

Capítulo III

LA NUEVA SENSIBILIDAD DE ALGUNOS ARTISTAS

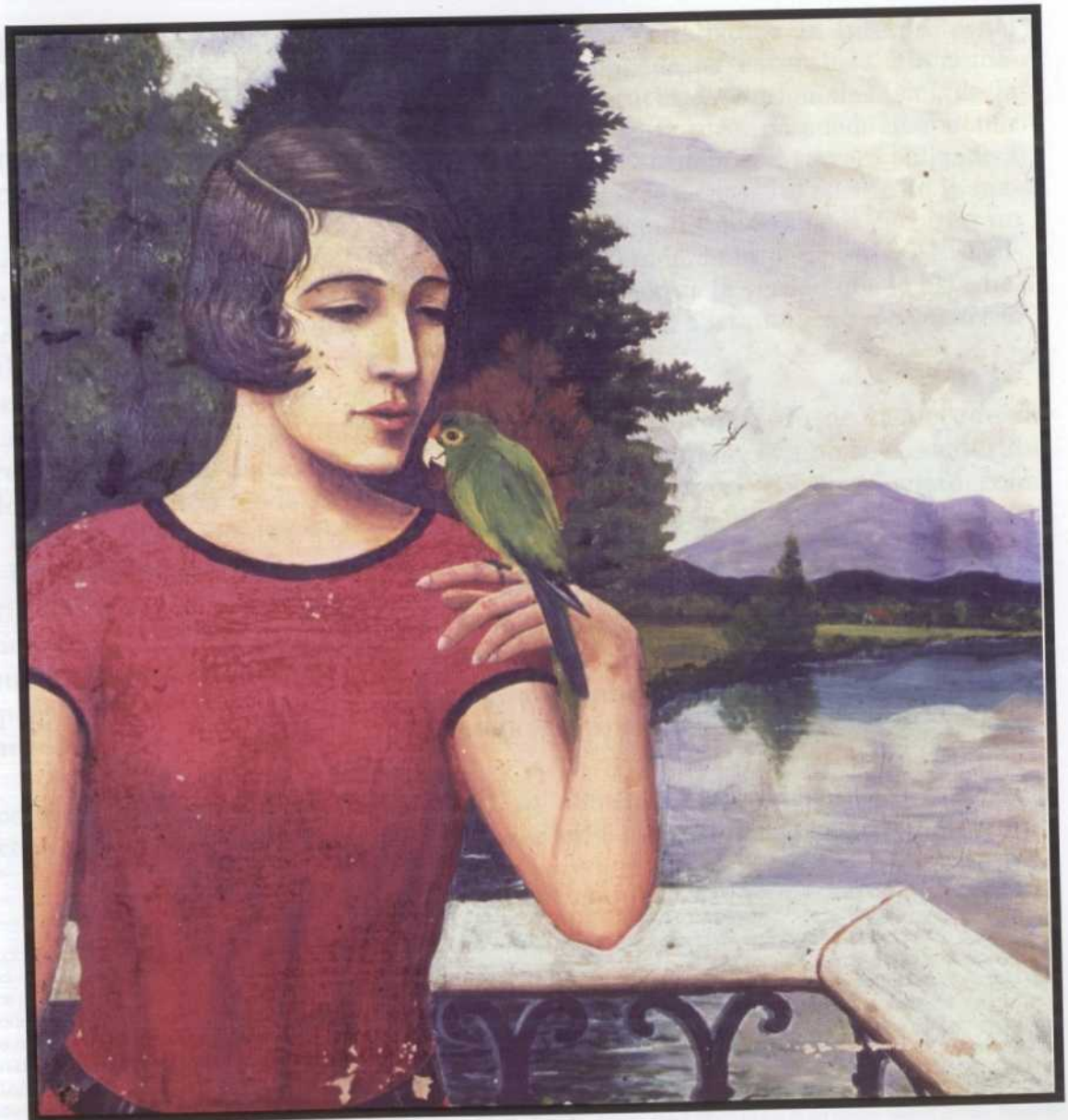


Lámina Nº 5: Julio Solera Oreamuno. *El perico*.
Óleo sobre tela. Ca. 1928. 48,8 x 45,9 cm.
Colección: María Adilia Solera Oreamuno.

Hacia el encuentro con el arte moderno

Académicos dan a conocer “aberración” vanguardista

El arte moderno se empezó a conocer en Costa Rica por medio de artículos de periódicos y revistas. Algunos eran escritos que se referían a las últimas tendencias estéticas o a artistas sumergidos en esas corrientes, y otros eran las críticas realizadas por detractores de la creación vanguardista. Desde 1900, se citan los movimientos modernistas. En *El Figaro*, del 27 de noviembre de ese año, el escritor Roberto Brenes Mesén publicó un comentario sobre la pintura del artista Enrique Echandi. Para explicar la obra del pintor, contrapuso la creación académica de este con el impresionismo.¹ Al respecto, escribió lo siguiente:

“...el poder de su visión; los detalles se agrupan con esactitud [sic] y revelan al

dibujante naturalista... un intérprete del detalle no puede ser naturalista á la manera de la escuela de Batiguolles [sic], de la “mancha” en pintura, no puede abandonar el modelado académico i se verá obligado á precisar los contornos. Tal sucede en la manera de Echandi. Sus trabajos declaran un estudio detenido de la perspectiva (El Frutero) i un amor de la verdad que le hace honor. Está, pues, bastante *lejos del moderno impresionismo*.”²

Aunque en Europa –desde la década de 1890– el impresionismo ya no se consideraba vanguardia, en Costa Rica era visto como una corriente muy moderna. Si bien el interés de Brenes Mesén era exaltar la labor artística de Echandi, también criticó su trabajo por convencional. Así, en forma indirecta, contrastó lo tradicional y lo innovador, con lo cual empezó a preparar el terreno para que se infiltraran las “últimas tendencias estéticas”.

Una similar contribución fue aportada por dos críticas al futurismo, divulgadas en

1. El término “arte académico” se derivó de la Real Academia Francesa de Bellas Artes, institución fundada en el siglo XVII que abogaba por un retorno a la Antigüedad. Pero dicha denominación hace referencia al arte oficialmente favorecido de finales del siglo XIX. Durante este período, los artistas reconciliaron las propuestas estéticas del neoclasicismo, romanticismo y realismo. Esto condujo al arte académico, es decir, un arte realista con sentido narrativo, que le otorgaba gran importancia al sentimiento y a la habilidad técnica. El arte moderno vino a romper con las convenciones y tradiciones del arte académico y, por consiguiente, de la creación clásica y renacentista. El arte moderno se caracterizó por el énfasis en el cambio y la innovación, en donde una sucesión de movimientos vanguardistas (impresionismo, postimpresionismo, dada, expresionismo, etc.) derribaban a sus predecesores. Los cambios trascendentales introducidos por los impresionistas –cuya primera exposición fue en 1874–, constituyen un hito en la historia del arte occidental, que permite considerar y adoptar dicha tendencia como punto de partida del arte moderno. En esta investigación se emplea indistintamente arte moderno y arte vanguardista. Al respecto, véase: West, Shearer, editor. *The Bulfinch Guide to Art History*. Great Britain: Bloomsbury Publishing, 1996, pp. 240, 636. Britt, David, editor. *Modern Art: Impressionism to Post-modernism*. Spain: Bulfinch Press, 1989.

2. Roberto Brenes Mesén. “Enrique Echandi”. *El Figaro*, 27 de noviembre, 1900. Todo corchete es de la autora y el subrayado también.

las revistas *Virya* –publicación sobre estudios de teosofía, hermetismo, orientalismo y psicología– y *Páginas Ilustradas*. Estos artículos aparecieron en las ediciones de enero y del 15 de julio de 1909 –respectivamente–, es decir, muy poco tiempo después de que se presentara el primer Manifiesto futurista, con el cual dio inicio ese movimiento plástico y literario. El 20 de febrero de 1909 el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) difundió dicho escrito en el rotativo parisino *Le Figaro*. (Sin duda, la tirada de enero de *Virya* debió imprimirse después y no en el mes correspondiente). El objeto de este era protestar contra la tradición y la cultura del pasado, las cuales consideraba perniciosas y negativas por inservibles y caducas. Por eso, proponía la destrucción de aquellas instituciones que las perpetuaban, o sea, las academias, bibliotecas y museos. Además glorificaba la guerra y el militarismo, como también declaraba el surgimiento de una nueva belleza, la belleza de la velocidad.³

El muy actualizado crítico de *Virya*, cuyo director era el academicista Tomás Povedano, reaccionó contra los fundamentos programáticos de Marinetti, los cuales había leído en la revista *Ariel*. Este “terrorífico artículo” –según su calificación– lo imprimió junto con una “atinada” réplica que acompañaba dicha publicación. La “atinada” réplica manifestaba con tono indignado:

“Dignificáis la guerra, pero no váis á buscarla en el Riff, ni fuisteis á los campos de Mukden y de Puerto Arturo... El arte es algo más que la violencia, la crueldad y la injusticia, es un río de sol y de paz que lava por instantes las injusticias de la tierra... En el arte, como en todas las manifestaciones de

la evolución humana, el presente se yergue sobre el pedestal del pasado. No es posible destruir la raíz.”⁴

Aunque el comentarista de *Páginas Ilustradas* se refirió al futurismo en relación con la literatura, también criticó aspectos similares a los expuestos por el artículo de la revista *Ariel*. Por ejemplo, expresó esta idea:

“Estamos fuertemente ligados al pasado, del cual no podemos librarnos... Yo me declaro, siendo nuevo y ansiando conquistar el futuro, respetuoso y admirador con el Pasado... yo prefiero, contra la opinión de mi amigo Marinetti, LA VICTORIA DE SAMOTRACIA al auto rugiente que parece correr sobre metralla.”⁵

En esta etapa tan temprana del futurismo, los reproches contra el movimiento se enfocaron casi por completo en el texto del manifiesto y no en la estética que generaría.

En 1914, el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Tomás Povedano, consideró que durante su discurso inaugural de la exposición anual de este centro educativo, era una oportunidad idónea para combatir el arte moderno. El artista tildó de funesta epidemia dicho movimiento. Pero además buscó explicar las causas que originaron este fenómeno. Al respecto, escribió en su discurso –publicado en *Pandemonium*– lo siguiente:

“...cuando un severo y exagerado dogmatismo oprime como en círculo de acero y dificulta la libre expresión de las ideas, de la inspiración y el sentimiento, se sigue el apasionado desborde de independencia, el vehemente deseo de pasar sobre todo fundamento

3. *Historia del arte*, Vol. 15. España: Oceano-Instituto Gallach, 1997, pp. 2738-2739. Shearer West, editor, *op. cit.*, p. 452. “Un signo de los tiempos”. *Virya*, N° 6 (enero, 1909), pp. 251-252.

4. “Un signo de los tiempos”, *Ibid.*, p. 251.

5. Gmo. Andreue. “El futurismo”. *Páginas Ilustradas*, N° 222 (15 de julio, 1909), pp. 3892-3893.

y principio de autoridad... las pretensiones impositivas han dado margen a una verdadera demagogia... y bajo el pretexto de que cada cual tienen el derecho de expresar a su modo el sentimiento y la comprensión de la estética, se producen aberraciones y monstruosidades tales como si el mundo fuese un verdadero manicomio.”⁶

Con estas declaraciones, pareciera que Povedano aceptó —en alguna medida— cómo la corriente artística defendida y practicada por él mismo había influenciado en el rumbo tomado por la creación artística. Sin embargo, el maestro apenas cedió, pues continuó fiel a sus lineamientos plásticos al expresar que enfrentaría el “mal”, es decir, la vanguardia, con “energía indomable y sin misericordia.”⁷

En 1924, el *Diario de Costa Rica* publicó un artículo, en el cual su autor (Durry Chehuar) determinó otras causas que explicaban el origen del arte moderno. Su argumento lo inició con la definición de dos conceptos de belleza. Esta cualidad existía en forma objetiva y real en la naturaleza, pero también existía en forma subjetiva, ideal y emotiva dentro del mundo interior de los seres humanos. La primera, que emanaba de la armonía en lo natural, había sido la fuente de inspiración de las escuelas clásicas, las cuales se habían “engalanado con su majestuosa pureza y unidad.”⁸ La segunda era producto del sentimiento humano, que variaba según el influjo de distintas causas externas e internas. La realización de esta belleza subjetiva se había convertido en el objeto de las escuelas artísticas modernas y había dado origen al impresionismo. Con

respecto a este punto, Chehuar extendió su explicación en estos términos:

“Se nos dice que el hombre ve hoy de modo más amplio, que siente mejor, que nuevos problemas y preocupaciones se presentan a su consideración y que el arte debe abarcar estos nuevos puntos de vista; y como el artista, en el simple estudio de la naturaleza realizada por el quid divinum [inspiración propia del genio], no halla el medio de expresar la gastada y compleja sensibilidad moderna, estragada en el tráfigo del mundo, recurre a las sutilezas de la idea, a las rarezas de la forma, a los tintes violados y escarlatas de los impresionistas.”⁹

Nuevamente, enfatizó que era el sentimiento y el gusto —no el arte— los que habían llegado a tales extremos de degeneración.

La contraposición que Chehuar hizo entre escuelas clásicas y escuelas modernas —favorecía a las primeras—, fue el mismo patrón que siguieron los anteriores artículos. Aunque estos fueron publicaciones esporádicas, su respaldo hacia el arte clásico y académico, probablemente, tuvo una consecuencia inesperada. La intención de desacreditar las corrientes vanguardistas se convirtió en una manera de darlas a conocer entre el público costarricense. Durante las primeras décadas del siglo XX, difícilmente se conseguía información actualizada sobre arte y, más aun, sobre las últimas tendencias estéticas; así se deduce del ya citado artículo de *Pandemonium* —en donde aparece el discurso de Povedano—, al formular la siguiente

6. Tomás Povedano. “Los discípulos de Povedano (A vuelva pluma)”. *Pandemonium*, N° 109 (25 de abril, 1914), pp. 369 y 372.

7. *Loc. cit.*

8. Durry Chehuar. “El arte clásico y el impresionismo”. *Diario de Costa Rica*, 25 de abril, 1924, p. 7.

9. *Loc. cit.*

pregunta: “¿A dónde están los modelos, el museo, las obras maestras, fuera de los fotograbados de los pocos libros que se refieren a la pintura?”¹⁰ Ante esta situación, los escritos arriba mencionados aparecieron como noticias realmente “frescas” del acontecer vanguardista en Europa. Esto debió despertar inquietudes entre los interesados en el arte y los artistas, quienes aún no habían incurrido en las nuevas corrientes.

Caricatura desata la primera discusión sobre arte moderno

El arte moderno comenzó a infiltrarse con mayor fuerza por medio de la caricatura. Pero antes, un caricaturista desató —sin proponérselo— una de las primeras polémicas que se generarían alrededor de la vanguardia. En 1927, el *Diario de Costa Rica* publicó un comentario del novelista Eduardo Uribe, en donde este se refería a la obra literaria y plástica de Max Jiménez. Ambas manifestaciones recibieron alabanzas del autor, pero no así el campo artístico costarricense. Una de sus recriminaciones consistió en cómo el triunfo de una exposición de Jiménez en París, había pasado vergonzosamente inadvertida en Costa Rica. Uribe, además, se refirió a la obra del artista y a la forma en que estas serían recibidas por el público:

“Siguiendo la técnica de las escuelas de vanguardia, la fantasía de Jiménez, poderosa y sana como su juventud, se definió en múltiples formas de la más afortunada expresión, plenas de gracia y de vida. Muchos de estos trabajos recuerdan a los de Epstein. No cabe duda que si estas esculturas

fueran exhibidas en Costa Rica, tacharían a Jiménez de loco o al menos de extravagante, y de lo que sí estoy seguro es que no las comprenderán.”¹¹

Inmediatamente, con el objeto de enfatizar su opinión, Uribe emitió un duro juicio contra las caricaturas de Francisco Hernández:

“Un público que se solaza dominicalmente con las caricaturas tan cursis como chabacanas de un Paco Hernández y apenas si presta atención al arte naciente y tan prometedor de [Francisco] Rodríguez Ruiz, no está facultado para comprender la escultura de Max Jiménez.”¹²

Aparentemente, esta era la primera vez que en Costa Rica alguien salía en defensa del arte moderno.

Días después, Hernández respondió contra la arremetida de Uribe. La actitud asumida consistió en criticar el arte moderno, confrontando al vanguardista Pablo Picasso (1881-1973) con el neoclásico Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867). Las diferentes fases de la creación artística del primero le sirvieron de ejemplo para combatir las nuevas tendencias estéticas. El caricaturista escribió en el *Diario de Costa Rica* de la siguiente forma:

“El propio Picasso... que aconseja ahora a el Ingresismo como depuración estética, o al menos como aprendizaje del decoro lineal, obtuvo mayor éxito con sus elucubraciones cubistas, que luego con sus bañistas monstruosas y sus cegadores inflamados de africanía... “Retornar a Ingres” es contribuir a que se restablezca la ponderación estética de nuestra época...”¹³

10. “Los discípulos de Povedano (A vuela pluma)”, *op. cit.*, p. 359.

11. Eduardo Uribe. “Eduardo Uribe, en las columnas de *Repertorio Americano* se refiere a literatos y artistas nacionales”. *Diario de Costa Rica*, 1º de setiembre, 1927, p. 8.

12. *Loc. cit.*

13. Paco Hernández. “Paco Hernández se sacude. Zapatero a tus zapatos”. *Diario de Costa Rica*, 18 de setiembre, 1927, p. 11.

