En vez de adherirse a convenciones estéticas inflexibles, los artistas nacionales de este movimiento han recurrido a diferentes recursos pictóricos para representar la vida cotidiana, la memoria cultural y la identidad nacional.

En las obras y los testimonios se identificaron tres formas de aproximación a la representación de lo costumbrista, que en lugar de funcionar como tipologías cerradas, trabajan como énfasis recurrentes en la práctica pictórica. Responden a la intención expresiva del artista y a su manera de relacionarse con el entorno, la memoria cultural y los referentes simbólicos de la vida cotidiana. En una parte considerable, se manifiesta a través de la observación de la realidad donde la figura humana, los oficios, los espacios domésticos y el paisaje funcionan como ejes narrativos centrales. La pintura pasa a ser un registro visual de las prácticas culturales reconocibles, manteniendo una relación directa con el entorno y la experiencia. Se aprecia en artistas que trabajan desde la representación figurativa, en la que el color, la composición y el gesto pictórico se subordinan a la intención de documentar, preservar y comunicar aspectos de la vida cotidiana panameña, evitando idealizaciones excesivas e inclinándose por la cercanía con lo real.

La producción de Al Sprague se caracteriza por observar atentamente la vida cotidiana, donde la pintura preserva gestos, escenas y valores culturales que, de otra forma, podrían perderse con el tiempo. Obras como *viva Carnaval de Panamá* (1975) o *Pulling the Nets in Santa Clara* (1977) son la muestra de su interés por documentar prácticas tradicionales que han ido desapareciendo o transformándose con el paso del tiempo, convirtiendo su pintura en un registro visual de la memoria cultural del país.

Sprague desarrolló un lenguaje pictórico basado en composiciones sencillas, construidas a partir de planos de color, formas abstractas y una atención particular al equilibrio entre la figura y el entorno. Su enfoque, al que el propio artista se refería como esencialismo, se inclina por la experiencia visual del espectador por encima del detalle descriptivo, invitando a completar mentalmente la escena a partir del movimiento, la luz y la relación entre los elementos representados. Julio Aizprúa también inscribe su obra en esta aproximación, representando escenas del medio rural y símbolos asociados a la identidad del interior del país, consolidando la pintura como un medio de preservación cultural y reflexión social. Según el propio artista, “mediante el color logra traer esa nostalgia de campo que habita en quienes en el interior del país dieron sus primeros pasos rodeados de verdes montañas” (Villa, 2020, párr. 11).

Con esa mirada se incorporan elementos simbólicos y narrativos que amplían la lectura de la imagen. En estas obras, lo cotidiano se entrelaza con lo mítico, lo ritual y lo imaginario, para crear una reinterpretación de la cultura desde visiones personales y colectivas. Son propuestas que le dan nuevos significados a la tradición en vez de romperla, porque integran mitos, leyendas, creencias y símbolos culturalmente reconocibles como parte activa de la identidad representada. Se observa la coexistencia de diferentes lenguajes figurativos, que van desde representaciones más contenidas hasta composiciones con más énfasis expresivo o narrativo. El uso del color, la línea y la composición varían según la intención del artista, dando lugar a obras que oscilan desde lo descriptivo, lo evocador y lo interpretativo. Es una diversidad formal que responde a la necesidad de adaptar el lenguaje visual al contenido cultural que se desea comunicar, manteniendo siempre lo costumbrista como la base alrededor de la cual gira todo lo demás.

El testimonio de Adonai Rivera es paradigmático al respecto, porque su obra expone el paso desde el costumbrismo figurativo de raíz tradicional hacia nuevas maneras de recrear la nacionalidad panameña a través de una figuración simbólica vinculada al realismo mágico. Obras como *Hamaca de Coral* (2023) integran elementos reconocibles de la vida cotidiana y del paisaje con figuras fantásticas y atmósferas suspendidas, permitiendo plantear pedagógicamente el costumbrismo desde lo simbólico y lo narrativo. Sostiene que el costumbrismo pictórico nunca ha desaparecido, sino que se ha transformado, y que siempre han existido artistas que continúan desarrollando estos temas, aunque desde otros enfoques renovados. En su caso particular, se manifiesta a través de una

reinterpretación vinculada al realismo mágico latinoamericano, donde elementos del entorno cotidiano, las tradiciones y la naturaleza se trasladan a un campo simbólico y universal.

