

hacia las corrientes de vanguardia, sino también una rotunda inclinación hacia el tema del paisaje. De acuerdo con los catálogos de las nueve exhibiciones, los creadores representaron dicho motivo en 816 obras, de las cuales 771 eran pinturas y el resto trabajos clasificados como dibujos, caricaturas y artes decorativas.⁵⁰ La última cifra representa un 48,9% de un total de 1.575 pinturas exhibidas durante las exposiciones.⁵¹ Si se excluyen los trabajos de los artistas de Guatemala y El Salvador, que participaron en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935), los números no varían significativamente. El paisaje apareció en 789 obras, de las cuales 761 eran pinturas.⁵² En este caso, la última cantidad significaría un 49,3% de un total de 1.543 obras pictóricas. Después del paisaje, el tema más plasmado fue el retrato. En pintura, este motivo ocupó una posición muy rezagada en relación con el paisaje, pues representó un 16% de la producción total y un 15,8% sin la inclusión de las obras guatemaltecas y salvadoreñas.⁵³

Evidentemente, la creación pictórica ocupó una posición predominante, pues las 1.575 pinturas constituyeron un 67,3% de

las 2.338 obras exhibidas durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”.⁵⁴ En esto influyó que más pintores (132) que escultores (29), caricaturistas (23) y dibujantes (35) participaran en los certámenes.⁵⁵ Por eso, las comparaciones numéricas se harán especialmente entre los temas que fueron representados pictóricamente. Las cifras citadas en relación con el paisaje y el retrato podrían elevarse si se determinara el tema de las 119 pinturas que no se pudieron clasificar. Posiblemente, estos trabajos mantendrían el patrón de conducta expresado por los creadores respecto a su interés por dichos motivos. Ahora bien, la pregunta es: ¿por qué los artistas se concentraron en el paisaje y, en cambio, otros temas les fueron prácticamente indiferentes?

La aurora del arte nacional con el paisaje

En parte, los artistas adoptaron el paisaje como tema predilecto, influenciados por la corriente nacionalista y latinoamericanista que recorría América Latina. Durante las primeras décadas del siglo XX, empezó a

50. Los temas que los artistas representaron en pintura, escultura, caricatura y otros, durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, se pueden ver en: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, pp. 678-679.

51. Véase el número de pinturas, esculturas, caricaturas y otros, que se exhibieron durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, en: *ibid.*, p. 542.

52. Estas cifras no excluyen a los dos artistas nicaragüenses que expusieron en el certamen centroamericano, pues habían participado en anteriores “Exposiciones de Artes Plásticas”.

53. Para obtener las cantidades citadas, en algunos casos se debió conjeturar sobre el tema de la obra. La razón se debe a la ambigüedad de ciertos títulos, lo cual dificultó establecer cuál era el motivo representado. Un apoyo para respaldar esta clasificación fueron las aproximadamente 600 obras fotografiadas –fechadas entre 1920 y 1950– durante la investigación. Estas sirvieron de evidencia y ejemplo de los trabajos que pudieron participar en las “Exposiciones de Artes Plásticas”, pues no se localizó la totalidad de estos (2.338 obras) y, por consiguiente, no se cuenta con sus fotografías. Un 29% de las 600 creaciones fotografiadas fueron identificadas –unas con certeza y otras con menor grado– como trabajos exhibidos en las “Exposiciones de Artes Plásticas”: en la mayoría sus títulos coincidieron con el tema que sugerían. También para definir los motivos, se estimó la inclinación reiterativa del artista para plasmar determinadas representaciones. A pesar de esto, 119 pinturas que aparecen en los catálogos no se pudieron clasificar.

54. En realidad, no se tiene el número exacto de obras que participaron en las “Exposiciones de Artes Plásticas”, pues –en algunos casos– los catálogos omitieron especificar la cantidad de trabajos exhibidos. Por ejemplo, en 1933 y 1934 no se detalló cuántos dibujos mostraron Francisco Amighetti y Manuel de la Cruz González, respectivamente; al respecto, véase: Eugenia Zavaleta, *op. cit.*, p. 542.