Un articulista de *La Tribuna* le respondió a Francisco Hernández y firmó irónicamente su escrito con el seudónimo Picassi. Este defendió la fase vanguardista de Picasso y, por consiguiente, el arte moderno, también justificó el período clásico del artista español. En estos términos se pronunció:

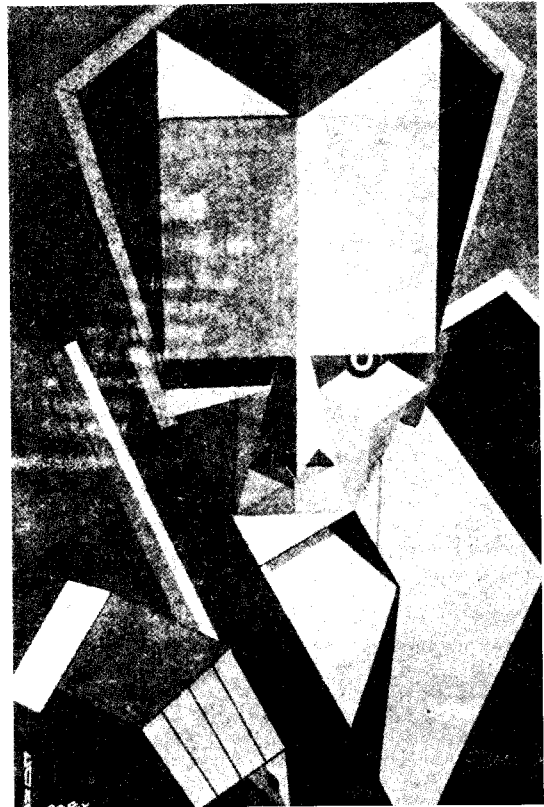
“A Picasso ¿Quién lo discute? Los Analfabetas del arte, los que se acercan a las creaciones no para comprender sino para afilar sus prejuicios. ¿Quién es Picasso en la pintura actual? Pues un clasicista, un reaccionario que se embarca en la pintura absoluta, fiesta de formas y de colores y en las abstracciones, huyendo de la tiranía de la representación y luego se serena ante creaciones puras, sencillas, clásicas.”¹⁴

Todavía tres meses después de haberse iniciado esta polémica, una reseña de *La Tribuna* aludía a la posición estética de Hernández. Aunque el interés del reportero era anunciar el inicio de labores del caricaturista en dicho periódico, consideró importante mencionar que se le había tachado de anticuado por no ser cubista y por no adaptarse a las tendencias innovadoras del arte. El fin era restar trascendencia a estos apelativos y enfatizar las cualidades del caricaturista como, por ejemplo, que hacía reír con sus trabajos.¹⁵

Al año siguiente, ya propiamente una caricatura desató el enfrentamiento de opiniones entre defensores y detractores del arte moderno. En febrero de 1928, el *Diario de Costa Rica* publicó una caricatura cubista realizada por el pintor mexicano Edmundo Cono. En esta aparecía “retratado” el poeta Rafael Estrada desde una perspectiva cubista. La figura del representado fue estructurada en planos

geometrizados; así se conformó una imagen poco realista que para muchos fue difícil de asimilar. Estrada envió su caricatura al periódico, pues estimó que el cubismo era una corriente en discusión y que los artistas podían formarse sus propios conceptos con un buen ejemplar del estilo.¹⁶ Precisamente, esa fue la respuesta de los interesados en las artes plásticas, quienes no esperaron en manifestar sus opiniones sobre la caricatura y el cubismo.

La “irrefutable incomprendibilidad” de la caricatura fue el primer aspecto que Waldemar Walmar señaló en un artículo publicado en el *Diario de Costa Rica*. Dicha calificación



Caricatura del poeta Rafael Estrada, realizada por el artista mexicano Edmundo Cono.

14. Picassi. “La caricatura es arte”. *La Tribuna*, 25 de setiembre, 1927, p. 18.

15. Cfr. “El debut de Paco Hernández”. *La Tribuna*, 2 de diciembre, 1927, p. 3.

16. Cfr. Rafael Estrada. “Las obras maestras del cubismo”. *Diario de Costa Rica*, 24 de febrero, 1928, p. 2.

se la atribuyó porque juzgó imposible reconocer al representado; solo pudo dar con la intención de tal “rompecabezas”, gracias a la feliz ocurrencia de poner el nombre del “retratado” al pie de la imagen. El comentario finalizó con tono irónico:

“Bravo... por las elevadas manifestaciones cubistas; después de todo no está del todo mal gozar con esos dibujos que me dan la idea de un montón de escalofríos vísperas de una crisis palúdica.”¹⁷

El caricaturista Noé Solano también dio su parecer sobre la caricatura de Estrada.¹⁸ Por este comentario, José F. Góngora se dirigió a Solano para criticar el cubismo en un artículo impreso en el *Diario de Costa Rica*. Al igual que Waldemar Walmar, el cubismo le desagradaba por su carácter geométrico. Así expresó su malestar:

“No le parece señor Solano q’ [sic] sería una cosa maravillosa contemplar un desnudo de formas cúbicas? Yo no me explico porqué [sic] los griegos, antiguos reyes del arte no se les ocurrió semejante idea. Imagínese Ud. la Venus cúbica, que fácil sería encontrarle la superficie o el volumen y construirlo así, matemáticamente el brazo que le falta?”¹⁹

No aprobaba que dicha corriente se alejara de la realidad objetiva:

“Desengañese, señor Solano, apártese de esa pléyade de atravesados como Rafael,

Leonardo y tantos otros, y admire a los modernos, a esos que no pudieron imitar lo divino, lo natural se dedican a hacer maravillas con la regla y la escuadra.”²⁰

Aparentemente, Solano formuló una serie de preguntas sobre qué era el cubismo, a las cuales Rafael Estrada decidió responder con un artículo. En alguna medida, el poeta le reprochó al caricaturista su manera de cultivar el quehacer artístico, pues como solo le gustaba su escuela estética, no estudiaba las demás. En contraposición, Estrada se puso de ejemplo. Aunque no compartía con las formas modernas de la poesía, su actitud había sido estudiarlas y servirse de ellas, lo cual le había permitido abrirse los ojos.²¹ También Marco A. Zumbado se vio impelido a contestarle a Solano; pero, en una carta publicada en el *Diario de Costa Rica* le pidió un poco más de tiempo, ya que estaba ordenando sus ideas y quería darle una respuesta digna. A pesar de esto, Zumbado le adelantó una “lección” sobre tolerancia:

“La tolerancia constituye la más difícil disciplina de la mente y cuando se adquiere o se intenta adquirir diariamente, se vive para admirar la obra múltiple del pensamiento y respetar las manifestaciones propias de una cultura que camina, que anda por otros caminos que no son los nuestros, pero, que pertenecen a una delineación de la belleza en su natural evolución cíclica.”²²

Otra réplica a Solano fue emitida por Francisco Amighetti, quien en los años treinta llegó

17. Waldemar Walmar. “Circumcirca cubística”. *Diario de Costa Rica*, 1º de marzo, 1928, p. 11.

18. El artículo de Noé Solano no fue posible obtenerlo, tal vez se encontraba en páginas faltantes del *Diario de Costa Rica*, cuyo ejemplar consultado pertenece a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

19. José F. Góngora. “El modernismo. (Para Noé Solano)”. *Diario de Costa Rica*, 1º de marzo, 1928, p. 12.

20. *Loc. cit.*

21. Cfr. Rafael Estrada. “Sobre las obras maestras del cubismo”. *Diario de Costa Rica*, 1º de marzo, 1928, p. 12.

22. Marco A. Zumbado R. “Zumbado ofrece contestar al dibujante Solano sobre sus preguntas referentes al cubismo”. *Diario de Costa Rica*, 4 de marzo, 1928, p. 7.

a ser considerado uno de los artistas más vanguardistas de Costa Rica. Sus argumentos revelan un conocimiento más amplio sobre el cubismo; además su artículo fue, de alguna forma, una respuesta a los anteriores comentarios que acometían contra dicha corriente. Amighetti inició su escrito —publicado en el *Diario de Costa Rica*— así: “Preguntar en qué consiste la belleza de esta caricatura cubista es como preguntar en qué consiste la belleza de una cristalización de cuarzo.”²³ Este cuestionamiento dirigido a la sensibilidad del espectador era un aspecto primordial para el artista. Más adelante, asumió un tono didáctico al explicar que la caricatura con sentido estético no buscaba ser fotográfica, es decir, no buscaba ser realista. Así comenzó a desarrollar ideas que se alejaban de la concepción de realidad en el arte, heredadas desde la antigüedad clásica. Uno de los aspectos que señaló fue el siguiente:

“La realidad le sirve [al arte] de punto de apoyo para la creación, de donde el artista se apodera de las sugerencias abstra- yendo para evadirse de la materia muerta, y guiado por su sensibilidad que ordena el material en virtud de una lógica emocional y de construcción...”²⁴

Precisamente, en la mayoría de todos estos artículos, el abandono de la representación de la realidad objetiva fue el rasgo del arte moderno que más disgustó a los defensores

de la academia; por ende, atacaban la geometrización de las formas, proveniente del cubismo.

Por lo tanto, según parece, un caricaturista y una caricatura fueron los causantes de iniciar las primeras discusiones sobre arte moderno. La labor de los caricaturistas había establecido una presencia importante en el campo artístico costarricense. Una prueba es que entre el 13 de abril y el 22 de junio de 1924, se publicaron siete artículos en los que se hacían referencias a los caricaturistas Noé Solano, Rafael Lépiz M., Francisco Rodríguez Ruiz y Francisco Hernández.²⁵ También en 1927 aparecieron varios escritos sobre caricaturistas.²⁶ En todo caso, las dos polémicas generadas alrededor de la caricatura fueron el anuncio de los debates que poco tiempo después se establecerían entre academicistas y vanguardistas.

A finales de los años veinte, tanto artistas como interesados en el arte se encontraban más actualizados en relación con las últimas tendencias estéticas. Así lo evidencian otros artículos que se publicaron en periódicos y revistas, durante 1928; por ejemplo, se pueden citar los siguientes escritos: “Arte de vanguardia en América” de José Francisco Villalobos, “Apuntes sobre el arte moderno” de Abelardo Bonilla, y “Alma mágica. El arte moderno en Costa Rica. (Ecos de la exposición del *Diario de Costa Rica*)” de Marco A.

23. Francisco Amighetti. “Arte de vanguardia. Contestando al Sr. Solano”. *Diario de Costa Rica*, 4 de marzo, 1928, p. 11.

24. *Loc. cit.*

25. Cfr. José Francisco Villalobos. “El caricaturista Solano”. *Diario de Costa Rica*, 13 de abril, 1924, p. 4. “Los signos cabalísticos de Paco Hernández”. *Diario de Costa Rica*, 13 de abril, 1924, p. 7. Raúl Salazar A.; Jenaro Valverde L. “El caso de Noé Solano”. *Diario de Costa Rica*, 22 de mayo, 1924, p. 3. “Otra vez Paco Hernández”. *Diario de Costa Rica*, 1º de junio, 1924, p. 7. “Un caricaturista que desea perfeccionarse en el exterior”. *Diario de Costa Rica*, 4 de junio, 1924, p. 7. “Se pide una beca para Paco Rodríguez”. *Diario de Costa Rica*, 13 de junio, 1924, p. 2. “La caricatura de Paco”. *Diario de Costa Rica*, 22 de junio, 1924, p. 5.

26. Cfr. Carlos Luis Sáenz; Max Jiménez; *et al.* “Paco Rodríguez Ruiz”. *Repertorio Americano*, Nº 8 (26 de febrero, 1927), pp. 121-122. “Paco Rodríguez se va para El Salvador”. *La Tribuna*, 1º de marzo, 1927, p. 2. “Paco Hernández en nuestra casa”. *La Tribuna*, 29 de noviembre, 1927, p. 1.

Zumbado R.²⁷ Estos indican que había mayor acceso a información. En el artículo en que Amighetti respondió los interrogantes de Noé Solano, le recomendó a este consultar varias publicaciones para comprender el arte moderno. Los libros que mencionó fueron estos: *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre; *Arte poética* de Max Jacob; y “Comentarios estéticos. A propósito del libro de Vincenzi” de Amighetti, publicado en *Mi segunda dimensión* de M. Vincenzi. También el artista señaló algunas revistas: *Gaceta Literaria* (España), *Martín Fierro* (Argentina), *Amauta* (Perú) y *Repertorio Americano* (Costa Rica).

En Costa Rica, el arribo del arte moderno quedó marcado con la introducción de corrientes como, por ejemplo, el impresionismo, el postimpresionismo, el modernismo y el cubismo. De acuerdo con una reseña sobre el arte costarricense, publicada en el catálogo de la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932), el impresionismo llegó al país con la exposición de arte argentino —organizada por el encargado de negocios Dr. Enrique Loudet—, el pintor catalán Roura Oxandaverro y el artista suramericano Masías; pero, según Juan Manuel Sánchez, estos dos creadores introdujeron el postimpresionismo.²⁸ En todo caso, la presentación sistemática al público costarricense de las nuevas tendencias estéticas, se dio durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”.

¿Existencia de “La nueva sensibilidad”?

Conciliación entre organizadores, jurados y premiados

Dentro de la historiografía del arte costarricense, las “Exposiciones de Artes Plásticas” han sido consideradas como el evento que dio a conocer una nueva generación de artistas, a la cual se le llamó “La nueva sensibilidad”. Este término fue tomado de un manifiesto de la revista argentina *Martín Fierro*, el cual apareció en la edición N° 4 del 15 de mayo de 1924. El poeta Oliverio Girondo redactó este escrito, una de cuyas partes decía así:

“MARTIN FIERRO siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.”²⁹

Los vanguardistas de *Martín Fierro* habían adoptado la expresión “nueva sensibilidad” de una serie de conferencias dictadas —poco tiempo antes en Buenos Aires— por el filósofo español José Ortega y Gasset.³⁰

En Costa Rica, alrededor del término “La nueva sensibilidad” se ha construido la imagen

27. Cfr. José Francisco Villalobos. “Arte de vanguardia en América”. *Ecos*, N° 6 (22 de julio, 1928), pp. 16-17. Abelardo Bonilla. “Apuntes sobre el arte moderno”. *Diario de Costa Rica*, 26 de julio, 1928, p. 11. Marco A. Zumbado R. “El alma mágica. El arte moderno en Costa Rica (*Ecos de la Exposición del Diario de Costa Rica*)”. *Diario de Costa Rica*, 13 de diciembre, 1928, p. 6. Marco A. Zumbado R. “El alma mágica. El arte moderno en Costa Rica (*Ecos de la Exposición del Diario de Costa Rica*)”. *Diario de Costa Rica*, 14 de diciembre, 1928, p. 2.

28. Zavaleta, Eugenia. “En busca de modernidad e identidad”. Catálogo *Juan Manuel Sánchez*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense, 1995, p. 4.

29. Carlos Arean. *La pintura en Buenos Aires* (Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, 1981), p. 116. También este manifiesto se encuentra en: Ades, Dawn. *Art in Latin America*. New Haven & London: Yale University Press, 1989, pp. 313-314.

30. *Ibid.*, pp. 115-117.

de una agrupación vanguardista definida, que se contrapuso a la creación artística de los académicos. En realidad, esta asociación de artistas nunca existió y tampoco asumieron posiciones “maniqueas” –académicos versus modernistas– para defender sus inclinaciones estéticas; por lo tanto, no hubo enfrentamientos antagónicos de agrupaciones precisas. Esta perspectiva se empieza a esclarecer cuando se estudia las relaciones establecidas entre los miembros del comité organizador, los jurados, los exponentes y los premiados de las “Exposiciones de Artes Plásticas.”³¹

En 1928, la desilusión ante la fallida organización –por parte del Gobierno– de la primera exhibición anual de artes plásticas, motivó a Noé Solano a escribir en el *Diario de Costa Rica*:

“Es sencillamente dolorosa esta situación, vivo reflejo del poco estímulo que en Costa Rica existe para las cuestiones artísticas, y doblemente dolorosa habrá de ser, si los que vamos perjudicados en este abandono, apagamos nuestros entusiasmos...”³²

Solano consistente con su argumento no apagó los entusiasmos y convenció a Sergio Carballo Romero –director del *Diario de Costa Rica*– para que su rotativo patrocinara la exhibición. Este periodista no era ajeno a la vida cultural del país; era allegado a intelectuales como Abelardo Bonilla, Enrique Macaya y José Marín Cañas, con quienes acostumbraba hacer tertulia en el periódico. Así Solano –colaborador de dicho periódico con sus caricaturas– y Carballo impulsaron la primera “Exposición de Artes Plásticas” (1928).

Cabe suponer que la selección del jurado recayó en el periodista y el caricaturista. Entre los miembros que lo integraron estaba el artista, escritor y director de la revista *Ecos*, Gregorio Campos y Campo. Por ejemplo, un artículo de este, que apareció en *Ecos* del 24 de junio de 1928, consistió en una entrevista a Solano. También fue nombrado el ingeniero Raúl Castro Beeche, hermano del gerente del *Diario de Costa Rica*, Ricardo Castro Beeche. Finalmente, se designó a Jorge Volio –político, sacerdote, militar, periodista–, quien poseía una amplia cultura y acostumbraba reunirse con artistas, poetas y escritores.

Los tres constituyeron un heterogéneo grupo en relación con sus profesiones; sin embargo, un aspecto los unía: su formación europea. Campos y Campo era español; Castro había estudiado en París –antes de la Primera Guerra Mundial– y Volio había seguido su carrera sacerdotal en Bélgica. Estos hombres, pertenecientes a una élite socioeconómica y en edad madura –al menos Castro (40 años) y Volio (46 años)–, se inclinaron por un fallo conservador.

En el acta de premiación, se estipuló una diferencia entre pintores extranjeros y nacionales. Estas dos categorías obedecen a una reforma de las “bases” del certamen, solicitada al jurado por varios pintores costarricenses. Estos consideraron que si no se establecía una categoría para los creadores nacionales, entonces indudablemente los tres artistas extranjeros residentes en el país –Eginhard Menghius, Emilio Span y Tomás Povedano– y el costarricense Enrique Echandi obtendrían los premios. Ningún pintor aficionado,

31. Las listas de los organizadores, jurados, exponentes y premiados se pueden ver en: Zavaleta, Eugenia. *Las "Exposiciones de Artes Plásticas" (1928-1937) en Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de *Magister Artium*. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1998, pp. 544-548, 551-562.

