

**TEMÁTICAS RELEGADAS:  
AFIANZADORAS DE NACIONALIDAD  
Y ORDEN SOCIAL**



Lámina Nº 7: Noé Solano. *Ángela Castro Echeverría*.  
Tinta, acuarela y collage sobre papel. 1933. 26,5 x 21,5 cm.  
Colección: María Teresa Salazar Castro.

## Presencias y omisiones en el retrato y la figura humana

### Retratos que sí se parecen a alguien

De acuerdo con los catálogos de las “Exposiciones de Artes Plásticas”, el segundo tema más apreciado por los artistas fue el retrato; sin embargo, existe una considerable diferencia entre las veces que fue representado su antecesor, el paisaje, y este otro motivo. Mientras que la fisonomía de algún personaje fue captada en 252 pinturas, lo cual significa un 16% de un total de 1.575 obras pictóricas, el paisaje fue plasmado 771 veces, es decir, un 48,9%. Si se excluyen a los creadores de El Salvador y Guatemala que participaron en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935), las cifras prácticamente no cambian; se presentaron 245 retratos, es decir, un 15,8% de un total de 1.543 pinturas.<sup>1</sup> Estos números evidencian

cuán profundamente caló el tema del paisaje y sus implicaciones en los artistas residentes en Costa Rica; sin embargo, el retrato fue el motivo que más atrajo a los escultores. En suma, mostraron 47 obras, lo cual significa un 34,3% de un total de 137 esculturas.<sup>2</sup> Solo los creadores que concurren por Costa Rica a la exhibición centroamericana, presentaron trabajos tridimensionales.

Después del paisaje y el retrato, el motivo más representado fue la figura humana. Dicho motivo apareció en 135 pinturas, es decir, un 8,7% de un total de 1.543 obras pictóricas. Pero en varias ocasiones, la figura humana no se libró de ser ubicada dentro de un paisaje.<sup>3</sup> En escultura, este tema se plasmó un 10,9% de un total de 137 esculturas. Dado que las cifras no varían significativamente al tomarse en cuenta la participación de los artistas salvadoreños y guatemaltecos, estos quedaron excluidos en las anteriores consideraciones.

- 
1. Los dos artistas nicaragüenses que participaron en las “Exposiciones de Artes Plásticas” no presentaron pinturas sobre retrato ni figura humana.
  2. Las obras que aparecen en los catálogos con el título *Cabeza*, se clasificaron como retrato, las cuales consisten en un total de 55 pinturas y 14 esculturas. Igualmente, se procedió con aquellas obras que representaban el tipo de un grupo étnico y no un retrato específicamente, tal es el caso de *Cabeza* (figura N° 85) de Max Jiménez. Es pertinente hacer una aclaración con respecto al retrato. En algunos casos, la definición de una obra como retrato se vuelve ambigua, pues determinar cuando un individuo ha sido considerado solo un modelo y no un retrato es problemático. Este dilema se presentó en 10 pinturas del registro de 600 obras fotografiadas en esta investigación. Aunque pueden ser clasificadas como figura humana o retrato, esto no afecta el análisis que las incluye, debido a su poca cantidad. Sobre el retrato, véase: West, Shearer. “Portraiture: likeness and identity”. En: West, Shearer, editor. *The Bulfinch Guide to Art History*. Great Britain: Bloomsbury Publishing, 1996, pp. 71-83.
  3. En varias obras que el motivo se centra en la figura humana, esta se clasificó como tal. De la misma manera, se procedió con los trabajos que presentan en forma destacada a individuos dentro de un paisaje disminuido. Por el contrario, los trabajos en donde la figura humana juega un papel descolante dentro de un paisaje también importante, se prefirió clasificarlos como este último. Solo dos obras se encontraron en esta situación: *Hacienda Patria* (figura N° 45) de Marco Aurelio Agullar y *Paso de la Vaca* (figura N° 46) de Emilio Span. En todo caso, esta clasificación no afecta la interpretación que se desarrolló en el capítulo IV.

A partir del siglo XIX

, cuando , cuando otras palabras, de la imaginación, el retrato comenzó a cobrar fuerza. En el impulso de esta nueva trayectoria artística, jugaron un papel muy destacado los artistas foráneos. Uno de estos fue el nicaragüense Julio Jerez, padre del general Máximo Jerez, quien vivió en Costa Rica entre 1828 y 1834. También su hijo Toribio Jerez dejó retratos en el país. Otro artista que alejó el quehacer artístico de la representación de santos fue el francés Achiles Clément Bigot (1809-1884). Su labor pictórica -especialmente como retratista- la realizó en Costa Rica de 1865 a 1884. Igualmente, en los años ochenta, el jesuita colombiano Santiago Páramo pintó retratos. Dos extranjeros más que dejaron su huella respecto a este motivo fueron el colombiano Francisco Valiente, quien residió en Costa Rica entre 1886 y 1890, y el colombiano-panameño Wenceslao de la Guardia.

Los creadores costarricenses no estuvieron ausentes en la creación de un gusto por el retrato. Este es el caso de dos heredados: Fadrique Gutiérrez (1841-1897) y el escultor de origen campesino Juan Mora González (¿1860-1910?).<sup>4</sup> Por consiguiente, tanto artistas extranjeros como nacionales fomentaron una tradición del retrato, la cual se manifestó durante las "Exposiciones de Artes Plásticas".

El retrato tuvo un prolongado tiempo para desarrollarse, pero esto no contribuyó para que poco a poco se enrumbara hacia las corrientes de vanguardia. En los años treinta

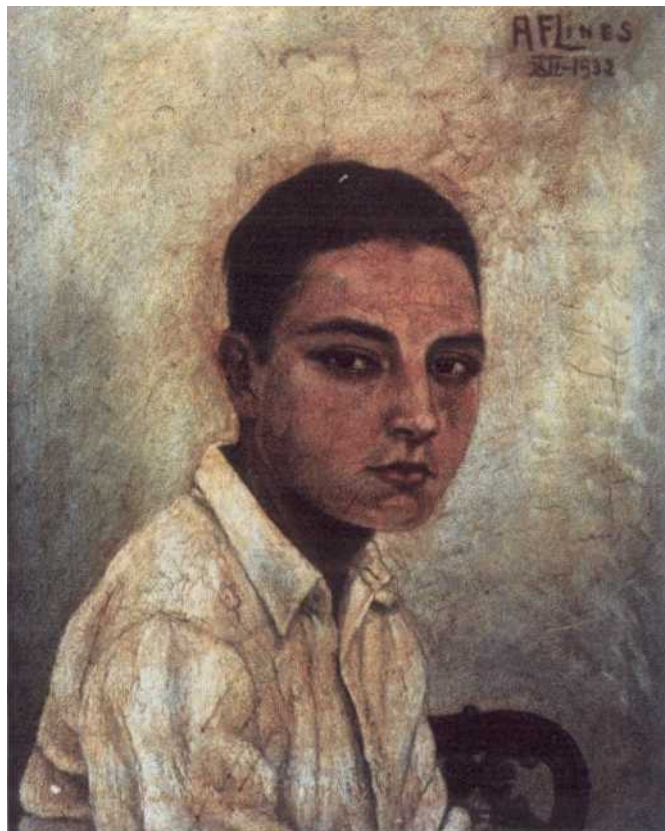


Figura N° 70: Adela Fernández de Lines.  
*Retrato de Antonio Lines.*  
Óleo sobre tela. 1932. 24,5 x 20 cm.  
Colección: Ligia Luján de Lines.

se mostró bastante conservador; por ejemplo, se puede apreciar en 73 pinturas del registro de 600 obras fotografiadas cómo la mayoría de los artistas se inclinaron por presentar a sus retratados en forma realista.<sup>5</sup> Dicho rasgo no significó mayor problema para los académicos, confirmado así en las imágenes de tres niños (figuras N° 70 y N° 71, y lámina N° 10)

4. Meléndez Chaverri, Carlos. "Indagando en la experiencia artística vivida en la Costa Rica del siglo XIX". En: Foro *La quemado del Mesón: pintura centenaria del artista Enrique Echandi*. Alajuela, C.R.: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1996, pp. 53-66.
5. Únicamente 5 pinturas presentan -por ejemplo- rasgos simplificados, estilizados o expresionistas, que diluyen un poco más el sentido realista; pero solo dos de esas obras -*Retrato* (lámina N° 11) de Fausto Pacheco y *Carmen* (figura N° 79) de Francisco Zúñiga - fueron realizadas en los años treinta. Los 73 retratos pertenecen al registro de 600 obras -fechadas entre 1920 y 1950- que fueron fotografiadas durante esta investigación. Dichos trabajos han servido como evidencia y ejemplo de las creaciones que pudieron participar en las "Exposiciones de Artes Plásticas", pues no se localizó la totalidad de estas (2.338 obras). Algunas de las 73 pinturas fueron identificadas -unas con certeza y otras con menor grado- como trabajos exhibidos en estos certámenes.





Figura N° 71: Gilberto Huertas.  
*Retrato de Verny Huertas López.*  
 Óleo sobre madera. 1928. 41 x 27,5 cm.  
 Colección: Caridad Franco de Huertas.

pintados por Adela Fernández de Lines (1896-1963), Gilberto Huertas (¿1891?-1956) y Rigoberto Moya.<sup>6</sup> Estos muestran características que comparten con la mayoría de las obras fotografiadas. El busto fue la representación más común, mientras que la inclusión del torso o el cuerpo entero se dio esporádicamente. Los fondos son planos, no presentan elemento alguno que enmarque o se relacione

con la existencia del representado. Solo la obra de Fernández de Lines –quien pintó a su hijo Antonio Lines– expone una pequeña parte de una silla ricamente tallada, signo de bienestar económico, sin embargo, tanto este niño como los otros dos visten en forma muy sencilla.

Los hombres reputados son los únicos que lucen trajes elegantes. Dos ejemplos son el *Retrato de Octavio Beeche* (figura N° 72)<sup>7</sup> de

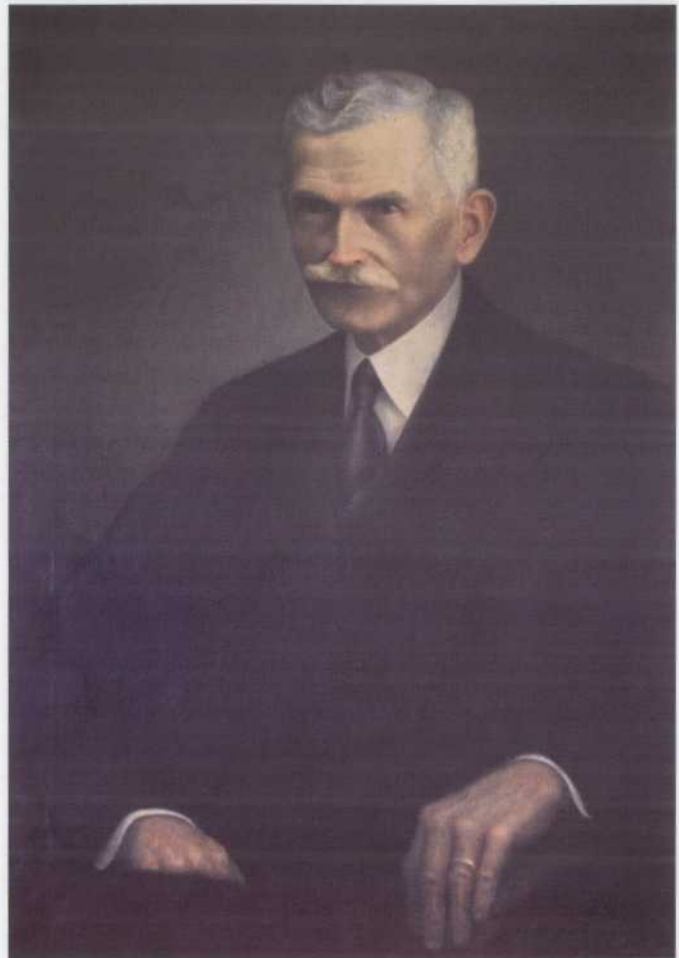


Figura N° 72: Fabio Fournier.  
*Retrato de Octavio Beeche.*  
 Óleo sobre tela. 1936. 78 x 55,5 cm.  
 Colección: Alfredo Fournier Beeche.

6. La pintura *Retrato de Antonio Lines* de Adela Fernández de Lines fue exhibido en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas" (1935) y *Retrato de Rigoberto Moya* en el "Segundo Certamen Literario y Artístico" (1930).

7. *Retrato de Octavio Beeche*, pintado por Fabio Fournier, fue exhibido en la "Octava Exposición de Artes Plásticas" (1936).



Figura N° 73: Enrique Echandi.  
*Retrato de Luis Flores.*  
 Óleo sobre tela. Sin fecha. 78,5 x 99 cm.  
 Colección: Caja Costarricense del Seguro Social.

Fabio Fournier (1906-2004) y el *Retrato de Luis Flores* (figura N° 73) de Enrique Echandi (1866-1959). Todos estos personajes –y el resto de las obras fotografiadas– posan solos dentro de composiciones sencillas y la mayoría presentan escasos ornamentos. La intención de esto fue eliminar elementos que distrajeran la atención del foco de interés: los rasgos fisonómicos del representado, los cuales debían transmitir su parecido.

Algunos artistas fueron más audaces en la forma de presentar a sus retratados. Fausto Pacheco (1899-1966) ubicó a una joven en medio de la naturaleza (lámina N° 11).<sup>8</sup> La mujer se muestra de cuerpo entero con un vestido rojo, cuya intensidad la convierte en el punto central de la composición; además, dicho color contrasta con su complementario, es decir, con los tonos verde del follaje de los árboles, la vegetación y las sombras. Igual contraste produce el amarillo –producto de la luz solar– y el violeta de las sombras, rasgos que evidencian un estudio del impresionismo. Reflejos de tonos amarillo, verde y azul claro bañan el rostro femenino, con lo cual parte de sus facciones características quedan encubiertas. La luz y los otros elementos plásticos asumen un papel más destacado que el interés por plasmar fielmente la apariencia de la retratada.