55. Algunos artistas expusieron en varias categorías (pintura, escultura, caricatura y dibujo). Véase la lista en que se aprecia esta participación en: *ibid.*, p. 680.

manifestarse un interés más agudo por alcanzar una comprensión regional y continental de América Latina. Ante esto, se plantearon serias interrogantes sobre la especificidad cultural del Nuevo Mundo, con lo cual surgió una influyente corriente política e intelectual. Importantes ensayistas escribieron al respecto: Ricardo Rojas, *La argentinidad* (1916) y *Eurindia* (1924); Gilberto Freyre, *Manifiesto regionalista* (1926); Franz Tamayo, *Carta de americanos para americanos* (1926); José Vasconcelos, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana* (1925); Antenor Orrego, *¿Cuál es la cultura que creará América?* (1928); Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928); y Juan Marinello, *Americanismo y cubanismo literarios* (1932).

También algunos intelectuales europeos y estadounidenses –interesados en los asuntos latinoamericanos– tuvieron un impacto en esta corriente, por ejemplo: Oswald Spengler (*La decadencia de Occidente, 1918-1922*), el Conde Hermann Keyserling (*Meditaciones suramericanas, 1933*); José Ortega y Gasset (*Carta a un joven argentino que estudia filosofía, 1924*, y *Hegel y América, 1928*), y Waldo Frank (*The Re-discovery of America, 1929*).⁵⁶

Los trabajos latinoamericanos mostraron aspectos en común. La mayoría celebró la diferencia cultural y el mestizaje como una fuente de energía nacional capaz de dominar a la debilitada civilización europea. También examinaron nociones sobre un carácter o alma emergente en América Latina. Así, se configuró un discurso latinoamericanista, el cual fue asimilado por los artistas y escritores vanguardistas. Estos expresaron interés por el nacionalismo, la autodefinition cultural

y la cultura indígena. En realidad, los creadores pretendieron fusionar lo foráneo con lo vernáculo, es decir, el deseo por ser universales y modernos surgió acompañado por una necesidad de encontrar la propia identidad y de comprender la realidad nacional. Esta preocupación latinoamericanista se expresó en manifiestos y revistas vanguardistas, los que circularon en una amplia red continental.⁵⁷

Una de las publicaciones que contribuyó con dicho intercambio y, por consiguiente, con la diseminación del vanguardismo y latinoamericanismo fue la revista costarricense *Repertorio Americano* (1919-1958), cuya circulación era a nivel continental. En la revista *Amauta* (1926-1930), editada en Perú por José Carlos Mariátegui –fundador del Partido Socialista Peruano–, la vanguardia artística y literaria afirmó su adherencia al indígena y al valor de su cultura.

Otro propiciador del pensamiento indioamericanista en Perú fue el político Víctor Raúl Haya de la Torre. Su lucha se enfocó hacia la reivindicación del indígena, sobre el cual pensó estaba la fuerza de la unidad americana y no en lo europeo. Además, en 1924, fundó la Alianza Popular Revolucionaria Americana (A.P.R.A.), cuyo objetivo era una América Latina libre y unificada que combatiera el imperialismo estadounidense.

Otras publicaciones que manifestaron preocupaciones similares fueron *Revista de Antropofagia* (Sao Paulo, 1928-1929), *Revista de Avance* (La Habana, 1927-1930) y *El Machete* (México, ca. 1923-1932). La postura era reclamar las tradiciones autóctonas y defender actitudes tanto regionalistas como latinoamericanistas. En relación con este último aspecto, se

56. Unruh, Vicky. *Latin American Vanguardists: the Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 127.

57. *Ibid.*, pp. 11, 127-128. Zavaleta, Eugenia. "En busca de modernidad e identidad". Catálogo *Juan Manuel Sánchez*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense, 1995, p. 5.

desarrolló un discurso en el que se celebraba el humanismo, la energía y el espíritu ancestral del continente, y la radical innovación como antídoto poderoso contra la debilitada cultura europea. En cambio, la prestigiosa revista bonaerense *Martín Fierro* (1924-1927) se orientó hacia la cultura europea y hacia un modernismo cosmopolita; así, generalmente, evitó expresiones nacionalistas.⁵⁸

La promoción de un sentir nacionalista y latinoamericanista caló en artistas, intelectuales, periodistas y políticos costarricenses en diferentes grados. Durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, algunos aludieron a un arte nacional, pero solo como una manifestación producida en el país. Por lo tanto, no había una elaboración conceptual más profunda de dicho término. Esto, por ejemplo, se percibe en una alabanza a la exposición de 1928, emitida por un cronista del *Correo Nacional*: “...merecedora de las mejores frases y que ha venido a augurarnos los más bellos horizontes para *el arte y la cultura nacionales* [sic], que creíamos tan decaídos en nuestro ambiente”.⁵⁹ Manifestaciones similares se captan en otros comentarios. Un periodista del *Diario de Costa Rica* dio las gracias a la Secretaría de Educación, al jurado y a todos los que colaboraron en la exposición de 1930, “obra de estímulo para el *arte nacional*”.⁶⁰