32. Noé Solano. “A los señores que pensaban concurrir a la exposición artística”. *Diario de Costa Rica*, 1º de setiembre, 1928, p. 3.

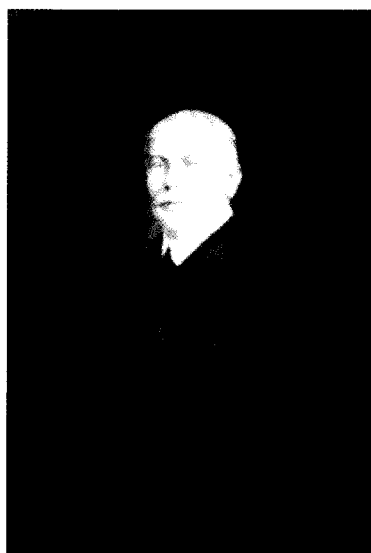
es decir, nacional, podría competir contra estos maestros, quienes tenían una “sólida reputación en las esferas del arte.”³³ En el caso de Echandi, este fue incluido dentro del grupo de los foráneos porque se le apreciaba como un maestro. Finalmente, el *Diario de Costa Rica* –patrocinador de la exposición– tomó la decisión de establecer un “Primer premio general” en pintura, en el cual podrían participar todos los artistas nacionales y extranjeros asentados en el país, y otro para todos los aficionados.

En el primer caso –“Pintura en general”–, los galardones fueron adjudicados a los alemanes Eginhard Menghius y Emilio Span, o sea, a dos de los maestros extranjeros, cuya premiación había sido vaticinada; en la segunda categoría –“Artistas nacionales”, es decir, los aficionados–, obtuvieron 1ª y 2ª medalla de oro Carlota Brenes Argüello y Ángela Castro Quesada, 1ª, 2ª y 3ª medalla de plata Teodorico Quirós, Ezequiel Jiménez Rojas y Rigoberto Moya.³⁴ En cuanto a escultura, declararon desierta la medalla de oro, la 1ª y 2ª medalla de plata se la otorgaron a Lilly Artavia y Juan Ramón Bonilla, y una mención honorífica a Ángela Pacheco. Además, todos los expositores le adjudicaron a Emilio Span el “Gran premio Augusto B. Legía” –donado por el Gobierno de Perú–.

Aunque en la categoría de “Primer premio general” se trató de diluir la diferencia entre extranjeros y nacionales al estipular la participación de ambos grupos, lo cierto es que finalmente los galardones fueron adjudicados a los foráneos. La distinción que se produjo entre artistas extranjeros y nacionales pareciera, por un lado, contraponer y comparar el quehacer artístico europeo con



Una de las pinturas con que Eginhard Menghius ganó la medalla de oro –categoría “Pintura en general”– en la primera “Exposición de Artes Plásticas” (1928).



Retrato de John M. Keith fue una de las pinturas con que Emilio Span ganó la medalla de plata –categoría “Pintura en general”– y el “Gran premio Augusto B. Legía”, en la primera “Exposición de Artes Plásticas” (1928).

33. “Una reforma en las bases de nuestro concurso. Habrá dos premios para los trabajos de pintura”. *Diario de Costa Rica*, 1928. Este artículo se encontraba entre los documentos personales de la artista Carlota Brenes y no contaba con más datos bibliográficos.

34. En esta categoría recibieron menciones honoríficas Francisco Rodríguez Ruiz, Eugenio Mercier y José María Caballero.

el costarricense; y, por otro lado, brindarle un reconocimiento a la labor creativa de artistas considerados como maestros, tanto es así que los mismos expositores nacionales lo reafirmaron con el “Gran premio Augusto B. Legía”. Evidentemente, miembros de la burguesía estaban expresando un apego hacia la cultura europea. Además, la inclinación del jurado fue, sobre todo, hacia la creación académica, con la excepción de Menghius –cuyas pinturas manifiestan rasgos impresionistas–, Quirós –quien asumió el impresionismo y postimpresionismo en su obra–, y Francisco Rodríguez Ruiz –a quien se le otorgó una mención honorífica–.³⁵ De esta forma, se ignoraron los artistas más modernos: Francisco Amighetti, Emilia Prieto y Max Jiménez.

A pesar de que el inicio fue conservador, la situación cambió en el “Segundo Certamen Literario y Artístico” (1930), igualmente patrocinado por el *Diario de Costa Rica*. El jurado que se nombró estuvo constituido por artistas veteranos: Enrique Echandi (64 años), Emilio Span (61 años) y Eginhard Menghius.³⁶ Nuevamente se evidencia el peso que tuvieron los artistas extranjeros en la creación plástica del país; subsistía así una inclinación europeizante. Los tres designados, instruidos en Europa, manifestaron en su quehacer artístico una inclinación académica, aunque menos ortodoxa en Echandi y Menghius. Sin embargo, a pesar de su formación, mostraron una mayor apertura estética en relación con sus antecesores.

También en esta ocasión, las “bases” estipularon que el premio en pintura sería para los aficionados, calificativo que pronto superarían los jóvenes creadores. Los miembros del jurado otorgaron la medalla de oro en dicha categoría a Teodorico Quirós, la de plata a Francisco Zúñiga, y menciones honoríficas a Claudia María Jiménez y Gonzalo Morales; en escultura, la medalla de oro a Juan Manuel Sánchez, la de plata a Francisco Zúñiga y Lilly Artavia, y mención honorífica a Rafael Sáenz.³⁷ Con este fallo los maestros académicos estaban premiando a una nueva generación de artistas que andaban tras las últimas corrientes, aunque sin descartar a los más conservadores (e.g. Morales y Artavia). Quirós –joven maduro de 33 años– era el más moderado en sus impulsos modernistas, mientras que Zúñiga y Sánchez –mozos de 18 y 23 años– querían ir más allá. De acuerdo con Francisco Amighetti, los artistas más vanguardistas de la época eran él y estos dos creadores.³⁸ No obstante, Echandi dejó estipulado que en algunos puntos del fallo difería.

También se había acordado que los ganadores tuvieran el derecho de juzgar las obras de Span, Echandi y Menghius. Los jóvenes artistas, tanto modernistas como academicistas, reconocieron la labor artística de los maestros. En su fallo estimaron que los tres, por sus capacidades indiscutibles, eran acreedores del “Premio de honor.”³⁹

35. Se debe señalar que aunque Bonilla realizó obras académicas, también las hizo influenciado por el impresionismo. No obstante, es difícil identificar y definir el tipo de escultura con la que participó, debido a la ambigüedad de su título (*Estudio*).

36. Prácticamente, no se encontraron datos sobre Menghius.

37. La información que se obtuvo sobre Sáenz fue poca.

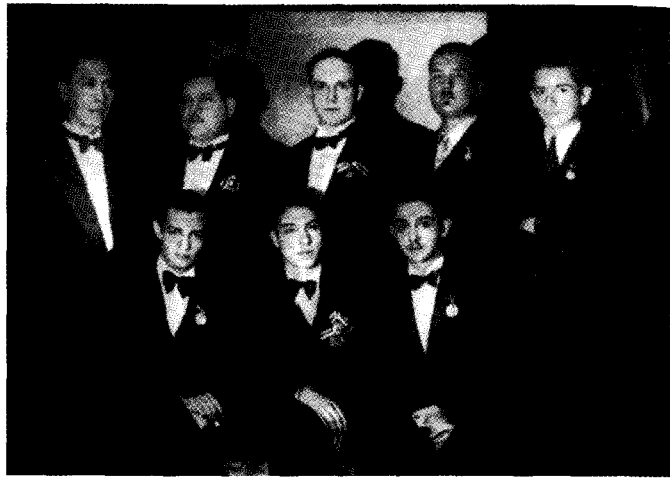
38. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Francisco Amighetti. San José, C.R.: 7 de febrero, 1995, p. 474. Véanse todas las transcripciones de las entrevistas efectuadas por la autora en: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op. cit.*, pp. 383-540.

39. Cfr. “Tres expositores aficionados convienen en otorgar tres premios de Honor a los maestros Echandi, Span y Menghius”. *Diario de Costa Rica*, 8 de abril, 1930, p. 4.

La “Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931) ya no fue organizada por el *Diario de Costa Rica*, sino por un comité de artistas: Teodorico Quirós, Carlota Brenes Argüello, Gonzalo Morales, Ángela Castro Quesada, Lidio Bonilla y Noé Solano. Todos estos fueron instruidos formal o informalmente por Echandi, Span y Tomás Povedano, este último, primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Probablemente, la fuerte figura de Quirós hizo que hubiera una mayor distensión estética dentro del comité. Este organismo de jóvenes artistas, que rondaban los veinte y treinta años, con excepción de Castro (47 años), nombró un jurado similar al del año pasado: Enrique Echandi, Emilio Span, Tomás Povedano (74 años), Juan Ramón Bonilla (49 años) y Ricardo Fernández Guardia (64 años). Los cinco integrantes tenían una formación europea y académica; en el caso específico de Fernández Guardia –historiador y escritor–, este había propiciado que el pintor español Tomás Povedano se instalara en Costa Rica y se hiciera cargo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Además, otra vez el comité organizador había nombrado un jurado de larga trayectoria plástica; Bonilla era el más joven y Povedano, el mayor.

Nuevamente, un jurado con un perfil tradicional emitió un fallo poco conservador al entregar los principales galardones a artistas modernistas, pero sin dejar totalmente de lado a los academicistas. Una vez más Francisco Zúñiga y Teodorico Quirós obtuvieron galardones en pintura; ambos consiguieron medallas de oro. Manuel de la Cruz González (22 años) –otro joven interesado en las



Artistas premiados en la “Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931). Sentados: Gonzalo Morales Alvarado, Francisco Zúñiga, Manuel de la Cruz González. De pie: sin identificar, Noé Solano, Teodorico Quirós, sin identificar, Alcides Méndez.

tendencias vanguardistas– alcanzó la medalla de plata, la que compartió con el veterano Ezequiel Jiménez Rojas (62 años) y con el menos veterano Gonzalo Morales Alvarado (26 años), ambos inspirados por el academicismo.⁴⁰ En escultura, también Zúñiga alcanzó medalla de oro; Juan Manuel Sánchez (24 años)⁴¹ y Arnoldo Villalta –uno vanguardista y otro academicista– obtuvieron medalla de plata.

La “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932) fue coordinada por el mismo comité del año anterior. En el catálogo de este certamen, apareció un reconocimiento a los viejos maestros, es decir, quienes de alguna forma los habían instruido. Al respecto, se escribió en un apartado titulado “Reseña del arte costarricense” lo siguiente:

“Estos tres artistas han dejado variedad de obras, y los tres han difundido el gusto por las bellas artes. Povedano desde su

40. Raúl Guzmán recibió una mención honorífica, artista sobre el cual no se encontró información.

41. En el fallo, publicado en los periódicos, no apareció el nombre de Sánchez y como esta situación no fue rectificadada, el escultor rechazó el premio.

escuela, Span y Echandi desde sus estudios, todos han preparado por disciplina y estudio a la mayoría de los que hoy se expresan de manera diferente de sus maestros, pero sobre la base sólida de que ellos recibieron.”⁴²

Este texto debió ser aprobado por el comité organizador, en cuyos integrantes prevalecía el gusto academicista, indudablemente los mismos modernistas también debían profesarles respeto a dichos maestros; si bien es cierto —en algunos casos— ese respeto era por su longeva figura y no tanto por su labor plástica. En dicho certamen los organizadores introdujeron como jurado a Quirós y Solano (33 años), cuyas edades contrastaban con las del resto de los integrantes: Bonilla, Echandi y Alejandro Alvarado Quirós (56 años).⁴³ De esta forma, los artistas jóvenes empezaban a abrirse espacio y a hacerse oír, por más que seguía siendo un jurado tradicional, ya no se manifestaba solo una educación europea. Quirós y Solano tuvieron la oportunidad de viajar a Estados Unidos, el primero para estudiar arquitectura y el segundo, para perfeccionarse en su campo,⁴⁴ es decir, el dibujo y la caricatura.

En esta ocasión, el jurado buscó un fallo equilibrado entre vanguardistas y academicistas. La medalla de oro en pintura fue compartida por ambas tendencias al adjudicársela a Zúñiga y Morales; igualmente ocurrió con la de plata, pues se la entregaron a Manuel de la Cruz González y a María Aurelia

Castro Quesada.⁴⁵ En escultura se presentó una situación similar; la medalla de oro la obtuvo Sánchez y la de plata fue entregada a Zúñiga y a Ángela Pacheco (39 años), artista academicista.⁴⁶

El comité organizador de la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933) sufrió variaciones. Brenes, Quirós y Solano se mantuvieron, mientras que José Francisco Salazar, Manuel de la Cruz González y Gilbert Laporte se incorporaron. De estos nuevos integrantes, el primero se inclinaba hacia el academicismo y los otros dos, hacia las corrientes vanguardistas. Por lo tanto, la posición modernista ganó terreno con Quirós —el más moderado—, González y Laporte. Asimismo ocurrió con la selección del jurado, pero aun así estos jóvenes continuaban haciendo un reconocimiento a los viejos maestros académicos al nombrarlos como integrantes. En pintura se mantuvieron Span y Echandi, y se introdujo al maduro, pero joven intelectual, Abelardo Bonilla (35 años), simpatizante de las nuevas corrientes. En escultura se designó al doctor Eduardo Fournier Quirós, Juan Manuel Sánchez y Max Jiménez, quien al no presentarse fue sustituido por Amighetti.

El jurado de pintura prefirió la labor de los academicistas. La medalla de oro se la adjudicó a Salazar y la de plata a María Aurelia Castro. Únicamente en las menciones honoríficas consideraron las nuevas corrientes esté-

42. “Prólogo. Reseña del arte costarricense”. Catálogo *Cuarta Exposición de Artes Plásticas*. San José, C.R.: Teatro Nacional, 12-29 de octubre, 1932.

43. También participó como jurado Angelo Massei, del cual no se halló información.

44. Solano, William. *La caricatura en Costa Rica (Elementos para su historia y análisis)*. Tesis de grado para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1984, p. 78.

45. En las menciones honoríficas prevalecieron los académicos: José Francisco Salazar, Antolín Chinchilla, Rafael León, Ángela Beeche, Elvira Pignataro y Humberto Castro. También recibieron menciones Raúl Guzmán y Catalina Pirie, de los cuales no se encontró información.

46. Recibieron menciones honoríficas Víctor Manuel Bermúdez, cuya formación académica se aprecia en sus esculturas, y Ángela Gómez, de la cual no se halló información.

ticas, al entregárselas a los trabajos de Luisa González de Sáenz y a una obra modernista de Mario González; aunque también ese reconocimiento lo recibieron los academicistas Rafael León, Antolín Chinchilla y Consuelo Gamboa. Sin embargo, cabe señalar que artistas como Zúñiga, Quirós y Manuel de la Cruz González participaron fuera de concurso; por parte de los vanguardistas, solo Amighetti concurre al certamen. Contrariamente, en escultura un criterio modernista prevaleció al entregarle la medalla de oro al joven escultor Néstor Zeledón Varela (30 años).

En 1934, el mismo comité del año pasado organizó la “Sexta Exposición de Artes Plásticas”. Este nombró un jurado integrado por artistas e intelectuales jóvenes pero maduros, tomando así el espacio de los viejos maestros. Los designados fueron Francisco Hernández (39 años), León Pacheco (32 años), Abelardo Bonilla (36 años), Pachita Crespi (34 años) y Fernando Gabriele. Sin embargo, a pesar de que predominaba un sentido modernista en el jurado, su fallo fue semejante al de otros jurados en donde participaron los maestros más conservadores; es decir, imperaron, aunque un poco más, los galardones para los vanguardistas. En pintura, Zúñiga obtuvo el primer premio, Manuel de la Cruz González, el segundo, y Luisa González de Sáenz, el tercero; y en escultura Néstor Zeledón logró el primer premio, Zúñiga, el segundo, y Artavia, el tercero.

Nuevamente, el comité organizó una exposición más, en 1935, pero en esta oportunidad lo hizo a escala centroamericana. El jurado estuvo integrado por Alfonso Carrillo de Guatemala, Salarrué (Salvador Salazar Arrué) de El Salvador, Adolfo Ortega Díaz de Nicaragua y

José Marín Cañas de Costa Rica. En el caso de los artistas costarricenses, en pintura Zúñiga consiguió el tercer premio y Amighetti, un accésit; en escultura Zúñiga obtuvo el primer premio y Carlos Salazar Herrera, el segundo. Otra vez los vanguardistas predominaban.

Las exposiciones de 1936 y 1937 fueron preparadas por el Círculo de Amigos del Arte. Entre los miembros que se encargaron de planearlas, se encontraban tanto academicistas como modernistas que ya habían alcanzado los treinta años. En la “Octava Exposición de Artes Plásticas” colaboró Adela Fernández de Lines (40 años), Fabio Fournier (30 años) —dos de los integrantes más conservadores del grupo—, José Marín Cañas (32 años), Abelardo Bonilla, Teodorico Quirós y Luisa González de Sáenz (37 años). Estos designaron un jurado de jóvenes intelectuales pero maduros: José Marín Cañas, León Pacheco, Abelardo Bonilla y el artista francés Louis Feron, quien solo participó en la escogencia de la medalla de plata. La premiación fue para los vanguardistas; la medalla de oro se le otorgó a Luisa González de Sáenz y la de plata a Amighetti.⁴⁷

Los miembros del Círculo de Amigos del Arte que planearon la “Novena Exposición de Artes Plásticas” fueron Amalia de Sotela, Adela Fernández de Lines, Teodorico Quirós, Adolfo Sáenz, María Cristina Goicoechea, Abelardo Bonilla y Gonzalo Chacón Trejos. El grupo se volvió heterogéneo; no solo participaron artistas sino también interesados en las artes plásticas, tal es el caso de Goicoechea, Bonilla y Chacón. Estos nombraron como jurado al artista guatemalteco Rafael Yela Günther —director de la Escuela de Bellas Artes de Guatemala—, Enrique Echandi y al

47. De acuerdo con los periódicos de la época, Feron obsequió la medalla de plata, la cual llevaba su nombre, es decir, Medalla Louis Feron; según Guido Sáenz —hijo de Luisa González de Sáenz—, la medalla de oro fue diseñada por este artista francés. Cfr. “Doña Luisa de Sáenz obtuvo la Primera Medalla de Oro de la Exposición”. *La Hora*, 27 de octubre, 1936, pp. 1 y 5. “Se dio ayer el fallo en la Octava Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 28 de octubre, 1936, p. 4. Entrevista realizada por Guido Sáenz a Eugenia Zavaleta, en el programa de televisión “Artistas”. San José, C.R.: marzo, 1998.

diplomático chileno Joaquín Larrain. En pintura le otorgaron el primer y segundo premio a dos vanguardistas: Amighetti y Manuel de la Cruz González; solamente el tercero se lo dieron a un pintor académico: Gonzalo Morales. En el caso de la escultura, asignaron un premio único a un artista modernista: Néstor Zeledón Varela. Otra vez prevalecían las nuevas tendencias estéticas.