En el caso de Manuel de la Cruz González, este se preocupó por captar puntualmente la belleza de Carmen Ramírez –reina de las Artes Plásticas de 1930–, pero la dispuso en una pose singular respecto a los retratos de la época (figura N° 3).<sup>9</sup> La reina aparece de espaldas y de medio cuerpo para lucir un hermoso chal, el cual se convierte en una excusa para hacer un despliegue plástico. Colores planos componen formas intrincadas con pinceladas largas y empastadas. Este abstracto y vivaz diseño contrasta con el realista rostro que gira y observa atentamente al espectador.

Gonzalo Morales también se interesó por plasmar a Carmen Ramírez (figura N° 4).<sup>10</sup> Desde una perspectiva académica, la joven aparece en forma adusta, solo acicalada con unos sencillos aretes. La intención del artista

8. *Retrato de Fausto Pacheco* fue exhibido en la "Sexta Exposición de Artes Plásticas" (1934).

9. *Retrato de Carmen Ramírez* del pintor Manuel de la Cruz González fue exhibido en la "Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1932).

10. *Retrato de Carmen Ramírez* del pintor Gonzalo Morales fue exhibido en la "Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1932).



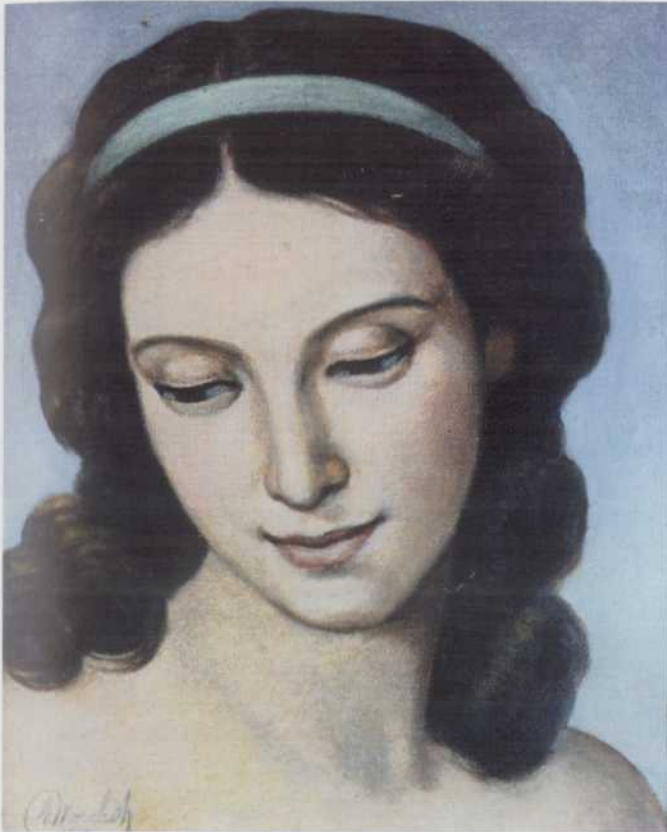


Figura N° 74: Gonzalo Morales.  
Sin título.  
Óleo sobre tela. 1937. 28 x 23,3 cm.  
Colección: Teresa Zavaleta de Golcochea.

fue exaltar el bello rostro de la reina. El sentido realista de esta obra disiente de otros cuadros de Morales. Su inquietud por la belleza femenina lo incitó a pintar rostros tan idealizados que llegan a perder todo parecido con el motivo de inspiración. Estos podrían ser la mezcla de semblantes de diferentes musas (figura N° 74). La anterior característica –junto con la estilización gótica de las figuras– recuerdan al prerrafaelismo.<sup>11</sup> En cambio, *Retrato de Flora Luján* (figura N° 75) evoca tímidos rasgos expresionistas. El rostro de la joven mujer lo configuró con visibles

pinceladas y un empastado tono claro. Este se extendió como una máscara que deja al descubierto solo unos profundos ojos oscuros. Así, Gonzalo Morales daba muestras de no ser un académico absoluto.

Otros dos artistas que se acercaron en forma cauta al expresionismo fueron Humberto Castro Saborío (1892-1991) y Flora Luján



Figura N° 75: Gonzalo Morales.  
*Retrato de Flora Luján.*  
Óleo sobre cartón. 1930. 29 x 19 cm.  
Colección: Ligia Luján de Lines.

11. Carlos Guillermo Montero. "Juan Manuel Sánchez: su obra y su época". Conferencia dictada en el Museo de Arte Costarricense. San José, C.R.: 4 de octubre, 1995.



(1915-1979). El primero representó la sensualidad de una mujer (figura N° 76): tonos violeta y azul definen unos ojos felinos y un rojo intenso enfatiza unos provocativos labios. La segunda, pintó al poeta Arturo Echeverría Loría (figura N° 77),<sup>12</sup> en el cual se atrevió a ser más expresiva que su colega. La artista no tuvo reparo en distorsionar el rostro del retratado ni



Figura N° 76: Humberto Castro Saborío.  
Sin título.  
Óleo sobre tela. Sin fecha. 45,7 x 30,7 cm.  
Colección: Gerardo Castro Aubert.



Figura N° 77: Flora Luján.  
*Retrato de Arturo Echeverría Loría.*  
Óleo sobre tela. Sin fecha. 43,3 x 32,4 cm.  
Colección: Manuel Aguilar Bonilla.

de recurrir a un color irrealista. Sin embargo, en la mayoría de estas obras prevalece el interés por plasmar la apariencia del representado, mientras que —en gran medida— se elude la incursión en innovaciones plásticas, de composición y de disposición de los retratados, así como en el ensayo con retratos colectivos.

En escultura, algunos artistas fueron más atrevidos para alejarse de una representación realista de los retratados y exponer audacias plásticas. Francisco Zúñiga sometió

12. *Retrato de Arturo Echeverría Loría* de Flora Luján es una pintura posterior a los años treinta; sin embargo, se incluyó como ejemplo de la creación artística de la pintora, debido a que no se localizaron trabajos suyos del período en estudio.



el semblante de su madre a un proceso de simplificación y estilización (colección Daniel Yankelewitz).<sup>13</sup> De esta forma, evocó la imagen de la retratada, pero sin caer en una traducción minuciosa. Esa misma simplificación la experimentó en su pintura; un retrato de su hermana Carmen –de 1931– (figura N° 78) muestra un sentido realista, pero en 1933 esta se ha convertido en una imagen sintética y plana (figura N° 79).<sup>14</sup>



Figura N° 78: Francisco Zúñiga.  
Carmen.  
Óleo sobre tela. 1931. 43 x 32 cm.  
Colección: Museo de Arte Costarricense.

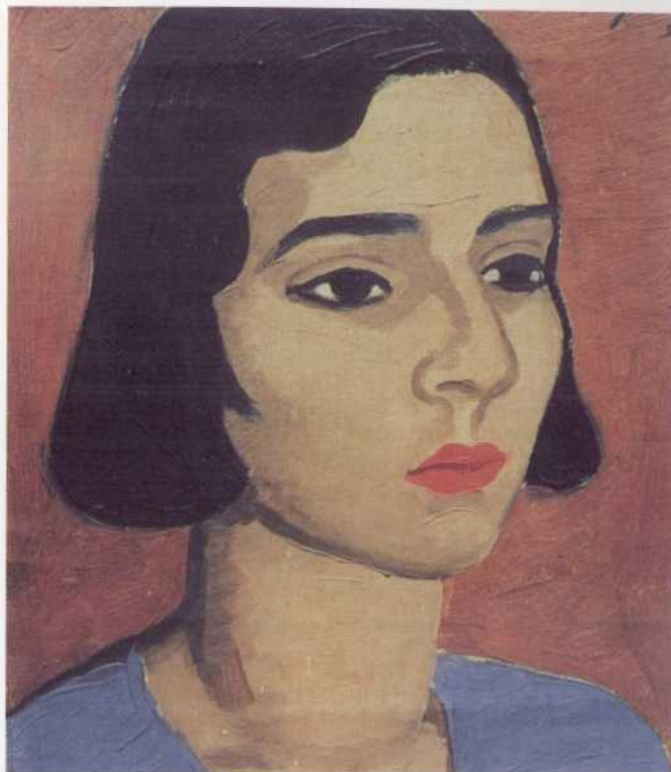


Figura N° 79: Francisco Zúñiga.  
Carmen.  
Óleo sobre tela. 1933. 32 x 27,5 cm.  
Colección: Familia Sáenz Shelby.

El artista que más se apartó de una expresión realista fue Max Jiménez (1900-1947). En su autorretrato (figura N° 80), definió el rostro en planos y magnificó los rasgos característicos de sus ojos, nariz y boca.<sup>15</sup> Esta distorsión se encuentra acorde con un comentario que escribió en *Repertorio Americano*: "...creo en el retrato que no se parece a nadie pero que se quisiera quedar uno viéndolo eternamente".<sup>16</sup>

De acuerdo con los 73 retratos fotografados, la mayoría de los sujetos representados eran parientes, amigos o conocidos de los artistas. En realidad, estos no se interesaron

13. Probablemente, la escultura del retrato de la madre de Francisco Zúñiga fue exhibida en la "Sexta Exposición de Artes Plásticas" (1934).

14. La pintura *Carmen* (1933) del artista Francisco Zúñiga fue exhibida en la "Quinta Exposición de Artes Plásticas" (1933).

15. De acuerdo con María Elena Odio, la esposa de Max Jiménez –Clemencia Soto– le comentó que esta cabeza era un autorretrato del artista.

16. Max Jiménez. "La dignidad plástica. A propósito de Francisco Zúñiga". *Repertorio Americano*, N° 23 (17 de junio, 1936), p. 360.



en captar la imagen de personas ajenas a su círculo; por ejemplo, solo plasmaron a tres campesinos, un indigente y un músico callejero. Tampoco les atrajo pintar a individuos de diferentes grupos étnicos; en los lienzos, únicamente se pueden apreciar las fisonomías de dos mujeres y un hombre mestizos, dos indígenas y una negra.

En el caso de las pintoras, estas debieron experimentar mayor dificultad para desplazarse y buscar modelos fuera de su ámbito doméstico; por eso, se concentraron en plasmar a las amigas, los hijos, la empleada doméstica, niños, sujetos famosos –*e.g.* Voltaire y Amado Nervo (1870-1919)–, a ellas mismas y, excepcionalmente, a alguna personalidad distinguida del país. Estos últimos estaban más al alcance de los artistas varones; además, el retratado debió aspirar a ser pintado por un hombre y no por una mujer. En escultura, la mayoría de los bustos representan varones. Por ser esta una labor más costosa en términos económicos, los encargos debieron hacerse especialmente para resaltar la figura de personajes ilustres. En cambio, a los pintores les gustó plasmar profusamente los rostros femeninos. Esta era una forma de asignarle un papel pasivo a la mujer, pues asumía la condición de objeto representado por el sujeto-artista.<sup>17</sup> En definitiva, los creadores fueron muy “selectivos” en la escogencia de sus retratados.

Un fenómeno que se debe destacar es la abundante participación de la caricatura, manifestación artística que preeminentemente se circunscribió a la representación de sujetos. Con la exhibición de las caricaturas de los salvadoreños y guatemaltecos, se pudieron



Figura N° 80: Max Jiménez.  
Autorretrato.  
Talla en piedra. Ca. 1937. 51,2 x 27 x 40 cm.  
Colección: María Elena Odio.

apreciar 277 trabajos en los que se caricaturizó a diversas personalidades. Si se excluyen a estos centroamericanos, entonces la cantidad desciende a 249 creaciones. La primera cifra correspondería a un 84,1% de un total de 329 caricaturas expuestas; y la segunda a un 83,2% de un total de 299 obras.<sup>18</sup> Estos números expresan el auge que vivió la caricatura durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”.

Algunos personajes “retratados” como caricaturas fueron plasmados conservadoramente, dado que se inclinaron por una expresión realista. Los artistas definieron la fisonomía del personaje con bastante fidelidad, y

17. Meskimmon, Marsha. “Women as Artists and Subjects”. En: Shearer West, editor, *op. cit.*, p. 155.

18. En el catálogo sobre la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932), se consignó la participación de 41 caricaturas y dibujos, pero no se especificó a cuál categoría pertenecía cada obra. Sin embargo, estas fueron clasificadas como 38 caricaturas y 3 dibujos. Los criterios que se emplearon fueron los siguientes: la inclinación del artista hacia la caricatura o el dibujo y la temática de las creaciones. En algunos casos, se localizaron las obras, con lo cual se pudo determinar a qué categoría pertenecían. Además, era factible que la mayoría de los trabajos fueran caricaturas, ya que existían premios para esa manifestación artística y no para dibujo.



—a la vez— determinaron el rasgo físico más característico para exagerarlo o distorsionarlo. Marco Aurelio Aguilar consideró que lo más singular de *Julio Peña* (figura N° 81)<sup>19</sup> era su mandíbula, por lo cual se la prolongó considerablemente. También Alcides Méndez (1910-1992) precisó la apariencia de *Leo R. Sack* (figura N° 82)<sup>20</sup> y amplió sus atributos



Figura N° 81: Marco Aurelio Aguilar.  
Julio Peña.  
Tinta y témpera sobre papel. 1932. 20,5 x 14 cm.  
Colección: Del artista.



Figura N° 82: Alcides Méndez Soto.  
Leo R. Sack.  
Acuarela y tinta sobre papel. 1932. 24 x 22 cm.  
Colección: Otilia de Méndez.

más destacados, es decir, la boca y las orejas. Sin embargo, la obra muestra cierto grado de simplificación. Esto último lo acentuó en una caricatura del *Mr. Hoover* (figura N° 83);<sup>21</sup> las facciones alcanzaron un punto de abstracción que apenas se sugieren.

Otra obra que se apartó de las convenciones realistas fue *Luis Dobles Segreda* (figura N° 84)<sup>22</sup> de Marco Tulio Zeledón (1913-1991). Unas pocas líneas y planos geométricos evocan el semblante del retratado. Las caricaturas de

19. La caricatura *Julio Peña* de Marco Aurelio Aguilar fue exhibida en la "Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1932).

20. La caricatura *Leo R. Sack* de Alcides Méndez fue exhibida en la "Sexta Exposición de Artes Plásticas" (1934).

21. La caricatura *Mr. Hoover* fue exhibida en el "Segundo Certamen Literario y Artístico" (1930).

22. La caricatura *Luis Dobles Segreda* de Marco Tulio Zeledón fue exhibida en la "Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1932).