En 1931, Carlota Brenes organizó una exposición de sus alumnas –maestras de dibujo y aficionadas–, que Noé Solano apreció como

un “nuevo brote de arte nacional”, en un artículo publicado en el *Diario de Costa Rica*. Este comentario lo hizo basado en la considerable cantidad de obras (cerca de trescientas) y expositoras, y en la asistencia del público, que se presentaron a la muestra. Con motivo de la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” (1934), un periodista de dicho rotativo comentó que estos certámenes se habían convertido en una demostración “del progreso del arte nacional”.⁶¹

Cuando en julio de 1928 el presidente Cleto González Víquez y su Secretario de Educación Pública –Luis Dobles Segreda– firmaron un reglamento para aprobar la celebración anual de exposiciones de artes plásticas,⁶² se manifestó específicamente el interés por estimular el desarrollo de temas nacionales. Uno de los artículos de dicho reglamento señalaba que los premios serían otorgados preferiblemente a las obras de artistas costarricenses y, sobre todo, a aquellas que trataran asuntos nacionales. Esta iniciativa provenía de Dobles Segreda; por el contrario, en 1930 el Presidente empleó la misma noción superficial de arte nacional antes mencionada. Su manifestación al respecto fue en estos términos: “...el *DIA- RIO DE COSTA RICA* contribuye con estas exposiciones al mejoramiento del arte nacional...”⁶³ Aunque la especificación de “asuntos nacionales” fue suprimida en las “bases” de las “Exposiciones Artes Plásticas”, el deseo por desarrollar un arte autóctono y

58. Dawn Ades, *op. cit.*, pp. 130-134. Vicky Unruh, *op. cit.*, pp. 11-16, 128-130. Zavaleta, *loc. cit.* 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.

59. Cronista. “La Exposición de pinturas nacionales”. *Correo Nacional*, 21 de noviembre, 1928, p. 4. El subrayado es de la autora.

60. “El más brillante éxito coronó anoche la velada de distribución de premios de nuestro Segundo Concurso Literario y de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 6 de mayo, 1930, p. 5. El subrayado es de la autora.

61. “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. 4.

62. Cfr. Cleto González Víquez; Luis Dobles Segreda. “Cartera de Educación Pública”. *La Gaceta*, 12 de julio, 1928, p. 918.

63. “El señor Presidente de la República elogia la Exposición de Artes Plásticas organizada por el “*Diario de Costa Rica*”. *Diario de Costa Rica*, 25 de marzo, 1930, p. 1.

propio se expresó durante el transcurso de estos certámenes.

Ya en 1917 –año en que se llevó a cabo la “Exposición Nacional” para conmemorar la Independencia de Costa Rica– Eugenio de Triana mencionó dicha aspiración en un artículo publicado en *Athenea*:

“...casi todos los cuadros exhibidos son copias y los más de motivos extranjeros. Bien está que es grande también la labor del copista, pero nosotros necesitamos “nacionalizarnos” y debemos procurar la originalidad en lo nuestro. Para qué recurrir a paisajes de afuera cuando nuestros campos, y nuestro cielo y todo lo que tenemos aquí es maravilloso? Además, lo necesita Costa Rica, lo necesitamos todos.”⁶⁴

La expresión “nacionalizarse”, empleada por el articulista, se refería a la necesidad de captar temas propios de Costa Rica. Esto evidencia una noción más clara sobre la pretensión de un arte nacional. Durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, otros manifestaron un planteamiento más definido y profundo de dicha concepción. Un caso fue el de Marco A. Zumbado, quien en el *Diario de Costa Rica* se expresó sobre la exhibición: “Nos ha interesado, pues, lo que es nuestro, lo que es de los nuestros, y a ellos [los creadores] es a quienes hay que seguir con religioso respeto. Lo nacional, lo propio... nos atrae...”⁶⁵ Una declaración similar emitió el escritor e historiador Ricardo Fernández Guardia a un reportero del *Diario de Costa*