En definitiva, el comportamiento y las inclinaciones plásticas expresadas por los organizadores, los jurados y los premiados, evidencian relaciones conciliatorias y posiciones moderadas. Las dos primeras entidades no mostraron mayor reparo en permitir integrantes que manifestaran diferentes posiciones artísticas, como tampoco los jóvenes creadores objetaron llamar a los maestros con su bagaje conservador para que intervinieran como jurado, y estos a su vez no encontraron inconveniente en premiar artistas modernistas. Si bien es cierto que muchas de las obras de estos artistas mostraban rasgos conservadores —especialmente durante las primeras exposiciones—, también presentaban características plásticas que realmente eran innovadoras (véase capítulo IV). Esto patentiza que el enfrentamiento tanto de tendencias como generacional no fue violento. La necesidad de crear un espacio en donde los artistas pudieran mostrar sus obras, discutir y, tal vez, hasta vender, era más importante y vital que el centrarse en disputas estéticas. Sin embargo, poco a poco los jóvenes creadores e intelectuales fueron apoderándose de las posiciones de los viejos maestros.

Modernistas asumen diversidad de criterios estéticos

La postura conciliadora y amistosa entre organizadores, jurados, exponentes y premiados, se debió a que estos tampoco asumieron posiciones estéticas monolíticas. En algunas obras de Echandi, Span, Menghies y Bonilla se pueden encontrar rasgos del impresionismo. Los tres pintores, en diferentes grados, se interesaron por plasmar pinceladas más espontáneas y audaces; así como estudiar el empaste y los efectos lumínicos. En cuanto al escultor, este consideró traspasar el muro del academicismo al imprimirle un tratamiento más libre a sus obras; por ejemplo, se valió del recurso de lo inacabado.

La nueva generación de artistas tampoco adoptó una actitud monolítica. Los jóvenes creadores que se acogieron al arte moderno, asumieron posiciones diversas dentro de esa misma corriente, lo cual evidencia más la inexistencia de un grupo denominado “La nueva sensibilidad”. Por lo tanto, no era extraño encontrar a los modernistas debatiendo entre ellos mismos. Un ejemplo es la polémica que se desató entre Abelardo Bonilla y Francisco Amighetti, en 1936, acerca de las pinturas de dos artistas modernistas.⁴⁸ El primero consideró que el *Retrato de María Cristina Goicoechea* (figura N° 5) de Luisa González de Sáenz había sido el mejor cuadro de la “Octava Exposición de Artes Plásticas”. Este criterio le pareció inexacto al segundo, en su opinión el cuadro mejor pintado era *Venta de negros* (figura N° 6) de Manuel de la Cruz González. Así, ambos se

48. La polémica entre Abelardo Bonilla y Francisco Amighetti se desarrolló durante doce días. Cfr. Abelardo Bonilla. “8a. Exposición de Artes Plásticas. Visita emocional de un transeúnte”. *La Hora*, 15 de octubre, 1936, pp. 1 y 6. Abelardo Bonilla. “8a. Exposición de Artes Plásticas. Visita emocional de un transeúnte”. *La Hora*, 16 de octubre, 1936, pp. 1 y 5. Francisco Amighetti. “Francisco Amighetti habla de la Exposición de Artes Plásticas”. *La Hora*, 20 de octubre, 1936, pp. 3 y 6. Abelardo Bonilla. “Octava Exposición de Artes Plásticas. Visita emocional de un transeúnte, en réplica al artículo del artista Francisco Amighetti”. *La Hora*, 21 de octubre, 1936, p. 3. Francisco Amighetti. “Amighetti contesta a A.B.” *La Hora*, 23 de octubre, 1936, p. 3. Abelardo Bonilla. “Abelardo Bonilla contesta a Francisco Amighetti”. *La Hora*, 24 de octubre, 1936, p. 3. Francisco Amighetti. “F. Amighetti contesta a A. Bonilla”. *La Hora*, 27 de octubre, 1936, p. 3. Tres artículos más participaron directa o indirectamente en la discusión. Cfr. Emilia Prieto. “La 8a. Exposición de Artes Plásticas”. *La Prensa Libre*, 20 de octubre, 1936, p. 6. Gilbert Laporte. “Laporte contesta a Amighetti”. *La Hora*, 22 de octubre, 1936, p. 3. Pánfilo. “En la Exposición de Artes Plásticas”. *La Prensa Libre*, 22 de octubre, 1936, p. 8.

enfrascaron en una discusión en donde argumentaban, entre otras cosas, sobre la falta o no de volumen y de consistencia en el color de la obra de Sáenz.

Amighetti mostró una mayor compenetración con el arte vanguardista en tanto Bonilla expresaba que dos aspectos debían interesar al crítico: el problema estético, es decir, lo que el artista plantea y resuelve y el esfuerzo por conquistar el oficio.⁴⁹ Al apegarse a estos dos conceptos, desestimó creaciones artísticas que los vanguardistas estaban revalorando y acogiendo en su quehacer plástico, como también a artistas modernistas. Por eso, Amighetti criticó la posición de Bonilla en *La Hora*:

“El señor Bonilla insiste demasiado en que el crítico debe interesarse sobre todo por el “problema estético” y la “conquista del oficio” y basándose en esto desvirtúa los tanteos de la pintura de vanguardia por carecer ésta del oficio necesario que él considera la base del arte clásico. El oficio aceptado en este sentido negaría el valor de obra de arte que ostenta la escultura indígena y negra, la pintura de los primitivos, limitándose solamente a la época clásica en Grecia y a la pintura de la Edad de oro del Renacimiento hasta la de fin de siglo [XIX]...”⁵⁰

La respuesta que Bonilla dio a este texto, revela un sentido plástico aún conservador. Más bien, el escritor consideró el arte negro e indio como esencialmente oficio; además, hizo la siguiente observación:

“La piedra labrada con instrumentos primitivos y el cacharro decorado eran puro y simplemente oficio, y tanto que hoy se reproducen como labor industrial. Han sido el tiempo, la novedad, la obra de los arqueólogos



Figura Nº 5: Luisa González de Sáenz.
Retrato de María Cristina Goicoechea.
Óleo sobre tela. 1936. 96 x 64 cm.
Colección: Museo de Arte Costarricense.



Figura Nº 6: Manuel de la Cruz González.
Venta de negros.
Óleo sobre tela. 1936. 91 x 85,5 cm.
Colección: Banco Central de Costa Rica.

49. Abelardo Bonilla, "Octava Exposición de Artes Plásticas", *op. cit.*, p. 3.

50. Francisco Amighetti, "Amighetti contesta a A.B.", *op. cit.*, p. 3.

y coleccionistas, y, sobre todo, la mística del primitivismo, los que han pretendido ver en aquel arte la superioridad de un impulso estético sobre una relativa habilidad manual.”⁵¹

En Bonilla estuvo ausente el interés que los artistas europeos de finales del siglo XIX y principios del XX mostraron por el arte “primitivo”, manifestación de la que se valieron para desarrollar el arte moderno y oponerse a las convenciones del arte académico.⁵² Además el escritor estimó que el vanguardista Amadeo Modigliani (1884-1920) carecía de “...disciplina artesana capaz de expresar y perpetuar su obra...”⁵³

En esta polémica, se perciben otros criterios estéticos heterogéneos, es decir, divergencias que impidieron la unión conceptual entre los modernistas. Así se manifiesta cuando Amighetti calificó a Teodorico Quirós –en *La Hora*– de la siguiente forma:

“...el impresionismo que hay en Quiko [Teodorico], puede ser bueno para su temperamento, pero malo como escuela pictórica, sobre todo, *a estas horas*...Quiko es un académico...”⁵⁴

El impresionismo –una corriente que se dio a conocer hacia 1874– era para el artista, en 1936, una tendencia que se había convertido en escuela, en academia, por lo cual no era lo que Amighetti identificaba como arte moderno.⁵⁵

Por el contrario, el artista se identificaba con vanguardistas como Manuel de la Cruz González, Zúñiga y Sánchez, y con corrientes estéticas como el cubismo. Su entusiasmo por esta tendencia se evidencia en un escrito titulado “Comentarios estéticos. A propósito del libro de Vincenzi”, editado en la obra *Mi segunda dimensión* de Moisés Vincenzi, en 1928:

“El placer que procuran esos cuadros cubistas que son como fotografías de otros mundos, es semejante a la claridad lúcida que se nos derrama cuando abrimos una fórmula matemática para encontrar una verdad objetiva, es un placer intelectual pero diferenciado por referirse a realidades personales –realidades imaginarias– y esto es lo que le da un gran contenido humano dentro de su propia abstracción (des-humanización).”⁵⁶

Al comparar esta cita de Amighetti con un artículo de Bonilla –también publicado en 1928–, se comprende que ya tempranamente el primero había asimilado y madurado las nuevas corrientes estéticas; en cambio, el escritor aún se basaba en concepciones que remitían al arte clásico como, por ejemplo, preponderar la técnica y la idea de eterna belleza. Su comentario –que apareció en el *Diario de Costa Rica*– señaló lo siguiente:

“...la esencia del nuevo movimiento tendía y tiende a trastocar todo el sentido del arte: no será ya la manifestación o realización de la belleza sino la simple

51. Abelardo Bonilla. “Abelardo Bonilla contesta a Francisco Amighetti”, *op. cit.*, p. 3.

52. Hides, Shaun. “Other” Art: Approaching Non-European Cultures”. En: Shearer, West *op. cit.*, pp. 118-119.

53. Abelardo Bonilla. “Abelardo Bonilla contesta a Francisco Amighetti”, *op. cit.*, p. 3.

54. Francisco Amighetti. “Francisco Amighetti habla de la Exposición de Artes Plásticas”, *op. cit.*, p. 3. El subrayado es de la autora.

55. Montero, Carlos Guillermo. *Amighetti 60 años de labor artística*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense, 1988, p. 44.

56. Francisco Amighetti. “Comentarios estéticos. A propósito del libro de Vincenzi”. En: Moisés Vincenzi. *Mi segunda dimensión* (San José, C.R.: Imprenta y Librería Trejos Hnos., 1928), p. 75.

manifestación, caprichosa y sin fundamento técnico alguno, de la sensación.”⁵⁷

Finalmente, concluyó con una observación muy poco favorable para la creación vanguardista:

“Si es eterna la belleza de la forma y si es inagotable la fuente de la emoción, todo ese trastorno del arte modernista, de la sensación momentánea no podrá vivir más allá de lo que viva la inquietud psicológica, —no artística—, que lo ha generado y el snobismo que anima a los defensores de las escuelas futuristas, accidentes pasajeros en la virtud inmanente y eterna de la belleza.”⁵⁸

Luego Bonilla modificó su parecer y llegó a simpatizar con el arte moderno y con los jóvenes creadores que se acogieron a este. Sin embargo, su inicial posición debió influir para que mantuviera criterios conservadores, tal como ya se apreció.

Algunos críticos o interesados en las artes plásticas se habían despegado del gusto por la creación académica, realista; aun así, no habían llegado a aceptar plenamente la vanguardia. Por ejemplo, la opinión de un articulista de *La Prensa Libre*, evidencia cómo su sentido estético se encontraba justo a mitad de ese camino. Sin entrar a debatir directamente con Bonilla y Amighetti, comentó el *Retrato de María Cristina Goicoechea* (figura N° 5) de Luisa González de Sáenz; un paisaje de Orosi, de Teodorico Quirós; *María y Marta*, de Gonzalo Morales. Con respecto a las tres obras, se expresó así: “...no son la interpretación deformadora irritante, de los

falsos apóstoles del modernismo, ni la reproducción fotográfica que tanto pierde a algunos.”⁵⁹ Este fue uno de los razonamientos con el que se fundamentó para calificarlas de “trabajos excepcionales”.

Otros artistas inclinados hacia las tendencias modernas también manifestaron sus puntos de vista divergentes, en relación con el polémico cuadro de Luisa González de Sáenz. Emilia Prieto lo defendió y de paso desestimó a los que lo censurarían. La artista escribió en *La Prensa Libre* lo siguiente:

“...no faltarán profesionales de la técnica que le pongan reparos a este cuadro [sic], y exijan las triquiñuelas de procedimiento que la impotencia ha ido enseñándonos. Dirán de lo inadecuado de tal o cual color y el sibaritismo los hará sugerir otros más tenues pero nosotros seguiremos creyendo, que dentro de ese aspecto de ejecución, y el estudio minucioso de detalles y colores, así como en cuanto a la composición y la disposición de los elementos que lo forman, este cuadro es un acierto en la exposición del 36.”⁶⁰

Gilbert Laporte respondió directamente a la crítica de Amighetti, publicada el 20 de octubre de 1936 en *La Hora*. Aquel le reprochó haber tratado la pintura de Luisa González de Sáenz en forma impropia. Esto lo consideró así porque Amighetti se había dolido de que calificaran dicho trabajo como el mejor de la exposición, y —sobre todo— cuando era visible la influencia de este en González de Sáenz. Pero, fundamentalmente, el artículo de Laporte lo suscitó una alusión a su obra.⁶¹

57. Abelardo Bonilla. “Apuntes sobre el arte moderno”. *Diario de Costa Rica*, 26 de julio, 1928, p. 11.

58. *Loc. cit.*

59. Pánfilo. “En la Exposición de Artes Plásticas”, *op. cit.*, p. 8.

60. Emilia Prieto. “La 8a. Exposición de Artes Plásticas”, *op. cit.*, p. 6.

61. Cfr. Gilbert Laporte. “Laporte contesta a Amighetti”, *op. cit.*, p. 3.

Amighetti hizo este comentario en su crítica: “Laporte... publica un artículo sobre el arte vitalista, pero si ese arte militante político y vital reside en las maderas que publica el *Repertorio Americano*, mejor será quedarse pintando la casa amarilla como algunos paisajistas del salón.”⁶² El aludido no solo salió a explicar su obra con respecto a esta cita, sino que también arremetió contra su crítico. Laporte se expresó en estos términos:

“El hecho de que yo publique un artículo sobre arte vitalista no quiere decir que yo pretenda haber realizado esta clase de arte. Una cosa es aspirar, desear algo, y otra es haber colmado el empeño. Por eso, aunque no creo que en ese aspecto del arte el que me preocupa RESIDE en mis maderas del *Repertorio Americano*; tampoco creo que sea mejor quedarse pintando la casa amarilla, ni el concho lleno de posolas que mi amigo el señor Amighetti ha explotado tanto, ni aquella mujer embarazada con un saco de naranjas en la cabeza y un canasto de éstas en el cuadril, —que expuso en uno de los últimos años...”⁶³

Una discrepancia más sobre criterios estéticos relacionados con el arte moderno, se aprecia en los comentarios de Max Jiménez, uno de los artistas costarricenses más al tanto del movimiento vanguardista europeo. Este artista consideró a Amighetti, Emilia Prieto, Manuel de la Cruz González y Francisco Zúñiga como creadores de avanzada, de los cuales se refirió en *Repertorio Americano* así: “...ese grupo de jóvenes rebeldes que hace pensar en la necesidad de la rebelión...”⁶⁴ Sin embargo, cuando en 1933 se llevó a cabo la

“Quinta Exposición de Artes Plásticas”, su opinión con respecto a la obra *Saíno* (figura N° 7) —medalla de oro— de Néstor Zeledón V., joven escultor que surgió junto con Zúñiga y Sánchez de un taller de imaginería, fue avasalladora. Jiménez se pronunció en el *Diario de Costa Rica*: “El “chanchito” ese, no es ni más ni menos que una cosita cualquiera ejecutada en México por un niño de 8 años.”⁶⁵ Esto nuevamente denota la ausencia de una conciencia de grupo, es decir, de criterios similares que unificaran a los creadores modernistas. Sus posiciones, juicios y opiniones estéticas eran muy variados. En realidad, los interesados en las artes plásticas y los artistas más abiertos hacia las últimas tendencias estéticas, evidencian diferentes grados de comprensión y asimilación de estas corrientes.



Figura N° 7: Néstor Zeledón Varela.
Saíno.
Talla en piedra. Ca. 1933. Medidas: Desconocidas.
Colección: Desconocida.

62. Francisco Amighetti. “Francisco Amighetti habla de la Exposición de Artes Plásticas”, *op. cit.*, p. 3.

63. Gilbert Laporte, *op. cit.*, p. 3.

64. Max Jiménez. “La Exposición de Artes Plásticas”. *Repertorio Americano*, N° 15 (20 de octubre, 1934), p. 236.

65. “Max Jiménez da un vistazo sobre la última Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 28 de octubre, 1933, p. 6.