MR. HOOVER VISTO A SU  
LLEGADA A SAN JOSE EN 1928



Figura N° 83: Alcides Méndez Soto.  
*Mr. Hoover.*  
Tinta sobre cartón. 1928. 18,6 x 14,5 cm.  
Colección: Otilia de Méndez.



Figura N° 84: Marco Tulio Zeledón.  
*Luis Dobles Segreda.*  
Tinta sobre papel. 1931. 28,5 x 21 cm.  
Colección: Marco Tulio Zeledón Aguilar.

Gilbert Laporte fueron las que más buscaron las innovaciones vanguardistas (figura N° 31 y lámina N° 6).

En las “Exposiciones de Artes Plásticas”, la caricatura tuvo una participación numérica destacada. Desde mediados del siglo XIX, en Costa Rica proliferaron publicaciones satírico-políticas, en donde aparecían caricaturas.<sup>23</sup> Probablemente, esta temprana presentación en público incentivó su desarrollo.

Más tarde, se publicaron álbumes de caricaturas; en 1922, apareció uno con trabajos de Francisco Hernández y, en 1931, se editaron copias de las caricaturas de este mismo artista con el fin de que fueran coleccionadas para conformar un álbum. Así, cuando se iniciaron las exhibiciones de los años treinta, la caricatura ya había alcanzado una solidez que le permitió participar en forma descollante; por ejemplo, en comparación con el dibujo, la caricatura concursó en las exhibiciones de 1928 a

23. Sobre caricaturas del siglo XIX, impresas en publicaciones satírico-políticas, véase: Solano, William. *La caricatura en Costa Rica (Elementos para su historia y análisis)*. Tesis de grado para optar por la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1979.



Figura N° 85: Max Jiménez.  
Cabeza.  
Talla en piedra. Ca. 1937. 52,5 x 25 x 29,5 cm.  
Colección: Familia Jiménez Beeche.

1935, mientras que el premio de dibujo fue declarado desierto en 1930 y –a partir de 1931– se le continuó dando espacio en las exposiciones, pero sin competir en los certámenes. En 1933, el caricaturista Noé Solano

explicó dicha situación a un periodista de *La Prensa Libre*: “El dibujo ha estado flojo en todas las exposiciones anteriores, y ello unido a los pocos fondos con que podía contar el Comité [para disponer de más galardones], obligó la supresión de premios por este ramo [dibujo]”.<sup>24</sup>

### Exclusión de indios y negros en el arte

Tanto en retrato como en figura humana se plasmaron muy pocos negros e indios. Los catálogos de las “Exposiciones de Artes Plásticas” únicamente consignaron la exhibición de una escultura, en donde se mostraba el rostro de un negro; tres esculturas y tres pinturas en donde aparecían indígenas –de un total de 47 retratos escultóricos y 245 pictóricos–.<sup>25</sup> Respecto a la figura humana, participaron cuatro cuadros en los que se pintaron negros y ocho más en que se representaron indígenas de un total de 134 pinturas; en escultura se tallaron 2 indígenas de un total de 15 esculturas. En realidad, los pintores se identificaron menos que los escultores con el tema del indio. Mientras que los primeros captaron al nativo prehispánico un 1,2% en retrato y 5,9% en figura humana, los segundos lo hicieron un 6,3% y 13,3%, respectivamente. También los escultores plasmaron dos desnudos indígenas, en tanto que los pintores solo uno.

El único “retrato” de un negro (figura N° 85)<sup>26</sup> es una cabeza estilizada y simplificada, que fue tallada por Max Jiménez. Esta

24. “El gran artista Noé Solano concede a *“La Prensa Libre”* una interesante interviú (sic) sobre la Quinta Exposición de Artes Plásticas y sobre la próxima Exposición Centroamericana. *La Prensa Libre*, 28 de octubre, 1933, p. 7. Todo corchete es de la autora.

25. Estas cifras no consideran las obras de los artistas de Guatemala y El Salvador, ya que estas sí trataron el tema del indígena, por lo cual no se apreciaría la indiferencia de los costarricenses hacia este.

26. Probablemente, esta obra de Max Jiménez es la escultura que aparece titulada como *Cabeza* en el catálogo de la “Novena Exposición de Artes Plásticas” (1937).



obra –más bien– es una representación general de los rasgos característicos de dicho grupo étnico. Posiblemente, la inspiración en este motivo se originó en las largas estadías del artista en La Habana y en la zona negra y puertorriqueña de Nueva York.<sup>27</sup> Otro artista que se interesó por el tema fue Manuel de la Cruz González. En 1936, pintó *Venta de negros* (figura N° 6),<sup>28</sup> sobre la que Francisco Amighetti se refirió en *La Hora*: “No hay drama ni humor triste como en Nicolás Guillén o Langston Hughes. Es el negro que dejó de cargar los racimos entre el lodazal de las zonas palúdicas y vende bananos en la tranquilidad burguesa del suburbio”.<sup>29</sup> El artista expresó una visión exótica del mundo habitado por el negro; así lo manifiestan las sabrosas frutas tropicales y el estudio detenido de la apariencia de la pareja.

En relación con el motivo del indígena, dos artistas que se inspiraron en este fueron Francisco Zúñiga y Juan Manuel Sánchez (1907-1990). En la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932), un reportero del *Diario de Costa Rica* destacó el interés de ambos artistas por dicho tema:

“...el salón de escultura es lo de más fuerza. Sánchez y Zúñiga tienen golpes de vida en sus cinceles. Y sus esculturas están grávidas de la callada tragedia del indio. Los trabajos en granito, de ambos, son sencillamente estupendos. La cabeza de indio, de Zúñiga, tiene toda la fuerza de pensamiento y de vida, de dolor y de resignación de la gran raza postergada.”<sup>30</sup>



Figura N° 86: Francisco Zúñiga.  
Sin título.  
Óleo sobre tela. Sin fecha. 39,5 x 31,6 cm.  
Colección: Orlando Jaramillo Antillón.

También en pintura Zúñiga se inspiró en el indígena; por ejemplo, plasmó sus rasgos, el color de su tez y su forma de peinarse (figura N° 86). Otra artista que plasmó las facciones de una nativa prehispánica fue Carlota Brenes (figura N° 87).<sup>31</sup> Adela Fernández de Linares recordó el color moreno de la piel mestiza en la imagen de una joven (figura N° 88).<sup>32</sup>

27 Chase, Alfonso. *Max Jiménez*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973, p. 44.

28. La pintura *Venta de negros* de Manuel de la Cruz González fue exhibida en la “Octava Exposición de Artes Plásticas” (1936).

29. Francisco Amighetti. “Francisco Amighetti habla de la Exposición de Artes Plásticas”. *La Hora*, 20 de octubre, 1936, p. 3.

30. “En la Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 13 de octubre, 1932, p. 8.

31. La pintura *Cabeza de India* de Carlota Brenes fue exhibida en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935).

32. Las tres pinturas citadas están consideradas dentro de los 73 retratos fotografiados, pertenecientes al registro de 600 obras que cuentan con fotografías.





Figura N° 87: Carlota Brenes Argüello.  
Cabeza de india (?).  
Óleo sobre tela. Ca. 1935. 37,5 x 26 cm.  
Colección: Santiago Rizo Brenes.



Figura N° 88: Adela Fernández de Lines.  
Muchacha (?).  
Óleo sobre tela. 1935. 49 x 42 cm.  
Colección: Carlos Meléndez.

La preferencia de los escultores por lo indígena, debió residir en que, a diferencia de los pintores, encontraron correspondencia entre las piezas precolombinas y sus trabajos, es decir, en el aspecto tridimensional y en los materiales empleados. En todo caso, la representación del indígena, así como la del negro, fue escasa en relación con el total de retratos y obras con figura humana. Parte de la explicación de esto se encuentra en el “blanqueamiento” que los costarricenses sufrieron durante el siglo XIX. Este fue un proceso gradual, en el cual la población afroamericana de la colonia fue asimilada y reducida. Dos factores interrelacionados produjeron esta situación: la mezcla de razas y la poca capacidad de reposición del elemento africano. En este último aspecto, influyó un limitado y tardío acceso al matrimonio, las altas tasas de mortalidad infantil y las bajas tasas de fertilidad matrimonial. Así, el ideal del blanqueamiento aspirado por las élites se resolvió tácitamente y condujo a una autoexaltación de un origen racial español más puro que el de los demás centroamericanos y latinoamericanos.<sup>33</sup>

Además, desde la primera mitad del siglo XIX, desapareció oficialmente la distinción racial entre la pequeña capa de españoles y el resto de la población mestiza. Ambos grupos fueron designados como “blancos”. Probablemente, los viajeros —después de recorrer el istmo— contribuyeron a crear esta imagen, al observar la relativa escasez de pobladores indígenas, y la ausencia de agudas divisiones étnicas entre los hispanoparlantes del Valle Central. A partir de 1880, los liberales costarricenses negaron rotundamente la existencia de una diferenciación racial entre los

33. Gudmundson, Lowell. “De ‘negro’ a ‘blanco’ en la Hispanoamérica del siglo XIX: la asimilación afroamericana en Argentina y Costa Rica”. *Mesoamérica*, N° 12 (diciembre, 1986), pp. 309-329.



pobladores del país e invocaron una raza homogénea. En las publicaciones sobre la historia de Costa Rica, los intelectuales dejaron implícito la desaparición de los indígenas y la pertenencia de todos los costarricenses a la raza blanca; por ejemplo, apenas mencionaban la palabra “mestizo” y totalmente omitieron las palabras “negro”, “mulato” y “pardo” en los textos. Así, reconocían una ascendencia indígena –aunque relegada a una época remota–, y negaban por completo la herencia africana. Durante la década de 1920, los articulistas de *Repertorio Americano* reforzaron la imagen de una Costa Rica blanca y progresista, en donde no existían negros ni indígenas.<sup>34</sup> Sin embargo, la realidad era otra.

La construcción del ferrocarril al Atlántico –entre 1870 y 1890–, había atraído a obreros extranjeros, entre los que se encontraban afrocaribeños (especialmente jamaquinos). Luego, buena parte de estos decidió permanecer en el país e incorporarse a la fuerza laboral como asalariados bananeros y estibadores. Dado que la mayoría eran jamaquinos –en relación con los inmigrantes de la cuenca del

Caribe–, definieron la matriz cultural básica de la comunidad negra del Atlántico costarricense. Mientras tanto, una reducida población indígena habitaba zonas alejadas del Valle Central –asentamiento principal del país–.<sup>35</sup>

La supresión del mestizaje y del negro, y la instauración de una raza blanca, se constituyeron en principios legitimadores de la existencia política de la nación costarricense (construcción cultural que los liberales moldearon en el último tercio del siglo XIX). Esta “estrategia” definió una identidad racial del sujeto nacional, es decir, una raza nacional, con la cual se convenció a las clases inferiores que pertenecían a la misma “familia nacional” de los grupos dominantes. La motivación de esto fue evitar una identificación clasista, reforzada con una autoimagen étnica. De esta forma, los indígenas, buena parte de los guanacastecos y los afrocaribeños de Limón –quienes vivían en las márgenes de la República, es decir, fuera del Valle Central– quedaron excluidos de la nación en términos geográficos, demográficos, políticos, económicos y como motivos de representación en el arte.<sup>36</sup>

34. Palmer, Steven. “Hacia la “auto-inmigración”. El nacionalismo oficial en Costa Rica 1870-1930”. En: Taracena, Arturo; Piel, Jean, compiladores. *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995, pp. 75-85. Palmer, Steven. “Racismo intelectual en Costa Rica y Guatemala, 1870-1920”. *Mesoamérica*, N° 31 (Junio, 1996), pp. 99-121. Pakkasvirta, Jussi. “Particularidad nacional en una revista continental. Costa Rica y “Repertorio Americano”, 1919-1930”. *Revista de Historia*, N° 28 (Julio-diciembre, 1993), pp. 89-115. Pakkasvirta, Jussi. *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú (1919-1930)*. Finlandia: Sociedad Finlandesa de Ciencias y Letras, 1997, pp. 139-166.

35. Molina, Iván; Palmer, Steven. *Historia de Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997, p. 59. Murillo, Carmen. *Identidades de hierro y humo: la construcción del ferrocarril al Atlántico 1870-1890*. San José, C.R.: Editorial Porvenir, 1995, pp. 71-91. Bourgois, Philippe. *Banano, étnica y lucha social en Centro América*. San José, C.R.: Editorial Departamento Ecueménico de Investigaciones, 1994, p. 90. Stone, Doris. *Breve esbozo etnológico de los pueblos indígenas costarricenses*. San José, C.R.: sobretiro de Estudios Antropológicos, 1956. Stone, Doris. “Costa Rica”. *Anuario Indigenista*, V, XXII (diciembre, 1962), pp. 37-46.

36. Palmer, “Hacia la ‘auto-inmigración’. El nacionalismo oficial en Costa Rica 1870-1930”, *op. cit.*, pp. 75-85. El prejuicio racial hacia el negro fue exitosamente implantado por las élites en Costa Rica, lo cual se puede apreciar en el racismo expresado por los sectores obreros. En esta implantación, pudieron contribuir algunos intelectuales como, por ejemplo, Clorito Picado, quien en 1939 publicó un artículo en el *Diario de Costa Rica* titulado “¿Nuestra sangre se ennegrece?”. Al respecto, véase: Acuña Ortega, Víctor Hugo. “Nación y clase obrera en Centroamérica durante la época liberal (1870-1930)”. En: Molina, Iván; Palmer, Steven. *El paso del cometa. Estado, política social y culturas populares en Costa Rica (1800/1950)*. San José, C.R.: Editorial Porvenir, Plumsock Mesoamerican Studies, 1994, pp. 145-165. Viales Hurtado, Ronny. *La región Atlántica costarricense y el enclave bananero: del esplendor a la crisis 1927-1950*. Tesis para optar por el grado de *Magister Scientiae*. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1993.