De forma complementaria, la obra de Benito Santana se caracteriza por estudiar tradiciones, costumbres y mitologías indígenas con especial énfasis en la cultura Ngöbe, así como elementos campesinos y precolombinos. El artista aclara que su intención no es representar las tradiciones de manera literal o descriptiva “como cuando se toma una fotografía”, sino interpretarlas creativamente para ir más allá de lo visible y proponer lecturas simbólicas de estos sucesos culturales. Se observa atención al dominio técnico y al detalle, donde la precisión en la representación intensifica la experiencia visual del espectador. Es un detalle que busca estética e interés por reforzar la conexión entre la imagen, la memoria y el entorno cultural, fortaleciendo la capacidad de la obra para activar los procesos de reconocimiento, evocación y pertenencia. La obra de Luis Rudas se caracteriza por la representación expresiva del cuerpo humano y por la transmisión de mensajes de contenido social, con temas como el dolor, la esperanza, la ternura, la inocencia y la alegría, con especial atención a las experiencias de las clases marginadas y de la niñez. Vuelve importante el costumbrismo pictórico panameño como medio de preservación cultural, al documentar las tradiciones, entornos y actividades cotidianas de los pueblos del interior del país.

José Pitty del Cid también se centra en la revalorización de la cultura indígena Ngäbe, enfatizando la figura de la mujer y la niña indígena como símbolos de identidad, continuidad y memoria cultural. Representando la vestimenta tradicional, las costumbres y la vida cotidiana, su obra busca generar respeto y conciencia sobre la riqueza cultural indígena en la sociedad panameña. El artista trabaja principalmente con técnicas como el óleo, la acuarela y el dibujo, que son medios que le permiten explorar el color, la textura y la expresión emocional.

Síntesis contextual de los artistas participantes. Los 13 artistas que participaron en la investigación tienen trayectorias que se vinculan al movimiento entre 1970 y 2020. Cada uno de ellos aportó una o dos obras para el recurso didáctico digital, autorizó su uso educativo y participó en entrevistas semiestructuradas que permitieron reconocer sus motivaciones, procesos creativos y reflexiones en torno al género. La síntesis de la Tabla 1 se organizó atendiendo a los enfoques y trayectorias que enriquecen el panorama.

Tabla 1

Síntesis contextual de los artistas participantes

Artista	Obra
Al Sprague (1938-2025)	Panameño-estadounidense. Su obra se desarrolló desde la década de 1970 hasta 2025, representando personajes y escenas de la vida cotidiana panameña (pescadores, vendedores, bailarinas, festividades), dándole preponderancia a la experiencia visual y emocional sobre el detalle, aportándole dignidad a lo cotidiano.
Adonai Rivera	Nacido en la Villa de Los Santos. Su obra transita del costumbrismo figurativo hacia una representación simbólica vinculada al realismo mágico, reinterpretando los mitos, rituales y la memoria colectiva desde una mirada renovada.
Marcos Wever Araúz	Artista, escritor y gestor cultural cuya producción documenta visualmente la vida cotidiana en contextos urbanos e interioranos, con una mirada reflexiva sobre la identidad y la memoria cultural panameña.
Irma de Ycaza	Formada en Brasil y Panamá, se aproxima al costumbrismo desde lo expresivo y simbólico con un uso intenso del color, poniendo atención especial a la iconografía de los diablicos de Los Santos.
Dolores Garay	Artista y docente con una producción figurativa realizada principalmente en acrílico; se centra en el folclore panameño, influenciado por su experiencia temprana en la región de Azuero.
Blas Petit	Conecta su obra con su identidad afroantillana y la herencia cultural negra en el país. Concibe la creación como un proceso experimental que destaca la expresividad y la fuerza visual.
José Pitty del Cid	Chiricano, cuya obra se compromete con la representación y revalorización de la cultura Ngäbe-Buglé y las tradiciones populares, concibiendo el arte como un medio de preservación y transmisión de saberes.