Enfrentamiento inevitable: académicos *versus* modernistas

A pesar de lo expuesto anteriormente, es imposible negar que hubo enfrentamientos entre académicos y modernistas. En la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933), el escultor académico Juan Portuguese protestó ante el comité organizador, porque consideró la obra ganadora –*Sáino* de Néstor Zeledón V.– sin mérito para haber obtenido el primer premio. Esto desató la polémica y llevó a pronunciarse a Noé Solano, Amighetti y los miembros del jurado, entre otros.⁶⁶

Solano –con una formación inconclusa en la Escuela Nacional de Bellas Artes– manifestó su apoyo a Portuguese, al expresar su criterio en el periódico *La Hora* de la siguiente forma: “Dentro del arte clásico, y teniendo en cuenta nuestro medio, la obra de Portuguese es perfecta. Y como es perfecta, Portuguese no debió ser ignorado.”⁶⁷ Este último, a su vez, defendió la posición academicista con una visión europeizante, en el *Diario de Costa Rica*:

“Decir que no debemos depender del arte clásico, quienes lo dicen están en un error; nosotros no podemos inspirarnos en el arte de los indios que carece de bases fundamentales y a la vez muy grotesco, pues nuestros antepasados no tuvieron el adelanto que llegaron a poseer los aztecas. La

América ha dependido y depende en artes, ciencias y modas a la vieja Europa...”⁶⁸

Las declaraciones de Amighetti y del jurado tuvieron un tono muy severo. El primero fue radical al expresar que Portuguese lograría obras interesantes si olvidaba lo aprendido en las academias.⁶⁹ El jurado se pronunció con fuertes ataques al arte académico, finalizando su declaración en el *Diario de Costa Rica* así: “...fallamos prefiriendo lo q’ [sic] nos hizo la impresión de ser positiva escultura a lo que nos hace pensar en estatuaria comercial; puesto que era lo artístico lo que se nos pedía que juzgáramos.”⁷⁰

Nuevamente la polémica se suscitó entre academicistas y modernistas en 1934, cuando Tomás Povedano fue entrevistado por *La Hora*. Este defendió la belleza clásica en contraposición con el arte vanguardista:

“...[el arte moderno] no tiene ninguna norma, ninguna armonía, ninguna razón humana, ningún apoyo racional. Pintar desproporcionando es como en literatura escribir al revés... Hay leyes inmutables, fijas, básicas, imprescindibles. La armonía, el conjunto, la relación, son leyes imposibles de hacer a un lado.”⁷¹

Este artista, más adelante, reconoció el talento de dos jóvenes modernistas; pero se volvió contradictorio, en relación con lo expresado anteriormente, pues lo que criticó

66. El jurado designado para escultura estaba constituido por Juan Manuel Sánchez, Eduardo Fournier Quirós y Max Jiménez; pero como este último no se presentó, fue sustituido por Francisco Amighetti.

67. “El jurado falló sin tener en cuenta el medio artístico nuestro”. *La Hora*, 27 de octubre, 1933, p. 41.

68. Juan Portuguese. “El escultor Portuguese presenta sus puntos de vista sobre el arte”. *Diario de Costa Rica*, 31 de octubre, 1933, p. 2.

69. “Amighetti habla para *La Hora*”. *La Hora*, 28 de octubre, 1933, p. 5.

70. Francisco Amighetti, Eduardo Fournier, Juan Manuel Sánchez. “Fallamos prefiriendo lo que nos hizo la impresión de ser positiva escultura a lo que nos hace pensar en estatuaria comercial”. *Diario de Costa Rica*, 29 de octubre, 1933, p. 3.

71. “La pintura es esencialmente clásica: pintar en desproporción es como escribir al revés”. *La Hora*, 17 de octubre, 1934, p. 6.

fue la incompreensión –por parte de los artistas– de las nuevas tendencias, las cuales acababa de desestimar. Su criterio fue este:

“No digo q’ [sic] entre los muchachos no hay talentos. Y hasta talentos verdaderos. Ese muchacho Zúñiga es una promesa. Una gran promesa. Kiko [Teodorico Quirós] es otro muchacho de gran talento. Pero, ¿se perderán en el laberinto de esas lecturas mal leídas y de esos libros prematuros mal comprendidos?”⁷²

El periodista encargado de la sección “Lo que yo vi en la exposición” de *La Hora*, combatió el adverso juicio de Povedano sobre el arte indígena, expresado en la citada entrevista. Su punto de vista lo manifestó así:

“No es facilidad lo que se busca con estos estudios [es decir, el estudio del arte precolombino], sino nueva disciplina y nuevas sugerencias, q’ [sic] son necesarias cuando la academia ha alcanzado su máxima perfección, que viene a ser estancamiento, cansancio y desvalorización y cuando el llamado arte clásico ha agotado todas sus posibilidades y resulta insoportable para el espíritu del siglo.”⁷³

Fernando Gabriele, miembro del jurado de la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” (1934), intervino en la polémica. Un comentario publicado en *La Hora*,⁷⁴ en donde su autora –Luz Milda– apoyaba las apreciaciones de Povedano y calificaba peyorativamente a los jóvenes artistas de futuristas –tendencia que

no consideraba como arte ni como creación–, motivó a Gabriele responder a tales opiniones. Primero, el pintor italiano le aclaró –en ese mismo periódico– que en las exposiciones no se habían presentado obras futuristas.⁷⁵ Luego la emprendió contra la Escuela Nacional de Bellas Artes:

“La considero [la “Exposición de Artes Plásticas”] como el resultado de un país donde hay una Escuela de Bellas Artes que podría suprimirse. Lo que hacen todos es lo que pueden hacer donde todo se debe al esfuerzo individual y *donde todavía no se ha formado siquiera un círculo artístico...*”⁷⁶

Precisamente, aquí Gabriele confirma la ausencia de una agrupación o asociación de artistas y, más aún, la de un grupo de artistas modernistas que la historiografía del arte costarricense ha denominado “La nueva sensibilidad”.

Una de las obras que mayor discusión generó entre academicistas y modernistas –como también entre los mismos modernistas– fue *Monumento a la madre* (figura N° 8) de Francisco Zúñiga. El origen de esta escultura se encuentra en un concurso, cuyo fin era erigirle un monumento a la figura materna. Esta idea surgió como iniciativa de un grupo de personas que decidieron formar una asociación, denominada Junta Pro Monumento a la Madre. Sus integrantes fueron Gerardo Fernández Mora, Alfredo Prado, Rodrigo Acuña, Segismundo Vicarioli, Arnoldo Villalta y

72. *Loc. cit.*

73. E. Gutiérrez H. “Lo que yo vi en la exposición”. *La Hora*, 18 de octubre, 1934, p. 6.

74. Luz Milda. “El fracaso artístico de la Exposición Nacional”. *La Hora*, 27 de octubre, 1934, p. 7.

75. En Brasil, también el público estandarizó la creación vanguardista al denominarla futurista. Por ser el futurismo italiano un movimiento del que vagamente habían escuchado, lo asociaron con el arte moderno. Al respecto, véase: Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the 20th Century*. New York: Thames and Hudson Inc., 1996, p. 38.

76. “El artista Fernando Gabriele comenta nuestra Exposición de Artes Plásticas”. *La Hora*, 31 de octubre, 1934, p. 7. El subrayado es de la autora.



Figura N° 8: Francisco Zúñiga.
Monumento a la madre.
 Talla directa en piedra. 1935. 126 x 100 x 100 cm.
 Colección: Caja Costarricense de Seguro Social.

Guillermo Padilla.⁷⁷ De acuerdo con la opinión del artista Claudio Carazo, estas “...eran personas que no tenían mucha capacidad para eso [para dictaminar] y, tal vez, se atenían más al gusto de ellos.”⁷⁸ Por ejemplo, Vicarioli era un hotelero –propietario de la Pensión Italiana– y Acuña –según Carazo– se desempeñaba como columnista social de *La Tribuna*. El más vinculado con el arte era Villalta, pero con una posición conservadora por su orientación academicista.

En cambio, el jurado del certamen estuvo conformado por personas más relacionadas

con la creación artística: María Fernández de Tinoco (interesada en rescatar el arte precolombino y novelista), Emilia Prieto (artista), Eduardo Fournier (miembro del jurado de la “Quinta Exposición de Artes Plásticas”), Abelardo Bonilla (comentarista de arte), Vicente Castro Cervantes y, como suplente, Guillermo Padilla Castro, quien además representaba a la Junta del Patronato Nacional de la Infancia. Estos galardonaron el proyecto escultórico de Zúñiga, una maqueta en terracota (figura N° 9). No obstante, el fallo fue anulado por la junta iniciadora del movimiento para crear el monumento; solamente Guillermo Padilla se opuso a la moción de revocar



Figura N° 9: Francisco Zúñiga
Maqueta monumento a la madre.
 Terracota. 1935. 39,5 x 23 x 29 cm.
 Colección: Manuel Aguilar Bonilla.

77. En 1985, Francisco Zúñiga comentó en el programa de televisión “Atisbos”, dirigido por Guido Sáenz, que el concurso del *Monumento a la madre* fue organizado por una junta de padres de familia de la “Escuela Metálica”, es decir, la Escuela Buenaventura Corrales.

78. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Claudio Carazo. San José, C.R.: 8 de marzo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op. cit.*, p. 416.

el veredicto del jurado. Vicarioli fue el promotor de dicha resolución, al aducir que el jurado no se había ajustado a las “bases” del concurso, porque los bajorrelieves del pedestal no representaban escenas maternas sino motivos de fecundidad. Esta era la respuesta de una visión conservadora del arte que se vio contrariada por un dictamen vanguardista.

La reacción inmediata del Círculo de Amigos del Arte fue respaldar tanto al jurado como al artista Francisco Zúñiga. Esta organización acordó formar un nuevo Comité Pro Monumento, el cual se encargaría de posibilitar la realización del proyecto escultórico. En una reunión celebrada en el local del Círculo, se dispuso proporcionarle a Zúñiga el material, es decir, la piedra, y el escultor ofreció obsequiar su trabajo en agradecimiento por el apoyo recibido. Los asistentes –alrededor de cien personas– contribuyeron económicamente; por ejemplo, Jorge Lines y su esposa Adela Fernández de Lines adquirieron la maqueta por la suma de trescientos colones. (Sin embargo, según el Dr. Manuel Aguilar Bonilla –actual propietario–, dicha pieza perteneció al poeta Arturo Echeverría Loría desde época muy temprana). También Anita de Jiménez y Max Jiménez Huete aportaron cien colones cada uno. Así, se logró recaudar un monto de seiscientos colones.⁷⁹

Otra forma en que artistas e intelectuales respaldaron la obra de Zúñiga fue con

declaraciones de apoyo, las cuales publicó el periódico *La Hora*. En algunos comentarios, un aspecto que se destacó fue el sentimiento maternal irradiado por la figura escultórica; por ejemplo, este rasgo lo señalaron Joaquín García Monge y el poeta Julián Marchena. El elogio del filósofo Moisés Vincenzi consistió en calificar la escultura de magnífica. Además comentó que este trabajo asustaba al medio porque no era un “caramelo estético”, es decir, se había alejado de los cánones clásicos para adoptar las nuevas corrientes plásticas.⁸⁰ Probablemente, Vincenzi fue una de las personas que más se preocupó por analizar el fenómeno del arte moderno, en Costa Rica. En 1937, publicó el libro *El arte moderno. Ensayo de una explicación sinóptica de las tendencias artísticas contemporáneas*,⁸¹ con el cual pretendía sugerir posibles maneras de interpretar la realidad artística del momento. Aunque este trabajo apareció dos años después de surgido el conflicto alrededor del *Monumento a la madre* de Zúñiga, posiblemente desde entonces su autor se encontraba en un proceso de reflexión sobre el tema. Otros debieron acercarse a las tendencias vanguardistas de manera más intuitiva. El artista Carlos Salazar Herrera defendió la obra del escultor así:

“No dar a esta estatua de Zúñiga el mérito que tiene es desconocer deplorablemente todas las manifestaciones del arte avanzado. Confieso que cuando ví [sic] esta

79. La trayectoria artística de Francisco Zúñiga en Costa Rica fue objeto de reconocimiento. El creador recibió el apoyo de un sector importante de artistas e intelectuales al suscitarse las polémicas generadas por el *Monumento a la madre*. Esta obra fue galardonada en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935). Además, fue el creador que alcanzó la mayor cantidad de premios, durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”. Por eso, la versión de que Zúñiga marchó hacia México –en 1936– resentido con el país porque no fue comprendido, es difícil de aceptar ante los hechos. En cambio, más acertado es pensar que el artista abandonó Costa Rica para buscar un horizonte con mayores posibilidades estéticas, pues su campo artístico se había tornado muy pequeño. Por un lado, ya no tenía “rivales” a quien vencer y superar, y, por otro lado, necesitaba ensanchar su instrucción plástica.

80. Cfr. “¿Qué le parece a usted el boceto de Zúñiga?” *La Hora*, 5 de febrero, 1935, p. 1. En: Ferrero, Luis. *Zúñiga, Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1985, p. 261.

81. Vincenzi, Moisés. *El arte moderno. Ensayo de una explicación sinóptica de las tendencias artísticas contemporáneas*. San José, C.R.: Imprenta Lehmann, 1937.

obra me sentí conmovido por la belleza de la forma y el acierto en el desarrollo del motivo.”⁸²

En cambio, los adversarios de la maqueta del *Monumento a la madre* de Zúñiga la tildaron de pornográfica. Un artículo de *La Hora* señaló quiénes eran sus antagonistas:

“...ha merecido censuras de todos los que están hechos al lugar común de la marmolería italiana de partida, de todo ese detestable acopio de figurillas dulzonas y vulgares, sin valor ninguno, con que nos ha llenado y nos ha estragado el gusto la industria de las casas italianas.”⁸³

Posteriormente, cuando la obra estuvo tallada en piedra y ganó el primer premio en escultura en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935), se volvieron a dar manifestaciones de rechazo. Una fue la del entonces diputado Jorge Volio, quien expresó su desacuerdo con el fallo del jurado y con el arte moderno. Al respecto, dio su opinión a un reportero del *Diario de Costa Rica*: “...en todos sus juicios [del jurado] se manifiesta influenciado de modernismo deformante, de esa sífilis que en Europa va pasando como pasan las peores pestes de la carne.”⁸⁴ Más adelante, se ocupó de arremeter contra la escultura:

“...para mí es un adefesio...El único aspecto bueno es el gesto de la madre y del niño, en lo que recuerda a Rafael. Lo demás, absurdo, horrible, repugnante. Esa “madre” vista por detrás parece una vaca

sentada. Y por debajo de la falda sale algo extraño, como una extremidad de tortuga y va uno a averiguar y resulta que es una pata...”⁸⁵

Un artículo publicado en *Eco Católico* –revista dominical bendecida por S. Santidad Pío XI– denota cómo el sector de la Iglesia Católica también mantuvo criterios conservadores en el campo plástico. El comentarista aseveró contundentemente que estaban con el arte clásico, pues este se inspiraba en la realidad de la naturaleza creada. Esta afirmación la hizo en plural para incluir a toda su congregación. Su juicio lo fundamentó al relacionar la realidad con la creación Divina. Así manifestó su idea:

“El hombre es el ser superior de la creación visible y como es un compuesto de espíritu y materia y en el rostro se refleja más la belleza del alma, es imposible para el hombre superar la obra maestra del Creador, de suerte que toda obra que se aparte de su tipo real, lo desfigura y afea.”⁸⁶

Las obras que se apartaban de su tipo real eran las modernistas, tal como en el caso del *Monumento a la madre* de Zúñiga. Al igual que Jorge Volio –quien justamente había sido sacerdote–, el articulista de *Eco Católico* empleó calificativos severos y burlones para criticar dicha escultura. En estos términos se expresó:

“¿Podrá ser que pintando o esculpiendo un mono, quieran hacernos pensar que aquello con tales y cuales modificaciones y

82. “¿Qué le parece a usted el boceto de Zúñiga?”, *op. cit.*, p. 261.

83. “La Hora de hoy”. *La Hora*, 4 de febrero, 1935, p. 1. En: Ferrero, Luis, *op. cit.*, pp. 251-252.

84. “Disiento en un todo con el fallo del jurado de la Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 1º de noviembre, 1935, p. 7.

85. *Loc. cit.*

86. Mirón. “De nuestro ambiente nacional. La última Exposición de Artes Plásticas”. *Eco Católico*, N° 19 (10 de noviembre, 1935), p. 316.

retoques es un perfecto hombre? Una mona, abrazaría y amamantaría a su hijo, en la postura de la piedra que llamó el General Volio una vaca sentada... ¿Por qué hemos de admirar la vida, la espiritualidad sublime de una madre, sus funciones tan nobles y elevadas al través de un rudimento informe de mujer y de un niño monstruoso?”⁸⁷

No solo entre academicistas y modernistas se dieron opiniones divergentes, sino también entre los simpatizantes de las nuevas tendencias plásticas. Este fue el caso de Enrique Macaya Lahmann, Abelardo Bonilla y Francisco Amighetti. En un artículo publicado en el *Diario de Costa Rica*, el primero se declaró “entusiasta del arte moderno” y manifestó haber vivido su atmósfera dentro y fuera del país. A pesar de esto, no aprobaba la elección de la maqueta de Zúñiga para erigir el *Monumento a la madre*. El intelectual dudaba que la obra fuera comprendida por su destinatario, es decir, el gran público. Su argumento fue este:

“El alto valor artístico de la obra de Zúñiga puede ser –y en efecto lo es– comprendido por una minoría selecta de alta erudición y fino sentido artístico, tal cual la que integró el jurado calificador. Pero habéis pensado, en cambio, lo trágico y significativo que sería el que al pasar cerca de ella una madre con su hijo en brazos... siguiera su camino, indiferente e impassible, sin mirar siquiera por un solo instante, justamente porque el destino de su propia vida no le ha permitido elevarse hasta el nivel intelectual que se necesita para su comprensión.”⁸⁸

En esta oportunidad, Bonilla y Amighetti compartieron criterios semejantes. Ambos combatieron la idea de Macaya Lahmann respecto a que la escultura de Zúñiga no estaba al alcance de la mayoría, sino solo de una élite. Bonilla escribió lo siguiente en el *Diario de Costa Rica*: “El proyecto, como obra de arte perfecta que es, está al alcance de todos los gustos y de todas las culturas, siempre que se quiera verlo sin prejuicios y sin intereses ajenos a ella.”⁸⁹ Su intención era combatir la tesis que implicaba el artículo de Macaya: la masa humana era la modeladora y no el material modelado. En forma similar, Amighetti opinó que era deber del artista educar al público, el cual debía subir hasta la comprensión de la obra de arte.⁹⁰ Así, unas veces los artistas e intelectuales coincidían y otras veces discrepaban en relación con el arte moderno. Cada uno expresaba sus propios conceptos y no los de un grupo estructurado por unos mismos ideales estéticos.