## Dentro de la “modalidad” femenina

### Bodegones, flores y plantas en el ámbito doméstico

Motivos afines como flores, naturalezas muertas, bodegones y plantas manifestaron la exigua presencia pictórica de un 5,7%, 2,2%, 1,8% y 1%, respectivamente, de un total de 1.543 pinturas. Otros temas prácticamente ignorados fueron el religioso y el desnudo; el primero fue plasmado un 1,6% y el segundo un 1,1% dentro del total de pinturas. En esta categoría, el resto de los temas fueron esporádicamente interpretados.<sup>37</sup>

En 1933, un reportero de *La Nueva Prensa* se refirió al motivo del paisaje y del bodegón –presentados en las “Exposiciones de Artes Plásticas”– en estos términos:

“El paisaje y el bodegón –me refiero al bodegón de niña bien: las flores que huelen, la piña que está para comérsela y al paisaje de álbum de acuarelas, que abarrotaban los salones anteriores, han cedido casi en su totalidad, su lugar a la figura: indudable prueba de progreso.”<sup>38</sup>

Una vieja presunción está implícita en el comentario: el bodegón, la naturaleza muerta y la representación de flores eran manifestaciones más acorde con la natural sensibilidad de la mujer; y el álbum de acuarelas –por su pequeño formato y técnica– era uno

de los medios más apropiados dentro de los límites del ámbito doméstico. Estas ideas se remontan al establecimiento de la Academia Francesa en el siglo XVII y la Real Academia Inglesa en el siglo XVIII. Ambas definieron una jerarquía entre los temas; en la cumbre se ubicó a la pintura histórica y en el extremo opuesto la naturaleza muerta ocupó el último lugar. La justificante de esta disposición se basó en que la primera significaba un mayor desafío intelectual, pues requería conocimientos de la Biblia, historia clásica, mitología y arte académico. En cambio, la segunda podía ser producida sin tener acceso a esa privilegiada educación, que era dominio de los hombres. Esto aclara por qué la naturaleza muerta –así como el paisaje, el retrato, escenas de la vida cotidiana, y otros– fueron asociados con el quehacer artístico femenino.<sup>39</sup>

Resabios de estas ideas sobrevivían en la Costa Rica de los años treinta. Aunque el paisaje pasó a ocupar una posición privilegiada por las razones ya explicadas, la naturaleza muerta, el bodegón, las flores y las plantas se mantuvieron como motivos poco apreciados. Por un lado, su representación fue escasa y, por otro lado, permanecieron mayormente ligados al quehacer artístico femenino. Si bien menos mujeres que hombres participaron en las “Exposiciones de Artes Plásticas”,<sup>40</sup> aquellas los superaron numéricamente al pintar flores, frutas y demás temas análogos. Un total de 34 féminas contra

37. Estas cifras no incluyen las obras de los artistas salvadoreños y guatemaltecos que participaron en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935). Los temas que los artistas representaron en pintura, escultura, caricatura y otros, durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, 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, p. 679.

38. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas”. *La Nueva Prensa*, 20 de octubre, 1933, p. 6.

39. Marsha Meskimmon, *op. cit.*, pp.147-158.

40. La lista de los y las artistas que participaron en las “Exposiciones de Artes Plásticas”, se puede ver en: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, pp. 549-550.



### CUADRO 13

#### Mujeres y hombres que pintaron naturalezas muertas, bodegones, flores y plantas, (1928-1937)

Año	Mujeres	%	Hombres	%	Total
1928	6	60,0	4	40,0	10
1930	1	14,3	6	85,7	7
1931	8	66,6	4	33,4	12
1932	11	73,4	4	26,6	15
1933	11	64,7	6	35,3	17
1934	5	55,5	4	44,5	9
1935*	6	75,0	2	25,0	8
1935**	6	66,6	3	33,4	9
1936	8	100,0	0	0	8
1937	0	0	2	100,0	2

\* Excluyen artistas de El Salvador y Guatemala que participaron en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas". Los dos artistas nicaragüenses no presentaron obras con los temas en cuestión.

\*\* Incluyen artistas de El Salvador y Guatemala que participaron en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas".

Fuente: Catálogos de las "Exposiciones de Artes Plásticas" (1928-1937).

19 varones inclinaron esta balanza.<sup>41</sup> Durante los nueve certámenes, este comportamiento se mantuvo con bastante regularidad, tal como se aprecia en el cuadro 13.

Únicamente, en 1930, la relación se invirtió en forma drástica, pero por una razón: ese año expusieron 22 hombres y solo 2 mujeres. En cambio, el paisaje —que se constituyó en el motivo más importante— fue acogido por más hombres que mujeres (un total de 42 hombres y 38 mujeres lo pintaron);<sup>42</sup> sin embargo, la diferencia es escasa, lo cual indica que las féminas no aceptaron del todo la idea de pintar exclusivamente temas acordes con su "sensibilidad". La misma actitud se puede apreciar

en detalle durante el transcurso de las exposiciones, evidente así en el cuadro 14.

La inclinación de las artistas por la naturaleza muerta, el bodegón, las flores y las plantas, es indicativo que continuaban asociándoseles con la creación femenina. Pintoras como Ángela Beeche y Juana Montero de Cuendis (1888-1977) mostraron estos motivos (figuras N° 89 y N° 90), los cuales se consideraban acorde con la delicadeza y frivolidad propia de las mujeres. Además estos tenían la ventaja de ajustarse a la esfera doméstica, se podían trabajar en el hogar y postergarlos cuando sus deberes hogareños lo requirieran.<sup>43</sup> Así lo confirma Ángela Beeche: "...en

41. Estas cifras no contemplan la participación de los artistas de El Salvador y Guatemala que exhibieron en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas" (1935).

42. *Idem.*

43. Marsha Meskimmon, *op. cit.*, p. 156.

CUADRO 14

Mujeres y hombres que pintaron el paisaje, (1928-1937)

Año	Mujeres	%	Hombres	%	Sin definir	%	Total
1928	5	29,4	12	70,6	0	0	17
1930	2	13,4	13	86,6	0	0	15
1931	5	31,2	11	68,8	0	0	16
1932	12	54,6	9	40,9	1	4,5	22
1933	5	33,4	10	66,6	0	0	15
1934	14	48,3	15	51,7	0	0	29
1935*	12	35,3	21	61,7	1	3,0	34
1935**	13	30,9	28	66,7	1	2,4	42
1936	11	52,4	9	42,8	1	4,8	21
1937	5	31,2	11	68,8	0	0	16

\* Excluyen artistas de El Salvador y Guatemala que participaron en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas". El nicaragüense Carlos Bolaños no se excluye, pues acudió con paisajes a las "Exposiciones de Artes Plásticas" en otros años.

\*\* Incluyen artistas de El Salvador y Guatemala que participaron en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas".

Fuente: Catálogos de las "Exposiciones de Artes Plásticas" (1928-1937).



Figura N° 89: Ángela Beeche.  
Bodegón (?).  
Pastel sobre papel. 1930. 30 x 45 cm.  
Colección: Familia Fournier Beeche.

esa época, yo pintaba muy poco; fuera de flores y orquídeas no salía a pintar paisajes. Yo tenía dos niños muy pequeños y no tenía tiempo..."<sup>44</sup> Probablemente, Emilio Span libró sus pinturas sobre flores de estas nociones (figura N° 91). Su trabajo realista y meticuloso que parece realizado en el propio hábitat de las plantas, le confería un carácter científico y, por consiguiente, intelectual. Esto debió acentuarse más si las obras aparecían tituladas con los nombres científicos de las flores.

También las técnicas fueron valoradas dentro de una jerarquía. El óleo se consideró más importante y respetado que la acuarela. Precisamente, las mujeres predominaron y alcanzaron un marcado éxito dentro de este

44. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Ángela Beeche. San José, C.R.: 7 de marzo, 1995, p. 391. Véanse todas las transcripciones de las entrevistas efectuadas por la autora en: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, pp. 383-540.



medio, razón por la cual los hombres acuarelistas encontraron dificultad en ser aceptados como artistas “serios”.<sup>45</sup> Esta concepción la manifestó un periodista de *La Prensa Libre* al comentar la obra *India de Panchimalco* (figura N° 36) –Medalla de oro de la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935)– del pintor salvadoreño José Mejía Vides. Al respecto, escribió:



Figura N° 90: Juana Montero de Cuendis.  
Sin título.  
Óleo sobre tela. Sin fecha, 41,7 x 26,3 cm.  
Colección: Pedro Cuendis Montero.



Figura N° 91: Emilio Span.  
*Catleya Douviana* (Guaria de Turrialba).  
Óleo sobre tela. Sin fecha, 42,5 x 32,8 cm.  
Colección: Museo Nacional de Costa Rica.

“El cuadro no es malo. Tiene un gran sentido decorativo. Mejía Vides es positivamente un pintor. El paisaje del fondo sobre todo es bello, PERO el cuadro en general es muy débil. Débil en el dibujo y débil en el colorido. *Es una pintura femenil. Tanto que más que óleo parece un dibujo coloreado.* Algo del defecto que en años anteriores presentara nuestro Amighetti [posiblemente hacía alusión a sus dibujos acuareleados].”<sup>46</sup>

45. Marsha Meskimmon, *op. cit.*, p. 148.

46. “La Exposición de Artes Plásticas Centroamericana, el fallo del Jurado y nuestro fallo”. *La Prensa Libre*, 30 de octubre, 1935, p. 6. El subrayado es de la autora.



Así, el articulista planteaba que el quehacer artístico de las mujeres era débil. Otros, en cambio, lo consideraron como una producción delicada y exquisita, tal como lo expresó Noé Solano en un escrito –publicado en la edición del 20 de diciembre de 1931 del *Diario de Costa Rica*– sobre una exposición de las alumnas de Carlota Brenes:

“Todos ellos [los trabajos] son una conquista y un milagro de color y de técnica, a través de unos pinceles en manos delicadas, que buscan motivos ajenos a todo realismo y a todo lo que disuene con el espíritu exquisitamente femenino de sus autoras.”<sup>47</sup>

Solano enfatizó lo que se esperaba del género femenino –delicadeza y exquisitez– y, además, expresó una propensión a juzgar la labor creativa de la mujer por su sexo y no simplemente como la de un artista, tal como se hacía con los creadores varones.<sup>48</sup> Este convencionalismo claramente lo manifestó Abelardo Bonilla con respecto a Luisa González de Sáenz en su polémica con Amighetti, en 1936: “Ha seguido su camino, dentro de su modalidad de mujer...”<sup>49</sup>

### Desnudo femenino, maternidad y la perfecta casada

Uno de los temas que se han privilegiado en las bellas artes ha sido el desnudo femenino, casi siempre plasmado por artistas

masculinos, sin embargo, en la Costa Rica de los años treinta, dicho motivo fue escasamente representado. Alejandro Alvarado Quirós consideró que probablemente la causa de esta situación era la falta de modelos, tal como se lo explicó a un periodista del *Diario de Costa Rica*.<sup>50</sup> Pero otro motivo más se percibe en una anécdota que contó la escritora Lilia Ramos –en su libro *Fulgores en mi ocaso*– sobre su visita a la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935). Su relato fue así:

“Voy con Yolanda Oreamuno y Maruja Castro; entramos al vestíbulo y lo primero que impresiona nuestros ojos, es un óleo enorme: un desnudo. Yolanda y yo queremos saber *quién toleró que se exhibiera*. Rápidamente Maruja lee el nombre del pintor y llena de piedad exclama: “¡Pobrecito don C.! Nunca ha visto una mujer en cueros!”<sup>51</sup>

Aparentemente, el desnudo al que se refería era de José Francisco Salazar (figura N° 92),<sup>52</sup> pues este fue el único artista varón que expuso dicho tema en la exhibición de 1935. La idealización que le imprimió a la fémica, pudo provocar la impresión de no acercarse a la realidad. Es posible que fuera más acertada la explicación implícita en la anécdota sobre el rechazo moralista hacia el desnudo femenino. Esto se percibe abiertamente en un certamen convocado por los padres capuchinos, en 1924. En las “bases”, se estipuló los tres temas con que se podía participar:

47. Noé Solano. “Comentando una labor artística”. *Diario de Costa Rica*, 20 de diciembre, 1931, p. 13.

48. Garb, Tamar. “Gender and Representation”. En: *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven & London: Yale University Press, 1993, pp. 219-289.

49. Abelardo Bonilla. “Octava Exposición de Artes Plásticas”. *La Hora*, 21 de octubre, 1936, p. 3. No solo las artistas fueron calificadas de acuerdo con su género, también esto lo experimentaron sus compañeras las poetisas y prosistas. Al respecto, véase: Cubillo Paniagua, Ruth. *Las imágenes de la mujer en el Repertorio Americano*. Tesis para optar por el grado de *Magister Litterarum*. San José, C.R.: Universidad de Costa Rica, 1994.

50. Cfr. “Comentario del Lic. Alvarado Quirós acerca de la Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 21 de octubre, 1932, p. 5.

51. Lilia Ramos. *Fulgores en mi ocaso* (San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1978), p. 61. El subrayado es de la autora.

52. La pintura *Desnudo* de José Francisco Salazar fue exhibida en la “Quinta Exposición de Artes Plásticas” (1933).



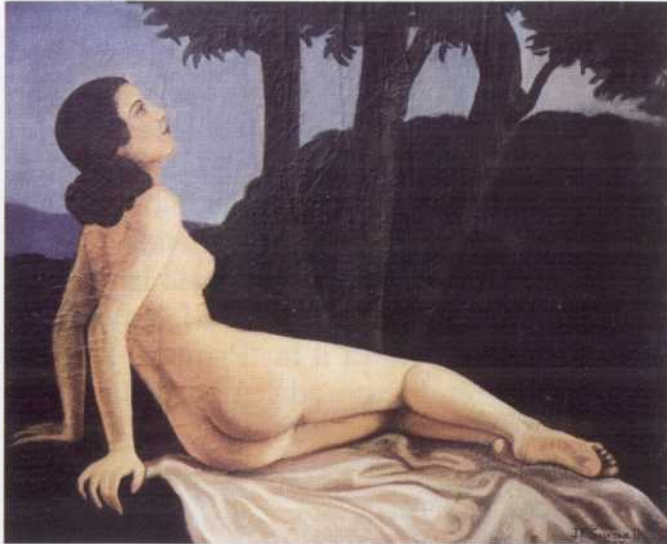


Figura N° 92: José Francisco Salazar.  
*Desnudo.*  
 Óleo sobre tela, 1933. 95,5 x 115,3 cm.  
 Colección: Teresa Zavaleta de Golcochea.