Luis Rudas	Veraguense que trabaja el contenido social con temas como el dolor, la esperanza y la niñez, prestando atención especial a las clases marginadas, desde una representación expresiva del cuerpo humano.
Julio Aizprúa	Artista y periodista nacido en Chitré, que vincula su obra a su experiencia en Azuero, enfatizando escenas rurales y símbolos asociados a la identidad del interior del país.
Benjamín Samudio	Artista y caricaturista que combina humor, ironía y crítica social, reinterpretando el costumbrismo desde un trazo caricaturesco que expresan prácticas sociales y problemáticas cotidianas.
Benito Santana	Artista y docente inscrito en el realismo mágico a través de tradiciones, mitologías indígenas (especialmente Ngöbe) y elementos campesinos y precolombinos desde una perspectiva de rescate cultural.
Vanessa Drusilla	Artista visual, docente y gestora cultural que en su obra reinterpreta la pollera y las tradiciones rurales mediante una pincelada vibrante, abordando la identidad, la memoria y la visión contemporánea del paisaje.
Manuel Ledezma	Originario de Aguadulce, retoma su obra tras una formación en Mercadeo y Diseño Gráfico, representando la cultura y las tradiciones locales desde una visión simbólica y contemporánea.

Análisis de contenido de las entrevistas a artistas costumbristas. El análisis temático tomó como referencia los aportes metodológicos de Bardin (2016), por lo que se pudo interpretar de manera sistemática el testimonio de los participantes atendiendo a los significados, recurrencias y sentidos compartidos presentes en sus testimonios. Las entrevistas contienen relatos vinculados a la experiencia artística, la identidad cultural y la transmisión de saberes. A partir de una lectura comprensiva inicial se identificaron unidades de registro (palabras, frases o ideas relevantes que expresaban posiciones, valores y reflexiones en torno al género). Posteriormente, se agruparon en temas transversales para organizar el análisis más allá de las particularidades individuales de cada artista.

El criterio de transversalidad hizo posible reconocer ejes comunes que atraviesan distintas voces, evitando crear un análisis disperso por tratar casos aislados. De este modo, el énfasis del análisis se situó en los temas compartidos y en los sentidos culturales y pedagógicos que surgen de las entrevistas, más que de la comparación directa entre las trayectorias personales. Como resultado de este proceso se establecieron tres categorías principales: motivación e identidad, técnica y lenguaje visual, y trascendencia pedagógica y transmisión cultural.

Motivación e identidad. Las motivaciones personales están muy relacionadas con el lugar de origen y con las manifestaciones culturales asociadas a la vida cotidiana en contextos rurales y urbanos. Los artistas reconocen que su proceso creativo se alimenta con tradiciones, rituales, símbolos y modos de vida heredados que son reinterpretados desde una mirada contemporánea. Esta relación con el pasado se plantea como un ejercicio consciente de recuperación de la memoria cultural, adaptada a los lenguajes visuales actuales.

Blas Petit destaca el carácter multicultural y multiétnico del país como una fuente inagotable de inspiración visual, señalando la influencia de la población afroantillana en la construcción del país, desde la participación de los trabajadores traídos de África y el Caribe hasta su impacto en las costumbres, la música, la gastronomía, el vestuario y la vida cotidiana. Aquí aparece como un medio para hacer visibles estas contribuciones históricas y culturales, mientras que la obra de Jairo Aizprúa se sitúa como un ejercicio consciente de memoria visual para registrar y reinterpretar la vida cotidiana y las tradiciones culturales del presente, con escenas rurales y símbolos de identidad del interior del país, consolidando la pintura como un medio de preservación cultural y reflexión social. Marcos Wever, por su parte, se inscribe desde el humanismo y el simbolismo, donde el arte es una herramienta para preservar valores culturales, estimular la reflexión crítica y fortalecer la identidad nacional.