Conveniencia de asociaciones artísticas

Durante el período en que se llevaron a cabo las “Exposiciones de Artes Plásticas”, surgieron varias asociaciones de artistas que también confirman la inexistencia del grupo “La nueva sensibilidad”. En 1933, varios creadores plásticos –denominados agrupación social “Centro del Arte”– organizaron una exhibición, cuya inauguraron fue el 15 de setiembre en la Casa España. El objetivo principal de la muestra fue abolir premios,

87. *Loc. cit.*

88. Enrique Macaya Lahmann. “El Monumento a la Madre”. *Diario de Costa Rica*, 7 de febrero, 1935. En: Ferrero, Luis, *op. cit.*, pp. 265-266.

89. Abelardo Bonilla. “Un artículo de Enrique Macaya Lahmann”. *Diario de Costa Rica*, 8 de febrero, 1935, p. 5. En: *Ibid.*, p. 267.

90. Cfr. Francisco Amighetti. “A Enrique Macaya Lahmann”. *Diario de Costa Rica*, 10 de febrero, 1935. En: *Ibid.*, pp. 269-270.

es decir, medallas y diplomas, y toda idea de certamen. Con excepción de esta medida, la muestra se desarrolló en forma similar a las “Exposiciones de Artes Plásticas”. El evento obtuvo el patrocinio del periódico *La Tribuna*. Las “bases” estipularon la participación de pintura, escultura, caricatura y dibujo (aproximadamente, se llegaron a mostrar ciento cincuenta obras). Además se nombró una reina de las Artes Plásticas –Flora Pinaud Jiménez–, quien a su vez designó princesas en calidad de damas de honor. La función de S.M. Flora I consistió en declarar abierta la exposición.

El Centro del Arte estuvo integrado por Doreen Vanston, Luisa González de Sáenz, Francisco Amighetti, Francisco Zúñiga, Néstor Zeledón, Gilbert Laporte, Emilia Prieto, Gonzalo Morales, Humberto Castro Saborío, Carlos Salazar Herrera, Ezequiel Jiménez, Gilberto Huertas, José Ángel Huertas, Verny Huertas, Marco Tulio Zeledón y otros más. La mayoría eran jóvenes artistas, pero unos inclinados por el arte moderno y otros por el académico; sin embargo, esto no fue obstáculo para que se unieran. En cambio, según una de sus actas, existía otro “bando” de artistas con los que se reunirían en el Teatro Nacional. Para este encuentro, nombraron una comisión que quedó integrada por Gonzalo Morales, Luisa González de Sáenz y Francisco Amighetti. Estos obtuvieron amplios poderes para llegar a un acuerdo –si lo estimaban conveniente– con el otro grupo, pero con la condición de “...no quebrantar el principio de abolición de todo certamen.”⁹¹ Posiblemente, este bando era el

comité organizador de las “Exposiciones de Artes Plásticas”, en el cual destacaba la figura de Teodorico Quirós.

Los miembros del Centro del Arte no encontraron reparo en nombrar presidentes honorarios a Tomás Povedano y Emilio Span. La imagen conservadora y los principios académicos de estos viejos maestros, de ningún modo, fueron impedimento para investirlos con tal cargo. Más bien, la designación fue una manera de beneficiarse con el prestigio y respeto que se les guardaba a estos artistas. Francisco Amighetti recuerda que Povedano era muy respetuoso con los creadores jóvenes y estos con él, a pesar de las divergencias plásticas.⁹² También recurrieron al renombre de otros personajes como, por ejemplo, el del presidente de la República Ricardo Jiménez, Jaime Bennett y Joaquín García Monge, quienes recibieron la misma designación.

En 1933, otra alianza de artistas la formaron José Francisco Salazar, Juan Portu-guez, Teodorico Quirós y Lolita León de Clausen.⁹³ También esta unión era heterogénea; los dos primeros se inclinaban más hacia el academicismo, mientras que el tercero se desenvolvía dentro del arte moderno. Estos fundaron la Academia de Artes, la cual buscaba “...llenar una verdadera necesidad en nuestro ambiente en donde hay tantos elementos jóvenes que tienen palpable vocación por los estudios artísticos...”⁹⁴ La institución inició sus labores con un curso de verano, en el que se impartieron lecciones de historia del arte, perspectiva, pintura decorativa, dibujo, escultura, pintura al aire libre

91. Libro de actas de la agrupación social “Centro del Arte”. San José, C.R.: 20 de julio, 1933, p. 13.

92. Cfr. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Francisco Amighetti. Santo Domingo de Heredia, C.R.: 10 de mayo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op.cit.*, p. 486.

93. No se halló información sobre Lolita León de Clausen.

94. “Se funda en esta capital una Academia de Artes”. *La Prensa Libre*, 28 de noviembre, 1933, p. 8.

y con modelos vivos y asignaturas electivas. Dichos artistas asumieron las clases como profesores, según su especialidad.⁹⁵

La asociación más importante fue el Círculo de Amigos del Arte (ver capítulo I). El pintor y abogado Fabio Fournier recuerda que, a pesar de la diversidad de inclinaciones estéticas de sus miembros, a todos se les daba la oportunidad de presentar sus ideas y obras.⁹⁶ Este intercambio era parte del premio que los artistas tenían por exponer, discutir, recibir instrucción plástica e información sobre los movimientos estéticos, entre otras cosas. En síntesis, la creación de un campo artístico era perentoria. Esta inquietud —que se manifestó a través de la formación de los grupos antes mencionados— llegó al punto de convertirse en un asunto vital y prioritario, más que el enfrentamiento y defensa de tendencias. Teodorico Quirós —como miembro de los comités organizadores de las “Exposiciones de Artes Plásticas”— debió comprender la situación. De acuerdo con Francisco Amighetti, dicho artista había seguido la tradición, pero también había admitido innovaciones plásticas. Esta postura habría contribuido a reunir a personas con diversas inclinaciones estéticas, y grados de talento y desarrollo plástico.⁹⁷

En 1936, Amighetti hizo el siguiente comentario sobre Quirós en *La Hora*:

“Este eclecticismo de Quico [Teodorico] ha hecho posible la octava exposición de Artes Plásticas pero también ha evitado

que se ventilen libremente las ideas sobre arte. Baudelaire decía que el ecléctico es como un barco que quisiera navegar con todas las velas desplegadas, y este es el caso de Quiko [sic] que quisiera ayudarnos a todos sin situarse en ninguna parte.”⁹⁸

Fabio Fournier también, recuerda cómo Quirós asumió una actitud muy clara respecto a permitir que toda manifestación de arte tuviera cabida dentro del Círculo. De esta forma, ninguna camarilla o escuela se arrogó una posición imperante. En los encuentros del grupo, había apertura para presentar conferencias o analizar obras, ya fueran academicistas o vanguardistas. Fournier narra la experiencia así:

“...se hacían reuniones continuamente y se oían conferencias de García Monge, de varias personas que tenían capacidad para eso, de Teodoro Picado, de don Alejandro Aguilar. Cada uno de nosotros —incluso— sugería nombres de personas que podían darnos una buena charla sobre temas artísticos, sobre historia del arte, particularmente, para divulgación... Y se procuraba llevar, cuando se trataba de la obra de un gran pintor, se le pedía a los participantes de esas reuniones de los años treinta de llevar ilustraciones, que era lo que se podía tener, y de vez en cuando lograban llevar algún original. Yo logré llevar muy buenos trabajos de Span que él me prestó para eso y otros llevaron de otros.”⁹⁹

Estas observaciones muestran que Teodorico Quirós —y posiblemente otros artistas e

95. Lolita León de Clausen impartió los cursos de pintura decorativa, dibujo decorativo y pedagogía (preparación especial para maestros de dibujo).

96. Cuestionario realizado por Eugenia Zavaleta a Fabio Fournier. San José, C.R.: 13 de mayo, 1996.

97. Cfr. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Francisco Amighetti. San José, C.R., *op. cit.*, p. 493.

98. Francisco Amighetti. “Francisco Amighetti habla de la Exposición de Artes Plásticas”, *op. cit.*, p. 3. El subrayado es de la autora.

99. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Fabio Fournier. San José, C.R.: 3 de marzo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op. cit.*, p. 467.

intelectuales— consideraron más importante agruparse y consolidar un campo artístico, en lugar de separarse por divergencias estéticas. Tal vez, se crearon mayores divisiones al estimar si era conveniente o no otorgar premios, tal como lo patentizó el Centro de Arte. En síntesis, las “Exposiciones de Artes Plásticas” se convirtieron en el evento que acogió a todos los creadores para conformar un campo artístico.

**Artistas unidos por amistad,
parentesco o lazos intelectuales
y espiritualistas**

En 1927, Costa Rica contaba con 471.524 habitantes, de los cuales 62.053 residían en el cantón de San José. El cuadro 8 indica la

población y la extensión geográfica de los distritos que se consideran el centro de la ciudad (Carmen, La Merced, Hospital y Catedral).

De acuerdo con el censo de 1927, en este sector del país (9,46 km²) vivieron 80 artistas,¹⁰⁰ de los 166 que participaron en las “Exposiciones de Artes Plásticas”, es decir, un 48,7%.¹⁰¹ Pero estos, sobre todo, concentraron sus residencias en los distritos de Catedral y Carmen —barrios poblados por sectores medios y altos—, tal como se aprecia en el cuadro 9.

Por lo tanto, la mayoría de los creadores localizados en el censo (76,3%) se ubicaron en un área reducida (3,93 km²), en donde había una baja densidad de población (22.331 habitantes). Consecuentemente, no es extraño que

CUADRO 8
Población y extensión geográfica de los cuatro primeros distritos del cantón de San José, en 1927

Distrito	Población	Extensión km ²
Carmen	7.330	1,45
La Merced	9.645	2,26
Hospital	18.604	3,27
Catedral	15.001	2,48
Total	50.580	9,46

Fuente: *Censo de Población de Costa Rica 11 de mayo de 1927*. San José, C.R.: Ministerio de Economía y Hacienda, Dirección General de Estadística y Censos, 1960, p. 23. Instituto de Estudios Sociales en Población. *Divisiones Administrativas de Costa Rica y del Valle Central de los años 1825, 1848, 1883, 1892, 1915, 1927, 1950, 1963, 1973, 1979*. Heredia, C.R.: Departamento de Publicaciones, Universidad Nacional, 1979.

100. La lista de los artistas que vivían en los distritos del Carmen, La Merced, Hospital y Catedral —en 1927—, se puede ver en: Eugenia Zavaleta, Tesis, *ibid.*, pp. 563-564.

101. Del censo de 1927 existe una base de datos creada por el Centro de Investigaciones Históricas de América Central (Universidad de Costa Rica) y otra por Florencia Quesada. La primera contiene la información de los distritos Carmen, La Merced, Hospital y Catedral; es decir, los cuatro distritos que están considerados como el centro de la ciudad de San José, y la segunda de Barrio Amón, zona perteneciente al Carmen. El resto del país no se ha procesado en una base de datos. Por eso, solo se localizaron 80 artistas, o sea, los que vivían en dichos distritos; posiblemente, los demás residían en otros sectores del país. Únicamente, tres creadores presentan las mayores dudas sobre su correcta identificación, ya que por ser nombres comunes (Marta Jiménez, Ángela Gómez y Teresa Mora) no se puede saber con certeza si estos son los mismos que aparecen en el censo (Marta Jiménez Valverde, Ángela Gómez Crespo y Teresa Mora Sánchez).

CUADRO 9

Distritos en que residían los artistas, en 1927

Distrito de residencia	N° de artistas	%
Catedral	36	45,0
Carmen	25	31,3
Hospital	14	17,5
La Merced	5	6,2
Total	80	100

Fuente: Base de datos del censo de 1927, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica. Base de datos del censo de 1927 (Barrio Amón), creada por Florencia Quesada A. Catálogos de las "Exposiciones de Artes Plásticas" (1928-1937).

algunos de los artistas se conocieran, por ser vecinos, amigos o parientes. Aunque esta clase de lazos no se daban a nivel artístico, luego debieron facilitar las relaciones entre los creadores, sin importar las inclinaciones plásticas de cada uno. Así, cuando se iniciaron las "Exposiciones de Artes Plásticas", unos se conocían entre sí y otros llegaron a conocerse en estos certámenes.

En 1927, Gilbert Laporte vivía con sus padres en el distrito Catedral. Uno de sus vecinos era Francisco Amighetti, quien en una época tuvo su hogar —específicamente— en el Barrio La Soledad y en otro momento frente al Parque Central (ubicado en Hospital). Amighetti fue quien le enseñó a Laporte la técnica del grabado. Otro amigo que lo ayudó en sus inicios como grabador, fue Max Jiménez, con cuya familia también mantuvo lazos de amistad. Laporte conoció a Teodorico Quirós (residente del Carmen) por medio de un compañero de escuela. El contacto se dio de esta manera:

"Quico [Teodorico] era tío de Chico Huete y resulta que Chico fue compañero

mío de kinder y del Liceo, y entonces yo tenía muy buena amistad con Quico, también por eso. Yo iba mucho a la casa. Yo estuve en los primeros años en el Edificio Metálico [Escuela Buenaventura Corrales] y ellos vivían ahí cerca, como a las dos o tres cuerdas del edificio, entonces yo iba a la casa de Quico —de chiquillo— y así conocí yo a Quico."¹⁰²

Asimismo Laporte visitaba a Tomás Povedano, quien tenía su residencia en el Carmen. El primero recuerda su vínculo con el maestro así:

"Yo tenía una buena relación con Tomás Povedano, pero no era por pintura ni por nada, sino era por asunto de familia... Resulta que la esposa de don Tomás Povedano estaba inválida y resulta que don Tomás una vez me vio y me dijo que yo era muy parecido a un hijo que se le había muerto, y resulta que le encantaba que yo fuera a la casa a visitar a la señora. Entonces yo iba a la casa de don Tomás y un rato veía a don Tomás pintando, y otro rato conversaba con la señora..."¹⁰³

102. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Gilbert Laporte. San José, C.R.: 15 de marzo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op.cit.*, p. 504.

103. *Ibid.*, p. 502.

De otra forma fue que Claudio Carazo conoció a Tomás Povedano. El joven solía acompañar a su hermana a la Escuela Nacional de Bellas Artes, en donde esta recibía lecciones con el maestro. La distancia que recorrían era corta, pues la institución se encontraba en Barrio Amón (Carmen); es decir, en la misma zona en donde se hallaba el domicilio de ambos. Luego Povedano se casaría con una cuñada de la hermana de Carazo. También este joven creador estaba emparentado con dos pintoras: Elena Carazo de Montagné y María del Rosario Montagné Carazo —madre e hija—, las cuales vivían en el Carmen. La primera era tía y la segunda, por consiguiente, prima hermana de Carazo.

Fabio Fournier estableció lazos de amistad con Emilio Span cuando era estudiante del Liceo de Costa Rica. Un día, durante el recorrido entre su hogar (posiblemente ubicado en Hospital) y el centro educativo, tuvo el primer encuentro con el maestro alemán, el cual narra de esta forma:

“...yo siempre me paraba —siempre que tenía un rato y no llegaba tarde al Liceo— me paraba en la ventana [de la casa de Span]... A veces tenía por unos días unos cuadros y después cambiaba otros... Alguna vez me tropecé con él, y un día se quedó viéndome desde la puerta y me dijo: “Joven, ¿a usted le interesa la pintura? Es que yo le he visto que se para mucho aquí...” “Pues, sí señor, me gusta mucho...” “¿Quiere ver algo?” “Ay sí, muchísimas gracias.” Y desde aquel día, se puede decir que para mí la pintura ha sido un elemento fundamental en mi vida.”¹⁰⁴

La familia de Fabio Fournier mantuvo amistad con Enrique Echandi (residente de Catedral), lo cual le permitió al joven visitar



El pintor alemán Emilio Span.

el taller y recibir consejos técnicos y plásticos del maestro. Otro vínculo que tuvo Fournier con un artista, fue con Teodorico Quirós. En este caso, la relación era de tipo consanguínea, pues este pintor era primo segundo del padre de Fournier.

El interés por el arte condujo a Fabio Fournier a encontrarse con la que sería su esposa, Ángela Beeche Luján. Cuando el joven fue profesor del Liceo de Costa Rica, colaboró con la organización de una exposición en dicho centro educativo. En su búsqueda de artistas desconocidos que estuvieran interesados en participar, llegó a la casa de Beeche —hija del diplomático y candidato a la presidencia Octavio Beeche Argüello—; así recuerda Fournier la situación: “Fui por un cuarto de hora y me quedé dos horas y media, se enredó la cosa...”¹⁰⁵ A su vez, Beeche

104. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Fabio Fournier, *ibid.*, p. 457.