“Asunto religioso en general... asunto especial de carácter franciscano... *asunto de tema profano o no religioso, con tal que no exhiban al desnudo*”.<sup>53</sup> La disposición no es extraña en una sociedad en donde la Iglesia Católica impulsó una campaña para normar la moda femenina. Por ejemplo, en una hojita parroquial del 14 de abril de 1929, se estipulaba que el vestido debía cubrir las piernas, al menos la mitad, y los brazos, total o casi totalmente. Mientras tanto, el modelo burgués urbano de belleza y moda promovía que la mujer vistiera elegante y decentemente.<sup>54</sup> Ante estas regulaciones, el desnudo debió considerarse completamente indecoroso.

Esta visión debió provocar inhibiciones en los artistas para representar el desnudo. Los cuerpos femeninos fueron expuestos con cierto recato y sin exaltar sus atributos sexuales. Por

ejemplo, José Francisco Salazar se inclinó por la idealización; Francisco Zúñiga recurrió a la simplificación en *Fecundidad* (colección Daniel Yankelewitz),<sup>55</sup> recurso también inspirado por las tendencias de vanguardia; y José Manuel Caballero (¿?-1932) veló la figura de su musa (figura N° 93).



Figura N° 93: José Manuel Caballero.  
 Sin título.  
 Óleo sobre tela, 1915. 64,5 x 36 cm.  
 Colección: Museo de Arte Costarricense.

53. Fray Pelegrín de Mataró. “Convocatoria para una exposición artística. Se abrirá el 4 de octubre”. *Diario de Costa Rica*, 15 de junio, 1924, p. 11. El subrayado es de la autora.

54. Rodríguez, Eugenia. “La redefinición de los discursos sobre la familia y el género en Costa Rica, (1890-1930)”. *População e família*, CEDHAL, Universidade de Sao Pãulo, Vol. 2, N° 2 (julio-diciembre, 1999), pp. 170, 172.

55. Probablemente, el relieve *Fecundidad* de Francisco Zúñiga fue exhibido en la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” (1934).





Figura N° 94: Manuel de la Cruz González.  
*Desnudo*.  
 Óleo sobre tela, 1936. 79 x 57 cm.  
 Colección: Teresa Zavaleta.

Manuel de la Cruz González fue más atrevido –incluso fue el que exhibió más desnudos– al mostrar una imagen más erótica de la mujer. En la obra *Desnudo* (figura N° 94),<sup>56</sup> la interpretó como objeto incitador de pasiones. Rodeada por la penumbra de la habitación y el rojo ardiente que emana de las sábanas del lecho, la figura femenina exhibe un cuerpo robusto –verdaderamente de carne y hueso–, en el cual exalta los senos sin

inhibición alguna. Pero a la vez le imprimió a la beldad un rasgo de decoro: su rostro lo voltea para esconderlo entre las sombras de la oscuridad. (En contraposición, su *Virgen* (figura N° 95)<sup>57</sup> no tiene inconveniente en dirigir directamente sus ojos hacia el público).

Igualmente, los otros artistas desviaron los semblantes femeninos del espectador para evitar el descaro de miradas directas con este. Ninguno tuvo el arresto que 70 años antes manifestó el pintor francés Edouard Manet (1832-1883) al enfrentar cara a cara su



Figura N° 95: Manuel de la Cruz González.  
*Virgen. Decoración*.  
 Óleo sobre tela, 1933. 97 x 82 cm.  
 Colección privada.

56. La pintura *Desnudo* de Manuel de la Cruz González fue exhibida en la "Octava Exposición de Artes Plásticas" (1936).

57. La pintura *Virgen* de Manuel de la Cruz González fue exhibida en la "Quinta Exposición de Artes Plásticas" (1933).



*Olimpia* –mujer de dudosa moral– con el público. Solo la fémica de José Manuel Caballero contempla hacia el frente, pues no necesitaba desviar su mirada ya que su cuerpo velado garantizaba su virtud. De esta forma, el desnudo femenino se debatía entre objeto de deseo y objeto de pureza y honestidad. En cualquier caso, le adjudicaron a la feminidad un rol pasivo, en donde el artista varón era el



Figura N° 96: Juan Manuel Sánchez.  
Lápida funeraria (?).  
Talla directa en piedra. Ca. 1932.  
48,5 x 28,5 x 14,5 cm.  
Colección: Museo de Arte Costarricense.



Figura N° 97: Juan Manuel Sánchez.  
*Dolor*.  
Yeso. Ca. 1931.  
Medidas: Desconocidas  
Ubicación: Desconocida.  
Fotografía cortesía de Mercedes González K.

sujeto que plasmaba el objeto, es decir, el desnudo femenino.<sup>58</sup> Así, se enfatizaba el predominio masculino como artista y como varón. Esta perspectiva masculina explica por qué aparentemente solo dos artistas varones representaron el desnudo masculino, durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”. Uno fue Juan Portuéguez, quien mostró *El sueño* (figura N° 35), y el otro Juan Manuel Sánchez, quien expuso un relieve (figura N° 96)<sup>59</sup> y la obra titulada *Dolor* (figura N° 97).

La inhibición de plasmar el desnudo también se manifestó en los pocos artistas que se atrevieron a interpretar el tema. Los hombres, sin duda, pudieron liberarse un poco más que las mujeres de este freno. Entre un

58. Marsha Meskimmon, *op. cit.*, p. 155.

59. Juan Manuel Sánchez exhibió el relieve en la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932) y *Dolor* en la “Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931).





Figura N° 98: Lolita Zeller de Peralta.  
*Venus del baño.*  
 Óleo sobre tela. Ca. 1936. 66,3 x 50,3 cm.  
 Colección: Jose Rafael López-Calleja Zeller.

total de 15 artistas que acogieron el desnudo, 13 eran hombres y 2 eran mujeres, lo cual representa un 86,6% y un 13,4%, respectivamente.<sup>60</sup> Las audaces creadoras fueron Lolita Zeller de Peralta (1903-1990) y Lilly Artavia; sin embargo, la osadía de la primera nada más alcanzó pintar uno de los desnudos en yeso de la Escuela Nacional de Bellas Artes, específicamente la copia de la *Venus del baño* (figura N° 98).<sup>61</sup> Por el contrario, —en 1935— la segunda pintó un desnudo femenino de carne y hueso (colección Daniel Yankelewitz),<sup>62</sup> atrevimiento que ya en 1930 había perpetrado y volvería a perpetrar en 1936.

Lilly Artavia fue una mujer que se resistió a las normas sociales de la época. Según el censo de 1927,<sup>63</sup> la artista vivía como huésped en casa de una viuda y su ocupación era profesora de enseñanza media. Estas dos condiciones revelan un cierto sentido de independencia en la creadora. Por un lado, habitaba fuera del eje clave para la preservación del orden social, es decir, la familia y, por otro lado, había roto con el rol tradicional de la mujer como madre y esposa, al separarse de la esfera doméstica e integrarse al mundo público en calidad de educadora. Esta posición estaba acorde con el discurso liberal-secular: la mujer debía educarse y tener una mejor formación en labores —por ejemplo— relacionadas con la educación; pero también este insistía en que la familia y el matrimonio eran los pilares fundamentales de la sociedad.<sup>64</sup> Poco tiempo después, Artavia también se insubordinó contra esta norma al convertirse en madre fuera del matrimonio.

60. En la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas" (1935), los creadores de El Salvador, Guatemala y Nicaragua no presentaron desnudos. La lista de los artistas que exhibieron desnudos en las "Exposiciones de Artes Plásticas", se puede ver en: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, p. 689.

61. La pintura *Venus del baño* de Lolita Zeller de Peralta fue exhibida en la "Octava Exposición de Artes Plásticas" (1936).

62. La pintura *Desnudo* de Lilly Artavia fue exhibida en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas" (1935).

63. Censo de 1927. Base de datos del Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica.

64. Eugenia Rodríguez, *op. cit.*, p. 180.



Posiblemente, la situación de Lilly Artavia fue bastante singular al transgredir las expectativas sociales. Otras mujeres interesadas en el arte se vieron sometidas al modelo patriarcal, en donde el rol femenino era el de madre-esposa que se sacrifica para mantener la institución familiar. Si se pertenecía a los sectores medios o altos, la educación en artes plásticas era considerada un conocimiento complementario apropiado para las mujeres. Pero cuando llegaba el momento de desempeñar el papel de esposa y madre, generalmente abandonaban los estudios y la posibilidad de continuar una carrera profesional dentro de las bellas artes.<sup>65</sup> Esta experiencia la vivió Dorothy Pinto (n. 1918), quien asistió a la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1931 y 1935 (año en que participó en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”). En 1936, ya no pudo regresar porque contrajo matrimonio y llegaron los hijos; más tarde, volvió a tomar lecciones, gracias a la facilidad socioeconómica de contar con una niñera. Así recuerda la experiencia:

“A veces, los tenía la china [a sus hijos] y los dejaba en la acera. No era como ahora que no se puede, entonces no había tanta gente, y yo entraba a recibir las clases. Y cuando ya se pasaron a la Corte [la Escuela Nacional de Bellas Artes], ya a mí me quedaba muy largo y no volví...”<sup>66</sup>

La preeminencia del rol de mujer-esposa fue satirizado por Emilia Prieto en su obra *La perfecta casada* (figura N° 99). La perfecta casada portaba una máscara para anular su personalidad, con lo cual podía desempeñar a cabalidad su papel de madre-esposa; además vestía en forma muy decorosa: blusa sin escote y con mangas que cubrían por

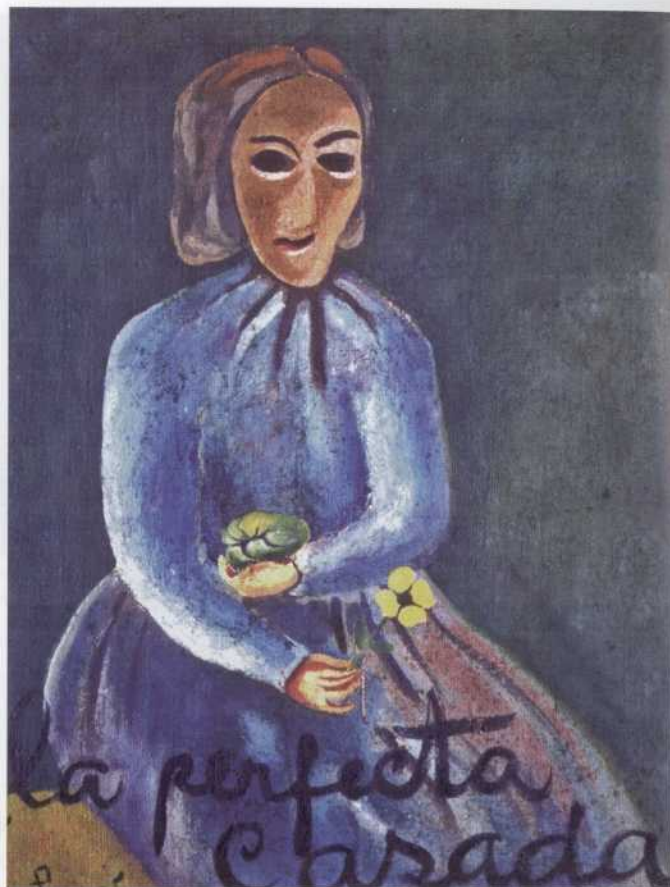


Figura N° 99: Emilia Prieto.  
*La perfecta casada.*  
Óleo sobre tela. 1935. 42,3 x 33,5 cm.  
Colección: Cecilia Amighetti Prieto.

completo sus brazos, y amplias enaguas para que no ciñeran la silueta femenina. La perfecta casada era delicada y primorosa como una flor, aunque su labor doméstica tuviera la insipidez de un chayote. Posiblemente, esta bufonada le costó a Emilia Prieto que en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” su obra fuera relegada a la categoría de caricatura; así, se impidió que participara en el ámbito más prestigioso, es decir, en pintura.

65. *Loc. cit.* Marsha Meskimmon, *op. cit.*, pp. 151, 156.

66. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Dorothy Pinto. San José, C.R.: 13 de febrero, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, p. 448.



Por el contrario, los artistas masculinos buscaron exaltar el rol de la mujer como madre (y por ende, como esposa) con la representación de maternidades. Las pocas que se presentaron en las "Exposiciones de Artes Plásticas" (10 en total), fueron realizadas por 2 mujeres y 5 hombres.<sup>67</sup> Así los varones mostraron mayor interés por representar a la mujer en su "misión prioritaria", la maternidad. La función femenina era prepararse para ser madre y vivir para ese cometido. Por eso, no había mejor imagen de la mujer que en el momento de efectuar su deber, es decir, cuando era "buena madre" al prodigarle amor y cuidado a sus hijos.<sup>68</sup> Esta es la actitud que muestran las obras de Juan Rafael Chacón (1894-1982) (figura N° 100), Julio Solera (figura N° 101), Francisco Amighetti (figura N° 102) y Francisco Zúñiga (figura N° 8).<sup>69</sup> (Aparentemente en el certamen del *Monumento a la Madre* que Zúñiga ganó con el boceto de su maternidad, solo participaron artistas masculinos).<sup>70</sup> En dichas obras, el cuerpo materno se vuelca amoroso y protectoramente hacia su retoño. De esta forma, ambas figuras se enlazan en una unión en donde los demás quedan excluidos. Solo Amighetti extendió esa unión a su persona, al plasmar a su esposa e hija mirándolo en el momento de pintarlas. En general, el tema de la maternidad ha ocupado un lugar importante en el quehacer artístico de las mujeres, en los últimos siglos.<sup>71</sup> Sin embargo, en Costa Rica este motivo no parece haber



Figura N° 100: Juan Rafael Chacón.  
*Maternidad*.  
 Talla en madera. Ca. 1932. 73 x 20 x 28 cm.  
 Colección: Milton Arguedas Salas.

67. En la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas" (1935), los creadores de El Salvador, Guatemala y Nicaragua no presentaron maternidades. La lista de los artistas que exhibieron maternidades en las "Exposiciones de Artes Plásticas", se puede ver en: *Ibid.*, p. 690.
68. Eugenia Rodríguez, *op. cit.*, pp. 165-166.
69. La *Maternidad* de Chacón fue exhibida en la "Cuarta Exposición de Artes Plásticas" (1932), la de Solera y Zúñiga en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas" (1935), y la de Amighetti en la "Novena Exposición de Artes Plásticas" (1937). Zúñiga y Amighetti obtuvieron el primer premio en escultura y pintura con sus respectivas maternidades.
70. Cfr. "Francisco Zúñiga obtuvo el premio en el concurso al Monumento a la madre". *Diario de Costa Rica*, 1º de febrero, 1935, p. 1. En: Ferrero, Luis. *Zúñiga, Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1985, pp. 245-246.
71. Marsha Meskimmon, *op. cit.*, p. 156.