Técnica y lenguaje visual. Blas Petit enfatiza que la técnica, la textura, el color y la forma de aplicación de los materiales ayudan a que cada obra sea singular, mencionando el uso del puntillismo, el grafismo, el aerógrafo, el chipeado y otras técnicas mixtas. Esta exploración constante lo lleva a transitar entre diferentes procedimientos para darle una expresividad y fuerza visual que no ofrece una sola técnica. Manuel Ledezma también sitúa su producción en un momento de

transición en el que convive la necesidad de preservar las tradiciones culturales y la influencia de procesos contemporáneos como la incorporación de nuevos lenguajes visuales. Desde su óptica, el costumbrismo asume un papel reflexivo.

Yrma de Icaza presenta un interés especial por las manifestaciones tradicionales, destacando la iconografía de los diablicos, enfatizando en los de la provincia de Los Santos. La temática se integra a su obra como un símbolo de identidad cultural y de las tradiciones festivas del país. También incorpora escenas vinculadas a la cotidianeidad donde la gastronomía popular y los personajes tradicionales se convierten en representaciones de la experiencia cultural colectiva.

El testimonio de los artistas destaca la importancia de la experimentación técnica como parte del proceso creativo. Se utilizan diferentes técnicas, materiales y procedimientos como una forma de búsqueda constante, donde cada decisión formal ayuda a construir la identidad visual.

Trascendencia pedagógica y transmisión cultural. Los artistas coinciden en señalar que el acercamiento de estudiantes y jóvenes creadores al movimiento debe ir más allá de la repetición de imágenes tradicionales. Subrayan lo necesario que es investigar, observar y comprender el significado simbólico de las costumbres, los rituales y las manifestaciones culturales, promoviendo una actitud reflexiva frente a la producción artística. Es una postura que refuerza la idea del costumbrismo como un espacio de aprendizaje dinámico, donde la reinterpretación consciente construye nuevos lenguajes visuales sin perder el vínculo con la identidad cultural.

Manuel Ledezma le dirige un mensaje a estudiantes y jóvenes creadores, invitándolos a mirar su propia cultura con respeto, conciencia y sentido crítico. Reconoce que la globalización y la digitalización ofrecen nuevas oportunidades de acceso y difusión, pero advierte que también pueden debilitar el vínculo con lo propio cuando se asumen sin reflexión. Para Ledezma es, ante todo, un espacio de diálogo entre pasado y presente, y una herramienta para fortalecer la identidad cultural desde una creación honesta y consciente.

Benito Santana enfatiza la necesidad de asumir esta manifestación artística con responsabilidad cultural. Recomendando investigar en profundidad las tradiciones y mitologías, preferiblemente con el acompañamiento de especialistas como folcloristas y antropólogos; complementar con lecturas propias; generar material visual original mediante la observación directa y la experiencia vivida; y evitar el uso indiscriminado de imágenes de internet, tanto por razones éticas como legales. Invita a disfrutar el proceso creativo, entendiendo el arte como una experiencia integral de investigación, vivencia y expresión.

Adonai Rivera señala el papel de la educación en la preservación de este género. Considera indispensable que en universidades, escuelas y academias se inculque en los jóvenes el amor por la patria y por los valores culturales propios, ya que dentro de ese amor se encuentra implícito el costumbrismo. A su juicio, copiar modelos externos es una práctica común, pero reinterpretar las tradiciones, valores y símbolos nacionales desde una mirada personal constituye un acto creativo de mayor relevancia. Para las nuevas generaciones, su mensaje es claro: la disciplina, el trabajo constante y la práctica hacen al artista; sin una valoración consciente de lo panameño y sin reflexión crítica frente a las influencias externas, no es posible avanzar ni consolidar un arte verdaderamente nacional.

Benjamín Samudio, como caricaturista, sostiene que arte debe mantener un compromiso con la verdad y con la realidad social, aun cuando incomode. Para Samudio, el dibujo satírico permite denunciar, humanizar y generar conciencia, estableciendo un puente directo entre el arte y la sociedad. A los jóvenes artistas les transmite un mensaje claro: el crecimiento artístico requiere estudio, disciplina y práctica constante; el arte es un camino posible de vida, siempre que se asuma con compromiso, esfuerzo y convicción.