105. *ibid.*, p. 466.

era prima hermana de los pintores Manuel de la Cruz González Luján y Flora Luján (vecinos de Hospital y Barrio Amón, respectivamente); además, conocía a Gonzalo Morales (domiciliario del Carmen) porque era sobrino de una tía política. La relación con estos parientes la definió de esta manera: “Nos veíamos pero sin visitarnos, es decir, sin tener una relación así de visita, porque francamente Fabio no tenía tiempo para eso, él es abogado.”¹⁰⁶

En 1929, Francisco Amighetti se casó con otra exponente de las “Exposiciones de Artes Plásticas”, Emilia Prieto (residente de Barrio Amón). En 1936, volvió a contraer nupcias con la pintora Flora Luján. Amighetti conservó el recuerdo de sus primeros encuentros con el artista Max Jiménez (vecino de Hospital):

“Yo conocí a Max Jiménez en el Seminario, estaba en el último año y yo en el tercer grado. Yo me acordaba de Max por su tamaño, por su risa y porque participaba en el Teatro del Seminario, en donde hablaba con voz lenta y grave. Sospechaba su ingenio porque siempre estaba rodeado de compañeros que celebraban sus palabras, que yo no alcanzaba a oír.”¹⁰⁷

Tiempo después entablarían amistad. Cuando en 1931 Amighetti fue nombrado profesor de dibujo en la Escuela Normal de Heredia, Jiménez iba a visitarlo a la provincia, en el momento en que este contaba con modelos vivos, invitaba a su amigo Amighetti para que fuera a dibujarlos en su estudio. También iban a realizar esta actividad a Puntarenas,

lugar en el cual Jiménez poseía una casa frente al mar. Otro amigo de Amighetti fue Juan Manuel Sánchez, quien vivía un poco más alejado —en Barrio México (La Merced)—. Amighetti evoca su relación con el escultor en una entrevista con el filósofo Rafael Ángel Herra: “Con él transité la historia de nuestras inquietudes espirituales. Fue una búsqueda en la cual nos transmitíamos nuestros encuentros, y nos afirmábamos en las rutas de nuestros recientes caminos.”¹⁰⁸

Tanto Arquímedes Jiménez como Corina Rodríguez tenían su residencia en el mismo distrito que Amighetti, es decir, Catedral; pero, además, Amighetti se veía con dichos artistas en actividades diversas. Con el primero se encontró en las visitas que le hicieron al político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, cuando este vino a Costa Rica a finales de los años veinte; a la segunda, la escuchó abogar por el candidato a la presidencia Ricardo Jiménez, en el Templo de la Música del Parque Morazán. En esta actividad, también rememora al poeta Rogelio Sotela, domiciliario de Catedral. Este intelectual había sido profesor de Amighetti en el Liceo de Costa Rica y, seguramente, volvieron a encontrarse en las reuniones del Círculo de Amigos del Arte.

En 1936, la “Octava Exposición de Artes Plásticas” fue preparada por dicha asociación, la cual designó un comité organizador que estuvo integrado por la esposa de Sotela —Amalia Montagné Carazo—. Esta —además— estaba emparentada con varios artistas: era prima hermana de Claudio Carazo y María del Rosario Montagné Carazo, y sobrina de

106. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Ángela Beeche. San José, C.R.: 7 de marzo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *Ibid.*, p. 394.

107. Stefan Baciu. *Francisco Amighetti* (San José, C.R.: Editorial de la Universidad Nacional, 1984), p. 206. Según Baciu, la cita en cuestión aparece en el libro titulado *Francisco en Costa Rica* de Amighetti, lo cual no es así. El comentario que hace el artista sobre su estancia en el Seminario, no menciona a Max Jiménez. Cfr. Amighetti, Francisco. *Francisco en Costa Rica*, 2a. edición. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1972, pp. 37-43.

108. Rafael Ángel Herra. *El desorden del espíritu. conversaciones con Amighetti*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987, p. 148.

Elena Carazo de Montagné. Amighetti entabló amistad con el filósofo Moisés Vincenzi, y publicó su ensayo “Comentarios estéticos. A propósito del libro de Vincenzi”, el cual apareció en un libro de Vincenzi titulado “Mi segunda dimensión”. El artista relata en su entrevista con Herra cómo acostumbraba encontrar al filósofo:

“A Vincenzi lo encontré muchas veces en el Parque Central, inmóvil. Me saludaba llamándome “hombre del Renacimiento”. Yo le preguntaba que si estaba gestando algún libro en sus meditaciones y le decía con sorna que debía de ser un poco difícil abstraerse cuando pasaban a su lado tantas mujeres bellas, y entonces me contestaba: “no dejo de verlas: las incluyo en mi filosofía.”¹⁰⁹

Otro punto en que los artistas pudieron coincidir fue la Sociedad Teosófica. Así lo evidencia Amighetti en la ya mencionada entrevista: “...gracias a algunos intelectuales, terminé oyendo conferencias teosóficas en Cuesta de Núñez, en la casa de habitación de Tomás Povedano y recinto de La Sociedad Teosófica. Conocí a don Tomás cuando iba a la Escuela de Bellas Artes.”¹¹⁰ Justamente, —en 1904— Povedano había sido uno de los fundadores de dicha corriente espiritualista en Costa Rica. Uno de sus discípulos —Gilberto Huertas— ya aparece incorporado a esta sociedad en 1912. Lilly Artavia fue otra artista que se adhirió a la teosofía, al igual que intelectuales como María Fernández de Tinoco (organizadora de las muestras de arte precolombino y artes decorativas, realizadas paralelamente a las “Exposiciones de Artes Plásticas”) y Amalia Montagné de Sotela.

También Povedano había formado parte de la Orden Masónica, llegando a ocupar la posición de Gran Maestro de la Gran Logia de Costa Rica —en 1905 y 1907—. Este mismo cargo lo desempeñó Sergio Carballo Romero (1926-1927), quien siendo director del *Diario de Costa Rica* había accedido a patrocinar la primera “Exposición de Artes Plásticas”. Esta resolución la había tomado a instancias de un hermano masón, Noé Solano. Un vínculo más entre artistas lo pudo generar el espiritismo, filosofía esotérica que en la década de 1920 tuvo un auge entre los intelectuales costarricenses. Por ejemplo, Ezequiel Jiménez —tío de Claudia María Jiménez— y Mario González Feo —hermano de Luisa González de Sáenz— (todos participantes de las “Exposiciones de Artes Plásticas”) realizaban sesiones para comunicarse con los espíritus de los muertos. Este, precisamente, era un tema de conversación muy del agrado de Enrique Echandi, quien en 1922, fue nombrado Presidente Honorario —después de haber sido presidente efectivo— del Centro Espiritista “Claros de Luna”. Por último, Jorge Volio —miembro del jurado de la primera “Exposición de Artes Plásticas— fue otro intelectual interesado en las actividades espiritistas, como también teosóficas.¹¹¹

... y unidos por condición socioeconómica

En una ciudad pequeña como San José, sus habitantes debieron conocerse, especialmente los que pertenecían a sectores de la

109. *Ibid.*, p. 45.

110. *Loc. cit.*

111. Cfr. Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José, C.R.: Editorial STVDIVM, Universidad Autónoma de Centroamérica, 1981, p. 258. Ramos, Lilia. *Fulgores en mi ocaso*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1978, p. 33. Aguilar, Ramiro. “Nuestro centro. Nuestra directiva”. *Claros de Luna*, Nº 5 (enero, 1905). Palmer, Steven; Molina, Iván. *La voluntad radiante*. San José, C.R.: Editorial Porvenir, Plumsock Mesoamerican Studies, 1996, p. 128. Obregón Loía, Rafael. *La masonería en Costa Rica*. San José, C.R.: Imprenta Tormo, 1938. Obregón Loía, Rafael. *La masonería en Costa Rica*. San José, C.R.: Imprenta Tormo, 1950. Dorsam Trejos, Eugenio Guillermo. *Personalidades de la orden masónica en Costa Rica*. San José, C.R., sin año.

clase media y alta. Gran parte de los artistas que participaron en las “Exposiciones de Artes Plásticas” provenían de dichos grupos. La mayoría tenía su residencia en el Carmen y Catedral; es decir, los distritos que no incluían las zonas más pobres de San José. Estas se ubicaban en el noroeste y sur de la ciudad, en sectores como Barrio México, Paso de la Vaca, La Pitahaya (localizados en La Merced) y La Puebla, Keith, Carit, Luna Park y Constructora (situados en Hospital). En el cuadro 10, se aprecia los barrios que integraban los cuatro primeros distritos de San José.

A partir de la década de 1880, se inició un proceso de diferenciación y segregación

socio-espacial. El noreste de la ciudad —convertido en zona residencial— comenzó a ser poblado por familias burguesas; por ejemplo, —en 1894— se concretó el proyecto de creación del Barrio Amón. El suroeste se consolidó como el sector más pobre, aunque también en esta área moraban sectores de la clase media, artesanos y peones.¹¹² Por eso, en esta heterogénea coexistencia, no es extraño que el acaudalado Max Jiménez y el joven Manuel de la Cruz González —hijo del distinguido escritor y abogado Claudio González Rucavado— residieran en el distrito Hospital; sin embargo, siempre se daba una separación. Una muestra es el caso de González, quien vivía a cierta distancia de los barrios más pobres de su distrito y de la ciudad; su

CUADRO 10

Barrios que integraban los cuatro primeros distritos de San José, entre 1924 y 1936

Distrito	Barrios
Carmen	Amón, Cuesta de Moras (sector norte), La Fábrica, California (sector norte), Otoya, Aranjuez.
La Merced	Paso de la Vaca, México (Rincón de Cubillos), Peor es Nada, La Pitahaya, Paseo Colón.
Hospital	San Francisco de Mata Redonda, Santa Lucía, Calle de Menas, La Puebla, Keith, Carit, Luna Park, Constructora.
Catedral	Dolores, Soledad, Cuesta de Moras (sector sur), Chile de Perro, Laberinto, Luján (Turrujal), California (sector sur), Bolívar, González Lahmann, La Cruz, San Cayetano.

Fuente: Dirección General de Estadística. *División territorial administrativa de la República de Costa Rica*. San José, C.R.: Imprenta Nacional, 1924, p. 3. Cerdas Albertazzi, José Manuel. *Condiciones de vida de los trabajadores manufactureros de San José 1930-1960*. Tesis para optar al grado de Magister Scientiae. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1994, pp. 287, 288 y 291. Abarca Zamora, Róger, et al. *San José-ensanches 1900-1941*. Seminario de graduación en Historia urbana. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1990, *passim*.

112. Cerdas Albertazzi, José Manuel. *Condiciones de vida de los trabajadores manufactureros de San José 1930-1960*. Tesis para optar por el grado de Magister Scientiae. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1994, pp. 288, 291 y 292. Quesada Avendaño, Florencia. “Los del Barrio Amón. Marco habitacional, familiar y arquitectónico del primer barrio residencial de la burguesía josefina (1900-1930)”. *Mesoamérica*, N° 31 (junio, 1996), p. 217. Palmer, Steven. “Prolegómenos a toda historia futura de San José, Costa Rica”. *Mesoamérica*, N° 31 (junio, 1996), p. 203.

vivienda estaba ubicada hacia el sureste. Seguramente, otros creadores que eran residentes de Hospital, tenían su domicilio cerca de este sector.

Aparte de la zona en donde vivía casi la mitad de los artistas, otros indicadores señalan que estos no pertenecían a los sectores populares. En 1927, la mayoría de los creadores (específicamente 62 de los 80 localizados en el censo, es decir, un 77,5%) eran jóvenes que aún vivían con sus padres o parientes, los cuales eran los jefes de familia.

Entre estos, casi todos tenían ocupaciones que proveían tanto prestigio como buenos ingresos. Mientras que unos ejercían profesiones liberales y de la administración pública, otros eran directores de empresas y propietarios en el sector agrícola, comercial e industrial. Por el contrario, una minoría realizaba trabajos de menor gratificación económica y social, debido a su carácter manual. El padre de Alcides Méndez era conductor de vehículo; el de Fernando Quirós Mora era operador de prensa; el de Vera Valerio laboraba como tipógrafo; Raúl Guzmán Quirós vivía con un familiar que era ebanista; y el hermano de Ángela Pacheco Zamora se ocupaba en trabajos de peón agrícola. El padre de Consuelo Gamboa aparece desempeñando tareas de pintor de construcción, en el censo de 1927. Sin embargo, este debió ser propietario de alguna empresa dedicada a tales trabajos, pues Francisco Amighetti recuerda a dicha artista como una “niña bien”. El cuadro 11 señala las ocupaciones liberales y manuales de los jefes de familia con quienes vivían los artistas.

También la educación formal alcanzada por los artistas muestra que estos se encontraban

entre los sectores más privilegiados o —por lo menos— con mayores posibilidades de preparación. Los niveles cursados por los creadores se muestran en el cuadro 12.

Más de la mitad de los artistas logró cursar la secundaria, entre los cuales unos la concluyeron y otros no.¹¹³ De los creadores que asistieron a la primaria, doce se encontraban en edad escolar, en tanto que los otros doce se habían quedado rezagados. En síntesis, la mayoría de los artistas contaron con los recursos necesarios para continuar estudios en la segunda enseñanza; más tarde, esta preparación debió beneficiarlos —en alguna medida— en su desarrollo artístico, intelectual y económico. Finalmente, el hecho de que un 60% de los artistas (es decir, 48 de un total de 80) contará con la ayuda de servicio doméstico en sus hogares, evidencia que gozaban de una situación económica holgada. Esta posición queda ejemplificada en la declaración de la pintora Dorothy Pinto sobre la forma en que la afectó la crisis de los años treinta:

“Yo no la sentí. Recuerdo que decían: “Qué barbaridad, qué crisis, Don Cleto [Cleto González Víquez, presidente de la República] no pudo pagar los empleados públicos...” Y uno pensaba: “Qué horror, pobre gente”. Pero —idiay— entraba por aquí y salía por aquí, porque a uno no le pasaba... yo no me di cuenta de nada.”¹¹⁴

Dentro de los sectores medios y altos, la posibilidad de estudiar arte y satisfacer inclinaciones plásticas era más factible. Unos podían entregarse al quehacer artístico sin mayores preocupaciones económicas; otros solo tenían la oportunidad de dedicarle lapsos, pues debían atender actividades que les

113. En el censo de 1927, no todos declararon cuál fue el último año que cursaron en la enseñanza secundaria, por lo que no se pueden determinar cifras al respecto.

114. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Dorothy Pinto. San José, C.R.: 13 de febrero, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op.cit.*, p. 449.

CUADRO 11

Ocupaciones de los jefes de familia con
quienes vivían los artistas, en 1927

Liberales y otras	Nº Jefes	%
Comerciante/propietario comercio	7	
Abogado	6	
Tenedor de libros	5	
Contador público/privado	3	
Ingeniero	3	
Maestro de primaria	3	
Escritor/editor	2	
Cultivador propietario/arrendatario	2	
Director empresa de finanzas/industrial	2	
Director comunicaciones/administrador construc.	2	
Escribiente/asistente legal	1	
Farmacólogo/Farmacéutico	1	
Mecánico/propietario de taller	1	
Profesor	1	
Subtotal	39	65
Manuales		
Ama de casa	11	
Conductor vehículo/transporte	1	
Ebanista/tornero/fresador	1	
Enfermero/partera	1	
Operador de prensa	1	
Peón agrícola/cogedor	1	
Pintor de construcción	1	
Tipógrafo/cajista/linotipista	1	
Subtotal	18	30
No declara	3	5
Total	60	100

Fuente: Base de datos del censo de 1927, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica. Base de datos del censo de 1927 (Barrio Amón), creada por Florencia Quesada A. Catálogos de las "Exposiciones de Artes Plásticas" (1928-1937).

CUADRO 12

Nivel educativo de los artistas, en 1927

Nivel cursado	Nº Artistas	%
Menores de 6 años	2	2,5
Primaria	24	30,0
Secundaria	48	60,0
Profesional	4	5,0
Privada	1	1,2
No declara	1	1,2
Total	80	100,0

Fuente: Base de datos del censo de 1927, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica. Base de datos del censo de 1927 (Barrio Amón), creada por Florencia Quesada A. Catálogos de las "Exposiciones de Artes Plásticas" (1928-1937).

devengarán ingresos. Esta situación la recuerda la artista Ángela Beeche así: "El único que tenía plata ahí era Max [Jiménez]. Los demás... tenían otros oficios, como mi marido [el pintor Fabio Fournier] que era abogado, o eran arquitectos o eran ingenieros. No se dedicaban solo a la pintura."¹¹⁵ Aparentemente, no existía rechazo social hacia aquellos que expresaban interés por la creación plástica, siempre y cuando no la asumieran como una forma de vida, es decir, como un oficio. Cuando Dorothy Pinto manifestó interés en asistir a la Escuela Nacional de Bellas Artes –al igual que su amiga Flora Azuola–, su madre aceptó y fue a matricularla. Francisco Amighetti reseña –en su libro *Francisco en Costa Rica*– las diferencias que percibía entre estas jóvenes y los varones –específicamente los pobres–, mientras fue alumno de dicha institución:

"...los hombres estaban separados de las mujeres. Yo sentía que era notoria la

discriminación entre los muchachos, pobres, y las mujeres que usaban alegres vestidos, que armonizaban con sus risas. En nuestra sala... éramos un grupo sombrío que copiábamos los cartones fofos... Para las mujeres, la pintura era una fiesta cotidiana y salían felices con sus telas en la mano."¹¹⁶

De acuerdo con el artista, algunas de las "niñas bien" que pintaban eran Lolita Zeller y Consuelo Gamboa (estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes), así como Elisa Jiménez y Ángela Beeche. Probablemente, estas jóvenes no tenían la necesidad de aprender un oficio para ganarse la vida. Así, su asistencia a Bellas Artes era vista como un pasatiempo conveniente, debido a su relación con la alta cultura; en otras palabras, era una manera de adquirir un conocimiento complementario, apropiado para las mujeres. Pero cuando contraían matrimonio, debían abandonar sus estudios y la expectativa de una carrera profesional artística, si acaso

115. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Ángela Beeche, *op. cit.*, p. 394.