Figura N° 101: Julio Solera.  
*Boceto a la madre.*  
 Talla en madera. Ca. 1935. 40,5 x 20 x 20,2 cm.  
 Colección: Marisel Saborío S.

atraído la atención femenina. Posiblemente, mientras las artistas intentaban liberarse de representaciones asociadas con la mujer y su mundo doméstico, los artistas varones buscaban subrayar el ideal de mujer-madre-esposa.<sup>72</sup>

### Artes decorativas: quehacer femenino y nacionalista

En la artesanía, también ciertas técnicas se han identificado como prácticas femeninas, las cuales además reafirman la presumible



Figura N° 102: Francisco Amighetti.  
*Mujer y niña.*  
 Óleo sobre tela. 1937. 62 x 52 cm.  
 Colección: Familia Jiménez Beeche.

72. En el caso del *Monumento a la madre* de Zúñiga, algunos no encontraron el ideal de mujer-madre representado en esta escultura por sus rasgos vanguardistas. Al respecto, véanse artículos publicados en: Luis Ferrero, *op. cit.*, pp. 245-286.

relación de la mujer con la esfera doméstica. Por ejemplo, se ha dado por sentado que trabajos de costura, hilado, tejido y pintura en cerámica tienen un tono femenino, que corresponde con las prácticas del hogar. En cambio, la carpintería, la forja y labores relacionadas con la industria textil y alfarera, es decir, trabajos profesionalizados, se consideran ocupaciones masculinas.<sup>73</sup> Estas mismas ideas surgieron en tres exhibiciones de artes decorativas, realizadas dentro del marco de las “Exposiciones de Artes Plásticas”. La primera y la segunda se realizaron en 1934 y 1935, y se inauguraron —el 12 de octubre— junto con la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” y la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. La tercera se efectuó en 1936, pero su celebración se independizó de las “Exposiciones de Artes Plásticas”; su apertura se llevó a cabo el 15 de diciembre de ese año.

Estas muestras se orientaron específicamente hacia la participación de la mujer, tal como se aprecia en un aviso publicado el 9 y 10 de octubre de 1934 en el *Diario de Costa Rica*:

“...informamos a las señoras y señoritas que preparan trabajos de artes aplicadas, tengan la fineza de entregarlos en el Teatro Nacional antes del día 11 del corriente.”<sup>74</sup>

Un año más tarde, el aviso que indicaba los días para presentar los trabajos, fue más

general. Así apareció redactado en el *Diario de Costa Rica*: “Se ruega a todas las personas que tengan trabajos para la exposición, enviarlos al Teatro Nacional el jueves 10 y viernes 11 a más tardar”.<sup>75</sup> Sin embargo, en una entrevista realizada a María Fernández de Tinoco —una de las organizadoras del evento— por un reportero del *Diario de Costa Rica*, aquella volvió a enfocar la exposición hacia la mujer. Al respecto, comentó: “Con esta exhibición... y la que efectuamos el año pasado, hemos querido despertar en *nuestras mujeres* la sensibilidad artística que nos lleve a la creación de un arte de excepción, a un arte decorativo nacional”.<sup>76</sup> De acuerdo con una lista preliminar de participantes —entregada por Fernández de Tinoco—, las mujeres respondieron favorablemente: de 30 exponentes, 20 eran mujeres y el resto instituciones (e.g. el Hospicio de Huérfanos y la Escuela de Artes y Oficios de la Dirección General de Obras Públicas), individuos a los que el nombre no permitió identificar su género (e.g. Prada, M. Echard) y hombres (e.g. Óscar Echandi, Julio Solera y Claudio Freer).

Si las exposiciones de artes decorativas de 1934 y 1935 fueron encauzadas hacia la mujer, en la de 1936 se hizo una diferencia entre la producción masculina y la femenina. El trabajo de cada género se expuso en salones diferentes; uno mostró los trabajos de los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios de la Dirección General de Obras Públicas y el

73. Marsha Meskimmon, *op. cit.*, p. 156. Según Virginia Mora, en la Costa Rica de finales del siglo XIX y principios del XX —como también en otros países latinoamericanos—, la mujer trabajadora se concentró en los llamados “oficios femeninos” (costurera, modista, maestra y otros), los cuales estaban relacionados con las labores domésticas o representaban una extensión social de estas. Al respecto, véase: Mora Carvajal, Virginia. “Los oficios femeninos urbanos en Costa Rica, 1864-1927”. *Mesoamérica*, N° 27 (junio, 1994), pp. 127-155.

74. “Exposición de arqueología 12 de octubre de 1934. Aviso a los participantes en los concursos de arqueología, etnología y música”. *Diario de Costa Rica*, 9 y 10 de octubre, 1934, p. 7. El subrayado es de la autora.

75. El comité. “Exposición de arte decorativo. Bajo el auspicio de la Secretaría de Educación Pública”. *Diario de Costa Rica*, 9 de octubre, 1935, p. 2. El subrayado es de la autora.

76. “Hemos querido despertar en la mujer la sensibilidad artística que nos lleve a crear un arte de excepción.” *Diario de Costa Rica*, 12 de octubre, 1935, p. 13. El subrayado es de la autora.



otro las labores realizadas en su mayoría por mujeres y por algunos hombres —entre los cuales se encontraban reclusos de la prisión de San Lucas—. Esto contribuyó a que los periodistas enfatizaran sobre cuáles ocupaciones debían desempeñar los hombres y cuáles las mujeres; al mismo tiempo que los presidarios eran denigrados al ubicarlos con las damas, pues eso significaba una feminización.

Un reportero de *La Hora* denominó la primera sala como salón “de arte público” y la segunda como salón “de arte doméstico”. Con esto recalca y ligaba la esfera pública al varón y la del hogar a la mujer, y la correspondencia de sus respectivas tareas a dichos ámbitos. Además les adjudicó sutilmente una valoración diferente a cada uno. Los jóvenes aprendices de la escuela de Artes y Oficios, que estaban en proceso de profesionalizarse, los calificó así: “...muchachos esforzados que en la ebanistería o en la forja quieren llegar a saber su oficio; pero no mecánicamente sino *artísticamente, como maestros*”.<sup>77</sup> En cambio, un tono condescendiente encubrió su menoscabo a los trabajos femeninos, tal como se aprecia en este fragmento: “...En la sala de la derecha están expuestas todas las maravillas que han salido de las manos femeninas, realizadas con *tres elementos simples*: aguja, hilo y tela, o pincel, guaches [sic] y barro”.<sup>78</sup> Aunque al final del escrito comentó que las “señoras” y los “muchachos” se habían hecho *artistas*, siempre es muy desigual la estimación entre jóvenes que aspiran a ser maestros y manos femeninas que trabajan con elementos simples. Aún más, la mayoría del artículo lo dedicó a describir y comentar las obras de los primeros.

Una actitud similar adoptó un periodista del *Diario de Costa Rica*. Gran parte de su escrito lo destinó a referirse sobre los trabajos de los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios, en detrimento del espacio concedido a las mujeres. Además, el reportero coincidió con el de *La Hora* en la forma de valorar las obras de ambos grupos. Por un lado, calificó positivamente las creaciones de los primeros: “...se distinguen por la elegancia y acabado de la factura...”;<sup>79</sup> y, por otro lado, volvió a pronunciar el tono condescendiente sobre los trabajos de las segundas: “Nuestra admiración alcanza a todos. Especialmente a aquellas obras verdaderamente espontáneas que revelan *la ingenuidad y la íntima devoción de artistas modestos que siguen la línea de su instinto y de su sentimiento de innata belleza*”.<sup>80</sup>

Un caso de la asimilación de ciertas ocupaciones como femeninas es el de Ángela Pacheco (1893-1983). En la exposición de artes decorativas de 1935, esta artista como escultora pudo haber participado, por ejemplo, con algún objeto tallado en madera; sin embargo, se ajustó a una obra considerada femenina: expuso un cojín pintado con un motivo indígena.

Igualmente, los premios se concertaron conforme a la esfera —ya fuera pública o doméstica— con que se relacionaran los trabajos. En la exposición de artes decorativas de 1935, dos galardones (y probablemente si hubo más) fueron adjudicados a mujeres, con lo cual el género recibía reconocimiento por una labor netamente femenina. Uno de los premios consistió en un broche antiguo —concedido por el Club Rotario—, que fue otorgado a Carlota Alvarado de Tinoco, esposa del vicepresidente

77. “La Exposición de arte decorativo en el Teatro Nacional”. *La Hora*, 16 de diciembre, 1936, p. 4. El subrayado es de la autora.

78. *Ibid.*, p. 5. El subrayado es de la autora.

79. “Inaugurada ayer en el Teatro Nacional la exposición de arte decorativo nacional”. *Diario de Costa Rica*, 16 de diciembre, 1936, p. 4.

80. *Ibid.*, p. 8. El subrayado es de la autora.

de dicha entidad. El otro galardón —una medalla de plata— le fue asignado a Mercedes Tristán de Zúñiga (1879-¿1955?) por un bordado inspirado en una pieza precolombina (figura N° 103). En contraposición, el reconocimiento que recibieron los aprendices de la Escuela de Artes y Oficios residió en el honor de obsequiar “un magnífico y hermoso mueble trabajado por ellos”<sup>81</sup> al presidente de la República Ricardo Jiménez.

El objetivo de las exposiciones de artes decorativas fue “despertar el sentimiento artístico de un arte decorativo nacional”.<sup>82</sup> Adela Fernández de Lines —presidenta del comité organizador de la “Tercera Exposición de Arte Decorativo Nacional” (1936)— expresó esa meta en un discurso dirigido a un grupo de maestros de trabajos manuales en los siguientes términos:

“Tratemos de crear un arte original, muy nuestro, autóctono, inconfundible. Hagamos de nuestros adornos, de nuestros dibujos, de nuestras aplicaciones, en el hogar, en la escuela, en el taller, un arte exclusivamente costarricense. Para nuestras labores de todos los días, usemos lo propio, lo muy nuestro, desprendámonos de lo exótico.”<sup>83</sup>

Además, instó a los maestros a promover la aplicación de dibujos indígenas en todos los casos en donde pudieran ser usados. De esta forma, consideró que los niños empezaban a amar a su nación —“desde los arraigos más profundos de su ser”—,<sup>84</sup> con lo que se glorificaría a Costa Rica. Con el fin de concretar estas ideas, —desde la primera exposición de artes decorativas— se exigió que los



Figura N° 103: Mercedes Tristán Fernández.  
Sin título.  
Tapiz. Ca. 1935. 118 x 114,5 cm.  
Colección privada.

temas fueran netamente costarricenses como, por ejemplo, motivos indígenas, flores, plantas, animales, paisajes y leyendas del país, los cuales serían aplicados a pinturas, objetos de madera, tejidos, cerámica, cestería, la industria y otros. Por consiguiente, también en las manifestaciones artesanales, se expresó la inquietud nacionalista —inspirada en lo precolombino—, que recorría América Latina.

La primera exhibición de artes decorativas surgió como una muestra colateral de una exposición de piezas prehispánicas, realizada en 1934. La impulsora de esta actividad fue

81. “Obsequio al señor presidente un trabajo que se exhibe en la exposición del Nacional”. *La Hora*, 16 de octubre, 1935, p. 2.

82. “Hemos querido despertar en la mujer la sensibilidad artística que nos lleve a crear un arte de excepción”, *op. cit.*, p. 13.

83. Adela Fernández de Lines. “En pro del arte decorativo nacional”. *La Prensa Libre*, 20 de octubre, 1936, p. 9.

84. *Loc. cit.*, p. 2.



María Fernández de Tinoco, cuyo interés por la arqueología la llevó a publicar trabajos al respecto y dos novelas –*Zulai* y *Yontá*– sobre costumbres precolombinas.<sup>85</sup> La idea surgió durante su exilio en Europa, en donde pudo apreciar el entusiasmo por concursos de antropología, experiencia que pensó se podía repetir en Costa Rica. Cuando regresó al país, se dispuso a reunir obras arqueológicas locales –esparcidas en colecciones privadas– para darlas a conocer al público. El objetivo era “despertar en nuestro ambiente un sentimiento de admiración y cariño hacia nuestras razas aborígenes”.<sup>86</sup> La exposición consistió en un concurso en donde se premió los dos mejores objetos de las culturas aborígenes de Costa Rica, y las mejores presentaciones de objetos pertenecientes a las culturas huetar y brunca, tal como se denominaban en la época. Además, se convocó a dos certámenes de composiciones literarias y musicales de carácter indígena, y al de artes decorativas con motivos precolombinos.

Aunque en 1935 no se volvió a realizar la exposición de arqueología, el periódico *La Hora* mencionó la posibilidad de que se llevaran dos jarrones indígenas recién descubiertos a la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” para ser expuestos. Definitivamente, había una fuerte intención por promover lo prehispánico.

## Arte vernáculo y nación

### Lo precolombino despierta en la animalística

El interés por el arte precolombino se despertó entre los artistas. Algunos como Francisco Amighetti, Gilbert Laporte, Juan Manuel Sánchez y Francisco Zúñiga visitaban el Museo Nacional para copiar y estudiar las piezas indígenas. Amighetti señaló en un artículo que publicó en *Repertorio Americano*, cómo eran sus visitas con Sánchez a esa institución: “Cuando hemos ido al museo lo he visto [a Sánchez] detenerse religiosamente a mirar cómo los indios guardaban alma en la piedra y a acariciar con la vista este material rudo suavizado por la paciencia del indígena”.<sup>87</sup> Otros son los casos de Néstor Zeledón Varela, quien incursionó en labores de huaquero, y del pintor alemán Eginhard Menghius, quien investigó sobre las culturas prehispánicas. Esta inclinación hacia lo precolombino fue reforzada con la “Exposición de Arqueología” de 1934. Especialmente, los escultores se vieron permeados por esta corriente. Así se señaló en el catálogo de la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932): “Los brotes de todas las escuelas encarnan en uno o en otro de los artistas, que hoy se presentan al público, haciéndose notar en la escultura principalmente, tendencia

85. Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José, C.R.: Editorial STVDIVM Universidad Autónoma de Centro América, 1981, pp. 160-161.