Surge una visión pedagógica que reconoce el valor del proceso formativo del artista y los testimonios enfatizan la importancia del estudio constante, la observación directa de obras, el registro de experiencias y el contacto con otros creadores como prácticas que no pueden obviarse para el desarrollo artístico. Estas experiencias, compartidas desde la trayectoria personal de los entrevistados, constituyen un aporte significativo para la educación artística, al ofrecer referentes reales que dialogan con la formación académica y estimulan el pensamiento crítico y creativo.

Sistematización de los artistas representativos del período 1970-2020. Durante el período de transición y resistencia (1970-1999), la representación de la vida rural se convirtió en un medio de afirmación identitaria, fusionando técnica clásica con expresionismo y muralismo. Incluye a Al

Sprague, Adonai Rivera, Marcos Wever, Dolores Garay, Blas Petit y Julio Aizprúa. En el período de reconfiguración contemporánea se observa una transición desde los paisajes rurales hacia la representación de la diversidad cultural. Incluye a Irma de Ycaza, Luis Rudas, Benjamín Samudio, Benito Santana, Vanessa Drusilla y Manuel Ledezma.

Contextualización histórica y transformaciones

Para comprender el período entre 1970 y 2020, hay que situarlo en los procesos históricos, sociales y culturales del país, donde se ha transformado en un lenguaje visual que capta las transformaciones de la sociedad panameña que ha tenido cambios estéticos que responden a sus contextos históricos, tal como lo señalan Hauser (1998) y Wolfschoon (1983). La pintura costumbrista funciona como un dispositivo que visualmente une la memoria, la identidad y las narrativas sociales, y su lectura crítica es la que permite acceder a otras formas de pensamiento, valores y representaciones compartidas (Burke, 2005). Para fines metodológicos y de mediación pedagógica, la interpretación se organiza en tres momentos referenciales: el nacimiento del arte en Panamá y la consolidación de la plástica nacional (1913-1969), el primer período de interpretación (1970-1999) y el segundo período de interpretación (2000-2020).

Nacimiento del arte en Panamá y la consolidación de la plástica nacional (1913-1969). Según la historiografía del arte en el país, sus bases modernas se inician en 1913 con la fundación de la Escuela Nacional de Pintura por Roberto Lewis, quien formó a una generación de artistas (Humberto Ivaldi, Manuel Amador, Eudoro Silvera, Isaac Benítez y Alfredo Sinclair) que consolidaron las bases de la plástica nacional (Berberena, 2024). Es un período caracterizado por una búsqueda de identidad visual frente a la influencia extranjera, donde el folklóre comenzó a integrarse como tema y manifiesto de soberanía nacional (Camargo, 2014). Artistas como Guillermo Trujillo y Manuel Chong Neto diversificaron posteriormente el lenguaje visual, preparando la transición hacia el costumbrismo contemporáneo.

Durante el siglo XIX, el istmo fue transitado por numerosos artistas extranjeros que produjeron registros visuales de gran valor documental. Pulido Ritter (2024) señala que incluían poblaciones afrodescendientes, indígenas y mestizas, algo que no era habitual en la producción criolla del período. Obras como las de Charles Parsons (c. 1859) constituyen algunos de los primeros registros visuales de estos grupos, que eran escasamente considerados por las narrativas tradicionales del arte panameño debido a una concepción restrictiva de lo 'nacional'. En las décadas de 1950 y 1960, el país vio el auge de artistas como Guillermo Trujillo (referencias indígenas), Manuel Chong Neto (estilo voluminoso) y Julio Zachrisson (mitología y folklóre), mientras que en el surrealismo destacan Trixie Briceño y Adriano Herrera Barría, y Desiderio Sánchez en el expresionismo (Kupfer, 2020).

Primer período de interpretación (1970-1999). Está marcado por una gran tensión sociopolítica derivada del golpe de Estado de 1968 y la lucha por la soberanía del Canal. El arte trascendió de las galerías privadas al entorno urbano, preservando el derecho cultural y volviéndolo bien colectivo (Cabrera Arias, 2012). Durante la década de 1970 surgió el muralismo como una expresión accesible que fortalecía el discurso nacionalista, destacando la figura de Jean Baptiste Jeanine, quien integró motivos indígenas y folklóricos en espacios públicos (Madrid Villanueva, 2013).