116. Francisco Amighetti. *Francisco en Costa Rica*, *op. cit.*, p. 90.

su instrucción se convertía en una actividad esporádica, para concentrarse en las obligaciones domésticas.¹¹⁷

Por lo tanto, en algunos casos y en determinados momentos de la vida, la labor artística era prestigiosa. Un periodista del *Diario de Costa Rica* lo hace evidente al reseñar una exposición de las alumnas de Clemencia Truque de Arguedas, realizada en el Hotel Costa Rica. En el comentario, destacó la posición social de las expositoras y alabó sus aptitudes plásticas: “Hay trabajos muy artísticos [pinturas y terracotas], que revelan que entre *nuestros elementos sociales* hay pasta para esta clase de actividades manuales.”¹¹⁸ Estímulos como este también fueron dirigidos a los varones. Claudio Carazo cuenta que sus padres se divertían con sus caricaturas y lo apoyaban. Aun más, cuando su padre viajaba a México, este le traía lápices de colores y otros materiales para su trabajo creativo. También Fabio Fournier fue motivado por su madre para que pintara.

Otra situación era la de aquel grupo sombrío de muchachos que Amighetti menciona. Estos —en su condición de varones— habían asumido el arte como un oficio. Una decisión así significaba que sus ingresos provendrían del quehacer artístico, en una época en que apenas se intentaba desarrollar un mercado de arte. Por eso, cuando vendían alguna obra, esto solo representaba un dinero extra, tal como lo asevera Gilbert Laporte.¹¹⁹ Así se explica por qué —en el censo de 1927— únicamente 9 artistas de los 80 reportaron ocupaciones relacionadas con el arte.¹²⁰ (Si bien es

cierto 22 aún eran escolares, 58 ya estaban considerados dentro de la población económicamente activa del país). Entre los 9 creadores, dos declararon ocupaciones estimadas con un sentido técnico: dibujante técnico/cartógrafo (Gonzalo Morales) y técnico fotógrafo/retratista (Francisco Hernández). Dentro de la categoría de escultores, se ubicaron Arnoldo Villalta, Juan Manuel Sánchez y Rafael Sáenz y como pintores, Noé Solano, Lidio Bonilla, Enrique Echandi y Tomás Povedano. Solo los dos últimos contaban con una trayectoria más consolidada y el reconocimiento del público. Al respecto, la impresión de Fabio Fournier es la siguiente:

“Lo más que se lograba hacer era en materia de retrato, y ese campo prácticamente lo tenían acaparado Echandi y Povedano. Que por sus relaciones, por ser excelentes pintores, por estar conectados con la mejor sociedad y las autoridades del país, pues recibían los pocos encargos que entonces se hacían de retratos.”¹²¹

Algunos artistas no solo carecieron de la suerte de Echandi y Povedano, sino que también estaban excluidos de los sectores más privilegiados. Un caso fue el del viejo maestro Emilio Span, cuyo domicilio se encontraba en el distrito Hospital. Fabio Fournier guarda del pintor una imagen de humilde existencia:

“...Span tenía su casita... cuadra y media del Liceo de Costa Rica hacia el norte, y en la casa modesta, de madera, en que vivía, en que no tenía más que una ventana, allí exhibía unas cuantas telas. Entonces,

117. Meskimmon, Marsha. “Women as Artists and Subjects”. En: Shearer West, *op. cit.*, pp. 151, 156.

118. “Exposición de pintura en el Hotel Costa Rica”. *Diario de Costa Rica*, 18 de diciembre, 1931, p. 5. El subrayado es de la autora.

119. Cfr. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Gilbert Laporte. San José, C.R.: 28 de marzo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, *Tesis, op.cit.*, p. 515.

120. Las ocupaciones de los artistas —en 1927—, se pueden ver en el anexo 10 de *Ibid.*, p. 565.

121. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Fabio Fournier, *Ibid.*, p. 456.

se puede imaginar lo que era allá en un barrio como esos, allá en los años veinte... la poca gente de dinero, o de interés por comprar un cuadro que podía pasar por aquella calle, era muy poca.”¹²²

Una descripción similar hizo el profesor Abelardo Quesada de la vivienda de Juan Manuel Sánchez, la cual se encontraba en el distrito La Merced. Su reseña –publicada en el *Diario de Costa Rica*– fue escrita en estos términos:

“En la parte norte del Barrio de Méjico, en modesta casa, circundada por jardines y frutales, vive el joven artista don Juan Manuel Sánchez, alejado de vanidades humanas, dado por completo al cultivo de las artes, especialmente la escultura.”¹²³

De acuerdo con Francisco Amighetti, Sánchez luchaba con la pobreza como con las piedras que tallaba. También otros artículos mencionaron las estrecheces económicas de Francisco Zúñiga, Noé Solano y Rafael León.¹²⁴

Seguramente, los artistas de escasos recursos sufrieron mayores dificultades que sus colegas más acomodados, para estudiar arte y desarrollar inclinaciones plásticas. Algunos tuvieron que recurrir a la ayuda del Estado. En 1919, el mandatario Federico Tinoco firmó un decreto en donde se le otorgaba a Juan Rafael Chacón una beca para realizar estudios de escultura y modelado en

Europa. Esta subvención consistiría en la asignación de \$50 mensuales por dos años y los pasajes de ida y regreso. Una de las consideraciones que se tomaron en cuenta para brindarle este estipendio fue “la pobreza de ese humilde trabajador”. Sin embargo, un año después ninguna de las mensualidades habían sido entregadas al escultor, aparte de los pasajes.¹²⁵

Francisco Rodríguez Ruiz elevó varias solicitudes de beca al Congreso. En 1924, pidió ayuda a los diputados para poder ingresar a un centro universitario americano o europeo. Las razones que dio para sustentar su petición fueron las siguientes: ser en extremo pobre, haber quedado huérfano de padre a temprana edad y pertenecer a una familia que no podía subvencionarlo. En 1928, volvió a solicitar un auxilio a los diputados para completar sus estudios –por unos cinco años– en una Academia de Bellas Artes europea. La gestión tuvo un resultado positivo, pues fue acogida por los congresistas y, un año más tarde, el presidente Cleto González Víquez firmó un decreto en el cual se estipulaba la asignación de \$350 para gastos de viaje, \$100 para matrícula y útiles, y \$60 mensuales para desembolsos de permanencia. Todavía en 1935, se encontraba recibiendo instrucción en Madrid.

Otra petición de beca fue solicitada al Congreso para Juan Portuguesez. En la instancia, se explicaba que este estudiaba escultura en la Real Academia de Bellas Artes de Carrara

122. *Ibid.*, pp. 456-457.

123. Abelardo Quesada. “El joven artista don Juan M. Sánchez y la Exposición Nacional patrocinada por el *Diario de Costa Rica*”. *Diario de Costa Rica*, 16 de abril, 1930, p. 2.

124. Cfr. Francisco Amighetti. “El escultor costarricense Juan M. Sánchez”. *Repertorio Americano*, N° 20 (28 de noviembre, 1931), p. 314. “El *Diario de Costa Rica* ofreció una medalla de oro para la exposición de artes plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 26 de setiembre, 1931, p. 4. Raúl Salazar A.; Jenaro Valverde L. “El caso de Noé Solano”. *Diario de Costa Rica*, 22 de mayo, 1924, p. 3. “Billo Zeledón hace el elogio del joven artista Rafael León”. *Diario de Costa Rica*, 13 de noviembre, 1932, p. 7.

125. Cfr. Archivo Nacional de Costa Rica. Serie Congreso, expedientes 11564 (1919), ff. 1-2, y 12079 (1920), f. 1.

y que había sido sostenido por su padre con gran sacrificio, porque este era muy pobre. Por lo tanto, para que pudiera finalizar su aprendizaje, se le pedía al Estado un auxilio de \$50 mensuales.¹²⁶

En el caso de Juan Manuel Sánchez y Francisco Zúñiga, ambos debieron recibir la ayuda de sus padres para introducirse en el mundo del arte. Los progenitores del primero eran maestros, lo cual pudo significar que tuvieron la sensibilidad para estimular las inclinaciones plásticas de su hijo. Precisamente, esto fue lo que ocurrió con Zúñiga, su padre –Manuel María Zúñiga– era escultor y trabajaba en un taller de imaginería. En un artículo del *Diario de Costa Rica*, se mencionó el apoyo que recibió el joven artista: “...cuenta con el impulso de su señor padre, que es comprensivo –y como se inició en el arte de tallar la madera ya hombre y ha tenido que luchar duramente– facilita la tarea a su hijo...”¹²⁷ El escultor Néstor Zeledón Varela no corrió con igual suerte. En el entorno en el cual nació, estaban ausentes las condiciones para propiciar el arte, tal como se aprecia en estas declaraciones del artista:

“...el arte nace en el hombre, no en todos, en muy pocos. Por ejemplo, en mi casa ¿quién me iba a hablar de arte? Todos eran agricultores, cafetaleros y yo por añadidura desde chiquillo volando pala. No había otra cosa. Me ponía yo a hacer cualquier otra cosa y...: “¡Hey, vagabundo, a trabajar!”¹²⁸

Así, Zeledón era reprendido por su padre, cuando lo encontraba tallando alguna pieza,

pues consideraba que “volar pala” era trabajo y no esto. Finalmente, cedió y envió a su hijo al taller de Manuel María Zúñiga.

Zeledón relata la llegada a este sitio de la siguiente forma:

“...el taller de escultura fue de la niña Carolina Dent... En unas casillas viejas que habían, puso una tienda de imaginería y de religión, porque era muy católica, muy religiosa. Y ahí no más puso a Zúñiga a hacer esculturas... Mi papá tenía buena amistad con los Dent y entonces pidió que me dejaran en ese taller para aprender porque a diario estaba yo con la escultura.”¹²⁹

La vivencia de Néstor Zeledón evidencia por qué era más difícil que en los sectores populares surgieran artistas. Por un lado, era una condición vital trabajar en una labor que generara ingresos para sobrevivir, por otro lado, generalmente carecían de la educación, entrenamiento y sensibilidad necesaria para propiciar el arte.

Balance

Una conciencia de grupo nunca existió entre los modernistas que la historiografía del arte costarricense denominó “La nueva sensibilidad”. Estos no se unieron en forma coherente y definida alrededor de determinados ideales estéticos para desarrollarlos y defenderlos. Aun más, durante los años de las “Exposiciones de Artes Plásticas”, los periódicos, revistas y otras publicaciones prácticamente

126. Cfr. Archivo Nacional de Costa Rica. Serie Congreso, expedientes 13905 (1924), f. 1, 15243 (1928), ff. 1, 10, 15607 (1929), ff. 1-4 y 15276 (1928), ff. 1-2.

127. “El *Diario de Costa Rica* ofreció una medalla de oro para la exposición de artes plásticas”, *op. cit.*, p. 4.

128. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Néstor Zeledón Varela. San José, C.R.: 23 de enero, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op. cit.*, p. 532.

129. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Néstor Zeledón Varela. San José, C.R.: 1º de febrero, 1995, *ibíd.*, p. 534.

no hicieron referencia alguna al término “La nueva sensibilidad”. En uno de los artículos generados por un comentario de Eduardo Uribe —en 1927—, su autor —quien firmó con el seudónimo Picassi— señaló el movimiento de Picasso como “el giro hacia arriba de una sensibilidad nueva.”¹³⁰ Otro caso excepcional fue el escrito de un articulista de *La Hora*, motivado por unas declaraciones de Tomás Povedano contra el arte moderno. El comentarista empleó la expresión en una parte de su respuesta:

“¿No saldrán en defensa de sus postulados artísticos tantos artistas jóvenes como hay en el país? Un Francisco Amighetti, el más llamado quizá a hacerlo, dadas su cultura y su fe; un Max Jiménez, a quien me tocó ver en París en las avanzadas del movimiento vanguardista; un Abelardo Bonilla, que en varias ocasiones ha defendido *la nueva sensibilidad*?”¹³¹

Precisamente, Bonilla fue uno de los intelectuales que más desarrolló el concepto de “la nueva sensibilidad”. En la conferencia “La crisis del humanismo” que dictó en la Casa España —en 1934—, apuntó las causas que originaron esa nueva sensibilidad:

“La evolución filosófica; el intuicionismo; el psicoanálisis; la nueva política creada por la máquina y por las aspiraciones socialistas; la influencia de la literatura de duda, de inquietud y de negación que siguió a la guerra; la disolución del individuo en el análisis; la vida humana considerada como un espectáculo, como un objeto de conocimiento intelectual y no como un objeto vivo, susceptible de enriquecimiento y de

progreso; la movilidad de la personalidad; todo ese mal del siglo, como se ha llamado a la inquietud y al movilismo posteriores a 1918, han determinado el nacimiento de una *nueva sensibilidad* y ésta, a su vez, ha creado una nueva estética que domina en todas las manifestaciones del arte.”¹³²

Según Bonilla, “La nueva sensibilidad” era la expresión del pensamiento y de la belleza del siglo. La pintura había sido el quehacer artístico que siguió el ritmo en la evolución de la sensibilidad, pues expresó una nueva estética. La razón de esto la basaba en que posiblemente la labor pictórica había dado el mayor número de artistas y movimientos revolucionarios contra el espíritu clásico, sensibilidad que se había dado en otro medio y en otras realidades. La primera revolución contra el clasicismo fue la de los impresionistas; luego les siguieron los expresionistas, cubistas y postexpresionistas.¹³³

Algunos de los jóvenes artistas, que se dieron a conocer en las “Exposiciones de Artes Plásticas”, acogieron los postulados del arte moderno, es decir, expresaron una nueva sensibilidad; sin embargo, cada creador manifestó criterios y grados de asimilación diversos sobre las últimas tendencias estéticas. En ningún momento, compartieron un conjunto de ideales estéticos bien definidos y estructurados; por esta razón, se dieron discrepancias entre vanguardistas como las declaradas por Francisco Amighetti contra Teodorico Quirós o las del primero y Abelardo Bonilla contra Enrique Macaya; no obstante, esto no los distanció ni los enemistó. Amighetti recuerda su amistad con Teodorico Quirós

130. Picassi, *op. cit.*, p. 18.

131. “Lo que yo vi en la exposición. (Visita emocional de un transeúnte)”. *La Hora*, 18 de octubre, 1934, p. 1. El subrayado es de la autora.

132. Abelardo Bonilla. “La crisis del humanismo”. Conferencia dictada en la Casa España (San José, C.R.: *Publicaciones de La Hora*, 1934), pp. 28-29. El destacado es de la autora.

133. *Ibid.*, pp. 31-34 y 38.

así: “Yo iba a pintar con él [Quirós] paisaje; y estaba muy enterado, llegaba a su estudio de arquitecto donde él tenía libros y los ojeaba.”¹³⁴ Cuando Amighetti se fue a vivir a Heredia, pues había asumido el cargo de profesor de dibujo en la Escuela Normal, Enrique Macaya iba a visitarlo. Hacia 1931, Macaya y otros intelectuales y artistas como Bonilla, Gilbert Laporte, Max Jiménez y Yolanda Oreamuno, se reunían en casa de Lilia Ramos, en donde había tertulia, música, conferencias y otras actividades. La necesidad de un intercambio cultural y artístico era más importante que las diferencias estéticas.

Tampoco los creadores jóvenes —especialmente los modernistas—, encontraron reparo en asociarse a los academicistas y a los viejos maestros con el fin de crear un campo artístico, en donde pudieran desarrollar su labor creativa; es decir, en donde pudieran darse a conocer como artistas, exponer, intercambiar ideas y vender sus obras. Este objetivo predispuso a los artistas a no enfocarse primordialmente en las diferencias plásticas y generacionales. Un ejemplo esclarecedor es la defensa que Juan Manuel Sánchez le hizo a Emilio Span, en 1931. Ante un comentario periodístico que calificaba una de las pinturas del maestro como “cromo”,¹³⁵ el joven escultor respondió en *La Nueva Prensa*: “Creemos sinceramente que un artista que ha dedicado toda una vida de estudio serio y constante a su arte, y que ha sido considerado por los expositores, digno de integrar el Jurado, no puede ser a estas horas acusado de delito de pintar un “cromo”...”¹³⁶

No obstante, durante los años en que se efectuaron las “Exposiciones de Artes Plásticas”,

se dieron una serie de cambios graduales que evidenciaron cómo los artistas jóvenes —especialmente los modernistas— fueron ganando terreno, pero sin mayores antagonismos. Los viejos maestros académicos, europeos o con formación europea, eran resabios de la cultura eurocéntrica de las élites socioeconómicas de finales del siglo XIX. Estos irían siendo sustituidos por la nueva generación de artistas plásticos, la cual numéricamente predominaba. En el censo de 1927, 48 de los 80 artistas localizados (es decir, un 60%), tenían de 0 a 24 años.¹³⁷ Algunos de estos, que además eran modernistas, buscarían inspiración en sus raíces precolombinas, afán impensable en ciertos maestros. A pesar de esto, los veteranos creadores reconocieron el talento de los vanguardistas al otorgarles premios, aunque equilibrando su adjudicación en relación con los academicistas. Luego, cuando los jóvenes integraron los jurados —también designados por modernistas y academicistas de poca edad—, y se apoderaron de tales posiciones, inclinaron cada vez más la balanza a favor de las nuevas tendencias.

Ante la inexistencia de un grupo llamado “La nueva sensibilidad”, es más conveniente referirse a la emergente generación de artistas que se dio a conocer en las “Exposiciones de Artes Plásticas”, como la generación de los años treinta, en la cual hubo creadores interesados por el arte académico y por la nueva sensibilidad. Tampoco es exacto el término generación nacionalista, porque si bien es cierto muchos artistas desarrollaron un sentimiento nacionalista en sus obras, otros no lo hicieron (véanse capítulos IV y V).

134. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Francisco Amighetti. Santo Domingo de Heredia, *op. cit.*, p. 493.

135. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas del Teatro Nacional”. *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre, 1931, p. 5.

136. Juan Manuel Sánchez. “A propósito de unas apreciaciones sobre la Tercera Exposición de Artes Plásticas”. *La Nueva Prensa*, 16 de octubre, 1931, p. 7.

137. Las edades de los artistas —en 1927—, se pueden ver en: Eugenia Zavaleta, *Tesis*, *op. cit.*, p. 566.