86. Jorge Lines, compilador. *Exposición de Arqueología. Catálogo descriptivo de los objetos expuestos en la primera Exposición de Arqueología y arte precolombino*. San José, C.R.: Teatro Nacional, 12 de octubre, 1934, p. 5.

87. Francisco Amighetti. “El escultor costarricense Juan M. Sánchez”, *Repertorio Americano*, N° 20 (28 de noviembre, 1931), p. 314. De acuerdo con Ronny Viales, entre 1887 y 1900 la colección de obras precolombinas del Museo Nacional promovió la reflexión sobre el pasado prehispánico entre los contemporáneos, al ser asombrados con las habilidades de los indígenas; permitió valorar “nuestra primera historia”, pues era un legado válido de conservar; y proporcionó la posibilidad de comparar el progreso de la época con el atraso de los aborígenes. Aparentemente, los dos primeros cometidos se mantuvieron bien entrados los años veinte, según se deduce de las declaraciones de Amighetti. Sobre el papel que jugó el Museo Nacional de Costa Rica en la creación del discurso sobre la nación costarricense, véase: Viales, Ronny. “El Museo Nacional de Costa Rica y los albores del discurso nacional costarricense (1887-1900)”. *Vínculos*, Vol. 21, N° 1-2 (1997), pp. 99-123.

hacia lo indígena, fase importantísima de nuestra expresión”.<sup>88</sup> Ese mismo año, Zúñiga consideró fundamental la inclinación hacia lo aborígen en la escultura, lo cual se lo expresó a un cronista del *Diario de Costa Rica*: “Creo firmemente que el salón de escultura es lo mejor de este año, y que la escultura es más definida: ya va en un camino más seguro y resulta más original, porque el motivo indígena le da expresión y fisonomía propias. Sí, es el mejor salón”.<sup>89</sup> Precisamente, esto fue reconocido por los jurados al premiar esculturas influenciadas por el arte precolombino como, por ejemplo, *Agonía de la raza* de Zúñiga y *Dolor* de Sánchez.<sup>90</sup>

Otro tema que recogió la influencia precolombina fue la animalística. En escultura, esta tuvo una participación más destacada que la figura humana: ocupó un 21,8% del quehacer escultórico que se presentó en las “Exposiciones de Artes Plásticas” (137 esculturas), o sea, después del retrato, fue el tema más representado. También fue más plasmado en escultura que en pintura, pues se exhibieron 30 trabajos tridimensionales y 13 bidimensionales.<sup>91</sup>

En una entrevista que la periodista Ivonne Jiménez le hizo a Juan Manuel Sánchez para el *Suplemento Cultural Forja* —en 1983—, este recordó la búsqueda de los artistas por un arte propio:

“En aquellos tiempos era duro, no estaban bien definidos los conceptos estéticos. Nuestra intención era revivir el entronque con lo antiguo, revivir la sensibilidad nativa. Si la prehistoria comenzó ahí, había que darle una revisadita para encontrar lo vernáculo. El material, la técnica, la temática, me identificaron con el indígena. Uno creía explicarse la emoción del indígena por la naturaleza (frente a los animales por ejemplo, que Sánchez ha esculpido mucho [agregó la entrevistadora]).”<sup>92</sup>

Respecto a la referencia del material, los escultores asimilaron la talla en piedra. En las “bases” de la primera “Exposición de Artes Plásticas”, no se consideró esta técnica, solo las tradicionales (mármol, yeso, bronce, cera, madera y barro cocido). La misma situación se dio en el “Segundo Certamen Literario y Artístico” (1930), pero al año siguiente se incluyó la innovación técnica que venía a ser la piedra. En 1932, se volvió a especificar los medios que podían participar (mármol, piedra, madera y barro); luego pareciera que ya había calado la noción de cuáles nuevas y viejas técnicas podían concursar como para no darse la necesidad de enumerarlas. Así, la talla en piedra fue asimilada e incluso fue objeto de alabanzas indirectas. Por ejemplo, un periodista de *La Hora* exaltó tres esculturas presentadas en la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” (1934):

---

88. Catálogo *Cuarta Exposición de Artes Plásticas*. San José, C.R.: Teatro Nacional, 12-29 de octubre, 1932.

89. “El acta del jurado de la exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 20 de octubre, 1932, p. 8.

90. La lista de las obras premiadas en las “Exposiciones de Artes Plásticas”, se puede ver en: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, p. 551-562.

91. En la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935), los artistas de El Salvador, Guatemala y Nicaragua no participaron con animalística.

92. Ivonne Jiménez. “Premio Magón 1982: Juan Manuel Sánchez: la pasión por el arte”. *Semanario Universidad, Suplemento Cultural Forja*, 11-17 de marzo, 1983, p. 2.



“...hay tres obras que por sí solas salvan el prestigio de nuestro arte escultórico. Nos referimos a la talla en piedra de la danta [colección Daniel Yankelewitz], de Néstor Zeledón, la talla en piedra del zopilote [colección Daniel Yankelewitz] de Francisco Zúñiga y al bajo relieve en piedra del mismo Zúñiga... La danta es toda una maravillosa concepción, en la que el artista ha realizado milagros. El milagro de sacar suavidad y ternura del granito... Zúñiga sabe tratar la piedra con un prodigioso sentido de lo que debe pedirle a la piedra, el noble y eterno material de la forma plástica por antonomasia, y de lo que la piedra debe dar.”<sup>93</sup>

Así, en forma destacada, se conjugaba una técnica nativa con el tema de la animalística. También este motivo se percibía como un legado que venía de los antepasados precolombinos, según se deduce de lo manifestado por Juan Manuel Sánchez al *Suplemento Cultural Forja*. La naturaleza con la que los indígenas convivieron resonaba en los animales esculpidos por los escultores de los años treinta. Otros lo sintieron de la misma manera. En el escrito de Amighetti en *Repertorio Americano*, este comentó que la *Culebra de cascabel* (figura N° 104) de Sánchez podía “...confundirse con las cosas precoloniales de mayor pureza”.<sup>94</sup> El abogado y periodista Rómulo Tovar se refirió a esa obra en *Repertorio Americano* así: “La sierpecilla que acaba de moldear Sánchez... es una revelación. Algo se despierta en él que es lo primitivo. La sierpecilla se ha despertado y está viendo el espacio iluminado con ojos curiosos. Había estado dormida por siglos y ahora se despierta”.<sup>95</sup>

Los escultores habían sabido captar la esencia plástica de las obras precolombinas



Figura N° 104: Juan Manuel Sánchez.  
*Culebra de cascabel*.  
Talla directa en piedra. Ca. 1931. 20 x 19 x 16 cm.  
Colección: Olga Amighetti de Cordero.

como, por ejemplo, la talla en piedra, sus rasgos “primitivos” y la apreciación hacia la naturaleza y sus moradores los animales. Estos aspectos debieron ser más importantes que captar simplemente la evidente imagen del indio, pues significaban la comprensión de características más sutiles de las piezas precolombinas; estas les sirvieron como sustento para crear obras con un mayor grado de creatividad. Justamente, la originalidad que Zúñiga apreció en las esculturas con motivo indígena –según su declaración al *Diario de Costa Rica*– incluían piezas de animalística, que debieron presentar aquellas cualidades más sutiles. Tanto esto como la noción de una

93. “Lo que yo vi en la exposición”. *La Hora*, 20 de octubre, 1934, p. 1.

94. Francisco Amighetti, “El escultor costarricense Juan Ml. Sánchez”, *op. cit.*, p. 314. La escultura *Culebra de cascabel* de Juan Manuel Sánchez fue exhibida en la “Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931).

95. Rómulo Tovar. “José (sic) Manuel Sánchez”. *Repertorio Americano*, N° 22 (12 de diciembre, 1931), p. 344.

raza homogénea, es decir, predominantemente blanca, explican por qué la figura del indígena se representó pocas veces.

La inspiración en el arte prehispánico se convirtió en la fuente en donde los escultores nutrieron su sentido nacionalista. Por ejemplo, sencillamente podían internarse en el monte y contemplar aquellos mismos animales con que sus antecesores indígenas cohabitaron. Esta experiencia la vivió Néstor Zeledón Varela, quien la relató de la siguiente forma:

“...yo lo que hacía eran animales de monte, de la montaña: leones, tigres [pumas, figura N° 105]. En fin, todo lo que era nacional, sin salirnos de nuestro territorio, porque el arte precisamente es la historia nuestra, donde uno nace. Y ponerse a hacer arte ajeno, pues no nos interesa... Casi que mi papá me crió en la montaña trabajando, volando hacha. Allá aprendí mucho de las cosas de nosotros y eso me sirvió... Nada voy a hacer con hacer un elefante; eso es europeo o



Figura N° 105: Néstor Zeledón Varela.  
*Puma.*  
Talla en madera. 1935. 30 x 28 x 113 cm.  
Colección: Caja Costarricense de Seguro Social.

africano. Eso que lo hagan los africanos, yo hago lo mío.”<sup>96</sup>

### Patriotas del arte

Entre 1928 y 1937, artistas, intelectuales, periodistas y políticos insistieron en la creación de un arte nacional. Los puntos medulares para alcanzar este objetivo fueron el tema del paisaje con casas de adobe y el campesino —en pintura—, y el rescate de lo precolumbino —en escultura y artes decorativas—. La aspiración por un arte nacional se vinculó con la patria y la nación. Esta relación se comenzó a fraguar años atrás.

En 1914, Justo A. Facio —director de la revista *Pandemonium*— divulgó una carta de Tomás Povedano en dicha publicación. La misiva del artista español señalaba que entre sus alumnos se encontraban hijos del pueblo, los cuales luchaban por un mejor porvenir y por ser útiles a su familia y a la patria.<sup>97</sup> Más tarde, en 1925, el Dr. Aniceto Montero opinaba en *La Tribuna* que los escultores Juan Ramón Bonilla y Arnoldo Villalta podían competir exitosamente en Europa. Por lo tanto, esto se debía propiciar ya que la patria se enriquecía al favorecer el arte nacional.<sup>98</sup> En el momento de las “Exposiciones de Artes Plásticas”, no solo se exaltó el surgimiento de un arte nacional y a sus creadores, sino también se subrayó cómo estos eran una vía para enaltecer la patria.

El patrocinador de la primera “Exposición de Artes Plásticas”, es decir, el *Diario de Costa Rica*, recibió numerosas alabanzas por su iniciativa. Algunas resaltaron la labor del

96. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Néstor Zeledón Varela y Luz Marina Zeledón (hija del artista). San José, C.R.: 1º de febrero, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, *op.cit.*, p. 538. La escultura *Puma* de Néstor Zeledón Varela fue exhibida en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935).

97. Cfr. Tomás Povedano. Carta dirigida a Justo A. Facio. *Pandemonium*, N° 109 (abril, 1914), p. 355.

98. Cfr. Aniceto Montero. “Cuestiones de arte”. *La Tribuna*, 11 de octubre, 1925, p. 7.



rotativo así: “el esfuerzo patriótico del *Diario de Costa Rica*”, “el *Diario de Costa Rica* que hace patria” y “con su feliz iniciativa contribuye al adelanto cultural de nuestra querida Costa Rica”.<sup>99</sup> Otro elogio lo expresó el subsecretario de Relaciones Alejandro Aguilar Machado: “Trabajar por el progreso del arte es preparar la parte más pura del alma nacional. Esta interesante exposición, iniciada por el DIARIO DE COSTA RICA, puede considerarse como un destello del dilecto espíritu de nuestra patria”.<sup>100</sup> Un reportero de dicho periódico explicó que el deseo de este era “servir mejor los intereses de la República”.<sup>101</sup> El Húsar Blanco (seudónimo de Joaquín Vargas Coto) exhortó a que el año siguiente se reabriera dicho certamen para bien nacional.<sup>102</sup>

En las siguientes “Exposiciones de Artes Plásticas”, se expresaron comentarios similares a estos. Gonzalo Morales le explicó a un reportero del *Diario de Costa Rica* sus razones para participar en la exhibición de 1930. Sus motivos eran patrióticos:

“No puedo ser indiferente y abstenerme de concurrir al Certamen Artístico que organiza el DIARIO DE COSTA RICA, porque me causa mucho entusiasmo todo movimiento que tienda al adelanto de la cultura de nuestra patria, y ya que tengo afición

por el arte de la pintura, creo que mi deber es contribuir con mi humilde esfuerzo en este movimiento”.<sup>103</sup>

Un año más tarde el presidente de la República, Cleto González Víquez, observó ese mismo rasgo de devoción por el país en los expositores: “...cada uno en el ramo de su arte es un buen patriota que labora por conquistar la gloria y ganar renombre para él y para su país. Todos merecen pues, el estímulo de los costarricenses”.<sup>104</sup> Incluso —en 1932—, Abelardo Bonilla llegó a decir que los jóvenes artistas podían darle más lustre y prestigio a la nación que todos sus estadistas juntos.<sup>105</sup> Un periodista del *Diario de Costa Rica* señaló un avance en la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” (1934), en relación con el comentario del Presidente sobre la búsqueda de renombre de los artistas. En su artículo destacó que el florecimiento artístico y la participación de los jóvenes creadores estaba desplazando la indiferencia del público, la cual podría llegarse a vencer con los años.<sup>106</sup> Después de 1935, este tipo de comentarios comenzaron a disminuir.

También el arte nacional se asoció con lo espiritual, en contraposición con lo material. Así lo expresó un articulista del *Correo Nacional*, después de haber visitado la primera “Exposición de Artes Plásticas” (1928):

---

99. “La exposición de artes plásticas del Teatro Nacional”. *Diario de Costa Rica*, 15 de noviembre, 1928, p. 11. “Lo que piensan los demás del Diario de C.R.”. *Diario de Costa Rica*, 22 de noviembre, 1928, p. 11.

100. “Lo que piensan los demás del Diario de C.R.”, *loc. cit.*

101. “La exposición de artes plásticas del Teatro Nacional”, *op. cit.*, p. 11.

102. Cfr. El Húsar Blanco. “La Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 16 de noviembre, 1928, p. 3.

103. “Tres jóvenes artistas de indiscutible mérito nos exponen sus ideas sobre el Segundo Concurso Literario y de Artes Plásticas que estamos organizando”. *Diario de Costa Rica*, 26 de febrero, 1930, p. 5.