La producción artística funcionó como un espacio de lucha ideológica, donde iniciativas como la 'Brigada Felicia Santizo' y el concurso 'Soberanía' (1975) politizaron el costumbrismo. Luego de la invasión estadounidense de 1989, se inició una fase de revitalización, y autores como Aristides Ureña Ramos (El Chorrillo, 20 de diciembre de 1989) utilizaron el costumbrismo narrativo para reconstruir la memoria colectiva. La década de 1990 representó la revitalización cultural y mayor libertad democrática (Kupfer, 2023b), con un proceso de internacionalización que posicionó la producción artística panameña en el escenario mundial.

Segundo período de interpretación (2000-2020). A partir de este milenio, el costumbrismo sufre una metamorfosis conceptual a través del uso de medios mixtos y la influencia de las TIC. Las representaciones tradicionales se filtran a través de un lente crítico que aborda situaciones universales y sociales (Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, 2025; Panamá América, 2001). Entre 2010 y 2020, las instituciones culturales panameñas comenzaron a darle más énfasis al desarrollo de las guías didácticas, programas educativos y talleres comunitarios, reconociendo el

valor del artes como herramienta de mediación cultural. Los motivos costumbristas se posicionaron en las actividades pedagógicas en museos, espacios expositivos y entornos cotidianos; los artistas se involucraron en la educación artística con proyectos comunitarios, residencias y talleres participativos, ampliando el alcance social del arte y consolidando esta tendencia artística como un lenguaje capaz de generar diálogo, reflexión y sentido de pertenencia.

Conclusiones

La investigación partió de una pregunta orientadora que indagaba sobre las percepciones, vacíos de información y necesidades educativas en torno al costumbrismo pictórico panameño en la comunidad consultada y sobre cómo estos hallazgos sustentan la pertinencia de un recurso de mediación pedagógica. Los resultados obtenidos llevan a afirmar que, aunque existe un reconocimiento generalizado del género y una valoración socialmente extendida de su importancia para la identidad cultural, todavía se encuentran limitaciones a subsanar en el conocimiento especializado, en el acceso a las fuentes actualizadas y en la disponibilidad de materiales diseñados para la mediación educativa. La diferencia que hay entre valoración y desconocimiento es el núcleo del problema que el recurso didáctico digital diseñado busca resolver.

El modelo constructivista de las 5E, que da nombre y estructura a la propuesta, fue incorporado como criterio metodológico desde el inicio del diseño del recurso, en respuesta a la necesidad de mediación identificada en el diagnóstico. Los participantes señalaron que la información existente sobre el género no está diseñada para ser mediada educativamente, lo que limita su incorporación a los procesos de enseñanza y aprendizaje que vayan más allá de la recepción pasiva. Frente a este obstáculo, el modelo 5E ofrece una base pedagógica que convierte la observación de una obra en una experiencia estética significativa. Cada fase tiene un relato en el recurso: el enganche mediante activadores visuales y preguntas iniciales; la exploración a través de recorridos visuales guiados; la explicación a partir de la contextualización histórica y artística; la elaboración mediante las actividades prácticas de creación artística vinculadas al patrimonio cultural; y la evaluación desde una visión cualitativa y reflexiva. Esta estructura asegura que el estudiante observe, interprete, cree y reflexione, sin limitarse a recibir información; así establece un vínculo activo con el patrimonio pictórico nacional.

Los hallazgos del diagnóstico orientaron la decisión cada decisión en este diseño, ya que la dispersión de la información que está identificada como una de las principales limitaciones, llevó a la creación de un dispositivo que centraliza y organiza en un solo soporte digital el catálogo de artistas, las obras seleccionadas, los testimonios de los creadores y las actividades pedagógicas. La falta de materiales actualizados se solucionó incorporando obras creadas entre 1970 y 2020, junto con entrevistas a los artistas participantes, lo que hace que refleje el estado contemporáneo del género y no solo su tradición histórica. La falta de mediación pedagógica, señalada como un obstáculo para ir más allá de la observación superficial de la información se resolvió adaptando el modelo constructivista de las 5E, promoviendo la participación del estudiante. Las preferencias de formato expresadas por los participantes (imágenes de calidad, textos accesibles, actividades prácticas y contextualización de las obras) se convirtieron en un diseño editorial visualmente atractivo en la inclusión de actividades prácticas de creación artística vinculadas al patrimonio cultural y en el desarrollo de análisis visuales y simbólicos que acompañan cada obra.

El estudio contribuye teóricamente a unir campos del conocimiento que generalmente se estudian por separado: la historia del arte, la sociología de la cultura, la educación artística y el diseño de recursos digitales. La investigación demuestra que es un género en permanente contacto con las transformaciones sociales del país, y que su mediación pedagógica necesita herramientas que respeten esa naturaleza polifacética. Metodológicamente, la Investigación Basada en las Artes (IBA) se convirtió en un enfoque pertinente al reconocer las voces y producciones de los artistas como fuentes primarias de conocimiento y al integrar el análisis de las obras, los testimonios y las decisiones pedagógicas en un mismo proceso de diseño. En la parte práctica, el recurso digital es un aporte a la educación artística panameña al ofrecer un material de acceso gratuito que responde a las necesidades identificadas en la comunidad educativa y cultural, y que puede ser implementado en contextos académicos formales y no formales.

Entre las limitaciones del estudio, se reconoce que el tamaño de la muestra, aunque es coherente con el enfoque cualitativo, no puede utilizarse para generalizar los hallazgos a toda la

población panameña. El recurso diseñado también está bien fundamentado en un diagnóstico estructurado, pero necesita de más procesos de validación y pruebas piloto en clases para ajustar el contenido a las particularidades de los distintos niveles y modalidades de enseñanza. Como líneas de investigación se recomienda aquellas que exploren la implementación sistemática del recurso en diferentes regiones del país, evaluar su impacto en el desarrollo de competencias de alfabetización visual y pensamiento crítico, y ampliar el corpus de artistas para incluir voces y trayectorias que, por las limitaciones temporales y de acceso al presente estudio, no pudieron ser incorporadas. Con el aporte, esta investigación aspira a ser un punto de partida para que el costumbrismo pictórico panameño, pensado como un archivo visual de la memoria colectiva, encuentre en las aulas y en los espacios comunitarios un lugar renovado desde el cual seguir contando la historia del país.

Referencias

- Aizprúa, D. (2022). *Papercut, el papel como método de expresión artística visual*. [Trabajo de grado]. Universidad de Panamá. https://up-rid.up.ac.pa/6499/1/david_aizprua.pdf
- Barberena, C. (2024). Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé: antes y después de la Conquista. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 46(125), 37-78. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2024.125.2866>
- Bardin, L. (2016). *Análise de conteúdo*. Edições 70. <https://madmunifacs.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/anc3a1lise-de-contec3bado-laurence-bardin.pdf>
- Burke, P. (2005). Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico. *Crítica*. https://profesorgerardou.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/12/20882163-peter-burke-visto-y-no-visto-el-uso-de-la-imagen-como-documento-historico_burke-peter.pdf
- Bybee, R. W. (1997). *Achieving scientific literacy: From purposes to practices*. Heinemann.
- Cabrera Arias, M. (2012). Espacio público y derecho a la ciudad. *Tareas*, (141), 31-57. <https://www.redalyc.org/pdf/5350/535055524003.pdf>
- Cahnmann-Taylor, M., & Siegesmund, R. (2008). *Arts-based research in education. Foundations for practice*. Routledge. <https://api.taylorfrancis.com/content/books/mono/download?identifierName=doi&identifierValue=10.4324/9781315305073&type=googlepdf>
- Camargo, M. (2014). Algunas experiencias con la función educativa de los museos en Panamá. *Canto Rodado: Revista especializada en patrimonio*, (9), 113-118. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5017072.pdf>
- Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós Educación. <https://planetadelibroscom.cdnstatics2.com/libros contenido extra/43/42968 el arte y la creacion de la mente.pdf>
- Enciclopedia Humanidades. (2022). *Costumbrismo: origen, representantes y características*. <https://humanidades.com/costumbrismo/>
- Fajardo, R. (2016). Identidad y cultura: el ser Panameño como patrimonio. *Canto Rodado*, (11), 179–196. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6009533.pdf>
- García Canclini, N. (2012). *Consumidores y ciudadanos*. Debolsillo. <https://antroporecursos.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/garcia-canclini-n-1995-consumidores-y-ciudadanos.pdf>
- González Sanjur, F. A. (2024). Percepción de los estudiantes de Artes visuales sobre su profesión. *Acción y Reflexión Educativa*, (50), 185–202. <https://doi.org/10.48204/j.are.n50.a6558>
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. 3). Debate.
- Jiménez Chaves, V. E. (2021). Triangulación metodológica cualitativa y cuantitativa. *Revista sobre estudios e investigaciones del saber académico*, (14), 76-81. <https://doi.org/10.70833/rseisa14item276>
- Kupfer, M. E. (2020). *Panamá; pintura, escultura y grabado*. <https://www.dhial.org/diccionario/index.php?title=PANAM%C3%81; Pintura, Escultura y Grabado>
- Kupfer, M. E. (Ed.) (2023a). *A century of painting in Panama*. The Inter-American Development Bank. <https://publications.iadb.org/en/century-painting-panama>
- Kupfer, M. E. (Ed.) (2023b). *Breaking barriers: Panamanian art since 1990*. En *A century of painting in Panama*. The Inter-American Development Bank.