104. “El Sr. Presidente de la República hizo un cálido elogio de la Tercera Exposición de Artes Plásticas instalada en el Teatro Nacional”. *Diario de Costa Rica*, 13 de octubre, 1931, p. 1.

105. Abelardo Bonilla. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 12 de octubre, 1932, p. 4.

106. “Ayer en el Nacional. Una demostración de progreso artístico es la Sexta Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre, 1934, p. 7.

“...seamos francos y digamos que nuestra patria parece orientarse por otros senderos menos materiales y menos mezquinos también y conduce sus jóvenes energías por los cauces de una idealidad más espiritual, que la hará comprender la vida bajo otros aspectos más dignos y más bellos también.”<sup>107</sup>

En 1930, el *Diario de Costa Rica* exhortó al público para que asistiera a la exposición de ese año y así estimulara a los artistas, quienes engrandecían las artes y el culto a la belleza. De acuerdo con el articulista, estas eran manifestaciones que ennoblecían el espíritu y hacían grandes a las naciones.<sup>108</sup> Otro cronista de ese mismo rotativo mencionó cómo estaban complacidos de que la prensa apoyara a los creadores y aplaudieran todo aquello “del espíritu y no de “Mercurio” [dios del comercio] ni del vil metal”.<sup>109</sup> Después de visitar la “Quinta Exposición de Artes Plásticas”, el periodista Carlos Fernández Mora hizo la siguiente consideración sobre los artistas, en *La Tribuna*: “...nos dan a todos la oportunidad más selecta para elevar por una hora el espíritu hacia planos más altos que los que nos permite nuestro medio mezquino y las estrechas posibilidades del ambiente”.<sup>110</sup>

Solo algunos artistas se manifestaron desalentados respecto al desarrollo y aprecio de

un arte nacional. En un artículo publicado en *Repertorio Americano*, Max Jiménez señaló cuán poco estimada era la obra nacional en relación con la extranjera. A pesar de esto, guardaba la esperanza de que su lamento levantara el aprecio hacia “lo que con orgullo debemos llamar nacional”.<sup>111</sup> Aunque este comentario se refería a la literatura, cabe considerarlo en el caso de la plástica.

En 1933, Noé Solano le expresó a un reportero de *La Prensa Libre* que no se contaba con la suficiente vitalidad creadora como para hacer algo propio; según su criterio, primero había que abandonar las corrientes extrañas.<sup>112</sup> Por el contrario, Vicente Guardia Quirós se opuso rotundamente al arte nacional —en una entrevista de *La Tribuna*—, pero por la siguiente consideración:

“...lo que el país necesita son hombres de pluma y pico, de espada y azadón, para terminar con tanta ignominia, con tanto podre y miseria... no voy a exposiciones de arte ni pierdo mi tiempo en leer autores nacionales; no importa que digan que no tengo interés por las cosas del espíritu, no importa que crean que soy un hombre lleno de rencores.”<sup>113</sup>

En realidad, prevaleció la exaltación de un arte nacional, y el enaltecimiento del esfuerzo patriótico del *Diario de Costa Rica* —por haber patrocinado las dos primeras

107. Cronista. “La exposición de pinturas nacionales”. *Correo Nacional*, 21 de noviembre, 1928, p. 2.

108. Cfr. “La Exposición de Artes Plásticas organizada por el DIARIO DE COSTA RICA es una hermosa manifestación del florecimiento del arte nacional”. *Diario de Costa Rica*, 18 de marzo, 1930, p. 4.

109. “La prensa y la Exposición de Artes Plásticas del “*Diario de Costa Rica*”. *Diario de Costa Rica*, 1º de abril, 1930, p. 4.

110. Carlos Fernández Mora. “Por las salas de la Quinta Exposición de Artes Plásticas de Costa Rica”. *La Tribuna*, 22 de octubre, 1933, p. 11.

111. Max Jiménez. “Nuestra apatía”. *Repertorio Americano*, Nº 22 (8 de diciembre, 1928), p. 347.

112. “El gran artista Noé Solano concede a “*La Prensa Libre*” una interesante interviú (sic) sobre la Quinta Exposición de Artes Plásticas y sobre la próxima Exposición Centroamericana”, *op. cit.*, p. 7.

113. “Don Cleto y D. Ricardo no han hecho otra cosa que reelegirse con la martingala de la libertad q` (sic) dan como sino (sic) estuvieran obligados a darla por simple y moliente debilidad”. *La Tribuna*, 25 de octubre, 1933, p. 8. En relación con la lectura y los textos impresos, se dieron opiniones similares a las de Vicente Guardia Quirós hacia finales del siglo XIX. Al respecto, véase: Molina, Iván. *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa Rica (1750-1914)*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995, pp. 202-205.



## Balance

“Exposiciones de Artes Plásticas”– y de los artistas, quienes con su labor creativa le conferirían prestigio a la nación. Además valorizaron la creación artística al adjudicarle una condición espiritual. Con la constante ponderación de las nobles virtudes del arte, se pretendía elevar el estatus del artista y su obra. Con una posición reputada dentro de la sociedad, se podía reforzar y perpetuar la visión de una Costa Rica pacífica y con hermosos campos trabajados por esforzados campesinos. Así, se rejuvenecía un imaginario social, con el que los costarricenses se identificaban con su nación. En esta “labor”, contribuyeron artistas, intelectuales, periodistas y políticos; probablemente, unos creían en esa construcción cultural y a otros les convenía preservarla. El editorialista de *La Nueva Prensa* comprendió el poder del arte y lo expresó de esta manera:

“...con él [el arte] se nutre el sentimiento de la nación, sin el cual todo recurso por crecido que parezca, carece del misterioso secreto de crear. Los pueblos que no tienen arte propio buscan el mejor que pueden adquirir para encariñar con sus encantos a todos lo [sic] hombres y darle homogeneidad a la raza.”<sup>114</sup>

Además le indicó al Estado las posibilidades de la creación artística:

“...hemos alcanzado un gran progreso en el arte y a su vez señala al poder público la conveniencia de impulsar con los recursos de que dispone, esa corriente de adelanto que tanta influencia ha de tener en el afianzamiento de la idea de la nacionalidad.”<sup>115</sup>

El éxito de los pintores para crear una imagen con la que se identificaran los costarricenses, es decir, el paisaje con la casa de adobe, no fue alcanzado por los escultores que acogieron el tema del indígena y la influencia del arte precolombino. Sus representaciones de ningún modo provocaron que sus compatriotas se identificaran con lo prehispánico y lo llegaran a apreciar como una manifestación autóctona. Además de los escultores, otros intelectuales se dieron a la tarea de rescatar lo precolombino, tarea que estuvo plagada de incoherencias. Un ejemplo se puede observar en el discurso en que Adela Fernández de Lines se dirigió a los maestros de trabajos manuales. Su alocución pretendía motivarlos para que indujeran a sus alumnos a emplear motivos aborígenes; sin embargo, la oradora entró en contradicciones. Un fragmento de las palabras que emitió decía así: “Desgraciadamente Costa Rica ya no puede vanagloriarse de tener en la actualidad una población indígena que mantenga viva la llama del recuerdo de *sus* gloriosos antepasados”.<sup>116</sup> Aquí se empieza a evidenciar cómo se considera “sus” y no “nuestros” antepasados. Más adelante, recalcó esta concepción: “Aprovechando el sentido artístico de los indígenas, rendiríamos culto a *su* civilización, y a *su* historia, y al mismo tiempo empezariamos a formar *arte nacional*, que bastante falta hace en nuestro ambiente”.<sup>117</sup> En realidad, hubiera sido muy difícil crear un arte nacional con una manifestación que se percibía ajena y desligada de la propia historia y civilización. Aunque luego

114. “Revelación hermosa”. *La Nueva Prensa*, 31 de marzo, 1930, p. 2.

115. *Loc. cit.*

116. Adela Fernández de Lines. “En pro del arte decorativo nacional”, *op. cit.*, p. 9. El subrayado es de la autora.

117. Adela Fernández de Lines, *loc. cit.* El subrayado es de la autora.

Fernández se refirió a “nuestras artes precolombinas”, pareciera que había más un aprecio por el “tesoro artístico”, en otras palabras, por el valor estético encontrado en las piezas arqueológicas, lo cual de ningún modo significaba que dichos objetos se identificaran como expresiones autóctonas, propias. Si este sentimiento no se dio en quienes incentivaban el rescate por lo precolombino, más difícil sería que el resto de la población lo absorbiera.

Otra contradicción se manifestó en un homenaje –brindado por el Encargado de Negocios de España, el ministro Luis Quer y Boule– tanto a las damas nacidas en dicho país como a las emparentadas con españoles que habían obtenido premios o habían cooperado con las exposiciones de arqueología y artes plásticas. De acuerdo con una crónica del *Diario de Costa Rica*, dos de las agasajadas fueron Edith Field de Povedano y Adela Fernández de Lines –la primera era esposa de un español y la segunda de otro español, pero naturalizado costarricense–; también se mencionó a sus cónyuges, Diego Povedano y Jorge Lines, quienes estuvieron vinculados con la organización de la exhibición de arte precolombino (1934). Paradójicamente, estas personas que pretendían revalorizar lo prehispánico para desarrollar un arte nacional, eran o se les consideraban españoles, o sea, eran completamente ajenos a la cultura que querían recuperar. El periodista del *Diario de Costa Rica* finalizó su artículo de la siguiente manera: “El culto diplomático hizo

presente al ofrecer aquel homenaje, la satisfacción que experimentaba por el triunfo de las distinguidas damas y caballeros, en cuyas venas corría la sangre española y que eran un claro exponente del alma artística de la raza”.<sup>118</sup> Con esta exaltación de la sangre española y del alma artística de la raza, lejos quedaba la posibilidad de asimilar lo precolombino como algo propio.

Tanto las “Exposiciones de Artes Plásticas” como las exhibiciones de arqueología y artes decorativas que se realizaron entre 1931 y 1936, fueron inauguradas el 12 de octubre, es decir, el Día de la Raza, lo cual los periódicos se encargaron de señalar.<sup>119</sup> De acuerdo con un artículo del filólogo español Valeriano Fernández Ferraz –publicado en 1917 por *Eos*–, esa fecha se celebraba en honra y gloria de España y América española, incluía a los indios ya “civilizados” y a los que todavía se mantenían “salvajes”.<sup>120</sup> Si en un día así se aspiraba a dar a conocer el arte precolombino y a despertar un sentimiento de admiración por los indígenas, no se podían esperar resultados muy positivos.

Un dato revelador de estas incoherencias que impidieron fomentar una identidad nacional con respecto a las obras influenciadas por el arte precolombino, fue el incluir dentro del jurado de la “Exposición de Arqueología” al pintor español Tomás Povedano. Dos días después de inaugurada esta exhibición, el artista emitió las siguientes declaraciones a *La Hora*:

---

118. “Vida y actividades sociales”. *Diario de Costa Rica*, 30 de octubre, 1934, p. 5.

119. Solo la “Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931) fue inaugurada el 11 de octubre, pero se le relacionó con el Día de la Raza. La exhibición de 1928 se abrió el 11 de noviembre; la de 1930, el 23 de marzo; y la de 1937, el 11 de diciembre.

120. Valeriano Fernández Ferraz. “La fiesta de la raza”. *Eos*, octubre, 1917, p. 91. En: Quesada Camacho, Juan Rafael. *América Latina: memoria e identidad (1492-1992)*. San José, C.R.: Editorial Respuesta, 1993, pp. 96-97.



“Conozco la obra completa de Diego de [sic] Rivera. Su cuadro “El Sembrador”... es el resumen de la tendencia que hoy ha influenciado a todos los muchachos de Costa Rica, al mismo tiempo, y como a una consigna. Pero es posible que a eso le llamen modernismo? Pero si lo que están haciendo es tratando de que sus obras sean como aquellas primitivas, toscas y rudimentarias de los indios! Llámenla cualquier cosa, pero no vanguardismo a un movimiento que trata de acercarse al principio. Podrá ser una nueva modalidad, pero no la bauticen con un nombre de adelanto.”<sup>121</sup>

La respetable opinión del director de la Escuela Nacional de Bellas Artes no debió pasar inadvertida para el público.

Finalmente, la escasa población india debió contribuir a que a los aborígenes se les considerara parte de un lejano pasado y desvinculados del ser costarricense, más si existía la noción de una raza homogénea blanca. Para dar una idea al respecto, en 1927, Costa

Rica contaba con 471.524 habitantes, de los cuales 4.197 eran indígenas, es decir, un 0,9% de la población. Los 1.334 que vivían en San José –capital y corazón del país– se diluían entre 153.183 josefinos. Otros, en cambio, estaban asentados en zonas muy alejadas como, por ejemplo, Talamanca, Puntarenas y la península de Nicoya, situación que favoreció un menor contacto con dicho grupo étnico.<sup>122</sup> Todos estos son factores que debieron confabularse para que los costarricenses no se identificaran con lo precolombino, tal como lo hicieron con el paisaje rural con casas de adobe. Tal vez la explicación más clara de este fenómeno la dio Julio Mercader en un artículo que escribió sobre Juan Manuel Sánchez para *La Hora*, en 1934:

“Juan Manuel Sánchez es un artista indio, perdido en nuestro medio que se jacta de descender de sangre europea, y que en los últimos tiempos exhibe un afectado interés por nuestra cultura indígena. Como todo snobismo, este interés aparente es peor que la indiferencia.”<sup>123</sup>

---

121 “La pintura es esencialmente clásica: pintar en desproporción es como escribir al revés”. *La Hora*, 17 de octubre, 1934, p. 6. Los otros miembros del jurado de la “Exposición de Arqueología” fueron Esther de Tristán, José Basileo Acuña, Ricardo Fernández Guardia y Lorenzo Vives.

122 Cfr. *Censo de Población de Costa Rica 11 de mayo de 1927*. San José, C.R.: Dirección General de Estadística y Censos, Ministerio de Economía y Hacienda, 1960, p. 90. Doris Stone. *Breve esbozo etnológico de los pueblos indígenas costarricenses*, op. cit. Doris Stone. “Costa Rica”, op. cit., pp. 37-46.

123 Julio Mercader. “Juan Manuel Sánchez”. *La Hora*, 1934. Este artículo fue encontrado entre los documentos personales del artista Juan Manuel Sánchez y no contaba con los demás datos bibliográficos.