- <https://publications.iadb.org/publications/english/document/A-Century-of-Painting-in-Panama-An-Exhibition-that-Celebrates-the-100th-Anniversary-of-the-Republic-of-Panama.pdf>
- Leavy, P. (2025). *Handbook of arts-based research*. The Guilford Press. https://www.guilford.com/excerpts/leavy3_preface_ch1.pdf?t=1
- Ley 64 de 10 de octubre de 2012. Sobre Derecho de autor y derechos conexos. 10 de octubre de 2012. Gaceta Oficial Digital N° 27139-B.
- Madrid Villanueva, N. B. (2013). *Arte y revolución: Pintura mural de la década de 1970 en Panamá* [Tesis de Maestría]. Universidad de Panamá. https://up-rid.up.ac.pa/3786/1/nuria_madrid.pdf
- Museo de Arte Contemporáneo de Panamá. (2025). *Exposiciones pasadas: Década del 2010*. <https://macpanama.org/exposiciones-pasadas-2010s/>
- Panamá América. (2001). *¿Qué entendemos como la contemporaneidad de nuestra pintura?* <https://www.panamaamerica.com.pa/variedades/que-entendemos-como-la-contemporaneidad-de-nuestra-pintura-21188>
- Pulido Ritter, L. (2024). Un país sin negros: aproximación a la representación de lo afro en las artes visuales en Panamá (1850–1950). *Cátedra*, (21), 82–101. <https://doi.org/10.48204/j.catedra.n21.a5555>
- Sánchez Martínez, V. S. (2026). *Fundamentos y transformaciones del costumbrismo pictórico panameño (1970–2020) y la creación de un recurso didáctico digital como mediación para la educación artística*. [Tesis de Maestría, no publicada]. Universidad del Arte GANEXA.
- Unesco. (2018). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. [Edición 2018]. Unesco. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2018_version-SP.pdf
- Villa, A. (2020). Julio César Aizprúa: 'La pintura me ha acompañado siempre'. En *Diario La Estrella de Panamá*, Sección Cultura. <https://www.laestrella.com.pa/vida-y-cultura/cultura/julio-cesar-aizprua-pintura-me-IOLE433597>
- Wolfschoon, E. (1983). Las manifestaciones artísticas en Panamá. *Biblioteca de la Cultura Panameña*. https://binal.ac.pa/wp-content/uploads/r_dig/AMQ_Tomo_XXX_PARTE_2.pdf
- Zaldivar Bermúdez, C. (2018). *Recuento panorámico del quehacer poético-pictórico ambiental y ecológico del Colectivo Isaac Benítez*. [Tesis de Maestría]. Universidad de Panamá. <https://up-rid.up.ac.pa/1758/1/cassem%20Zaldivar.pdf>