Rica, en relación con la “Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931): “...¿cómo es posible realización tan elevada, tan abundante, de arte autóctono, cuando estábamos creyendo que en el país no había limo para tan fina vegetación.”⁶⁶ En una entrevista realizada por dicho rotativo –durante la exhibición de 1934–, la artista Pachita Crespi (1900-?), quien había permanecido en el exterior por mucho tiempo, explicó con detalle su concepto de arte nacional:

“...tengo fe en que asistimos al nacimiento de un arte nuevo estrictamente costarricense. Por qué no ha de tener Costa Rica su escuela propia, como la tiene España?... Personalmente, lo que más me interesa ver en nuestro arte no es la escuela de Rivera ni la escuela Moderna, sino un arte primitivo, típico, creado por el costarricense. Uno nacional, sin competidores en el mundo; que no sea imitable, porque tiene el arraigo de lo propio, que debe ser único, exclusivo.”⁶⁷

La pintora definió más su concepción al aconsejar a Francisco Zúñiga de esta manera: “...abarque el panorama costarricense, dándonos dibujos de carretas, bueyes, etc. todo lo que habla de lo propio”.⁶⁸

En realidad, muchos otros más compartieron la opinión de Crespi, pero específicamente consideraron el paisaje rural como el tema representante del arte nacional. En 1928, El Húsar Blanco (seudónimo del periodista Joaquín Vargas Coto) contemplaba “la

64. Eugenio de Triana. “Exposición Nacional de 1917. Impresiones”. *Athenea*, N° 2 (1° de octubre, 1917), p. 39.

65. Marco A. Zumbado. “En la exposición”. *Diario de Costa Rica*, 15 de noviembre, 1928, p. 4.

66. “Durante la colonia Costa Rica no solamente fue pobre sino que vivió en la miseria. El café ha sido el que le ha dado bonanza”. *Diario de Costa Rica*, 22 de octubre, 1931, p. 6.

67. “La pintura no existe; lo que existe es la vida”. *Diario de Costa Rica*, 17 de octubre, 1934, p. 5.

68. *Ibid.*, p. 6.

aurora del arte nacional”, gracias a la revelación de una legión de artistas, quienes estaban pintando “...nuestra naturaleza con sus paisajes llenos de sol y de color...”⁶⁹ Otro periodista –Modesto Martínez– se entusiasmó con la muestra de paisajes que pudo apreciar en la exposición de 1930, razón por la cual los aludió ampliamente en el *Diario de Costa Rica*:

“Muchas cosas me han gustado de esta exposición: cuadros, escultura [sic], dibujos, caricaturas, pero una sobre todo, y es la de ver cómo el paisaje costarricense despierta entusiasmos entre los privilegiados que tienen el envidiable don de interpretarlo por medio de la línea y del color. En la exposición de este año hemos visto paisajes de todas partes del país: de la pampa guanacasteca con su ambiente pastoral, del Golfo Dulce con sus mares azul de Prusia y su vegetación genuinamente tropical; de las altiplanicias [sic] donde hay rincones tan románticos como ese Escasú [sic] –meca de nuestros artistas– con sus casitas bajas y sus colinas altas que son el encanto de nuestros pintores; de las sierras y de los de nuestros volcanes majestuosos. Aquí mismo, en San José, encuentran los pintores asuntos de alta belleza...”⁷⁰

Evidentemente, el paisaje había captado el interés de los artistas costarricenses, y también ya Escasú con sus casas de adobe se había convertido en un centro de atracción. Al año siguiente, el *Diario de Costa Rica* publicó fragmentos de la *Memoria de Fomento*, en donde se apuntaba una relación más directa entre

el arte nacional, o sea, el arte propio, y el paisaje: “[la exposición de 1928] una gloria insigne para Costa Rica, que ya inicia sus pasos por el sendero de un arte propio, revelador fiel de sus bellezas, de sus maravillas naturales, de sus tesoros...”⁷¹ Otra declaración al respecto fue la del escritor y abogado Alejandro Alvarado Quirós, quien manifestó una concepción de arte nacional más amplia al incluir a los nativos. Así se intuye en un artículo que escribió para el *Diario de Costa Rica* con motivo de la “Tercera Exposición de Artes Plásticas” (1931), parte del cual decía lo siguiente:

“...la pintura y la escultura, confieren a sus elegidos el don de expresión inefable para amar y cantar a su patria reflejada sin distinción de escuelas ni de maneras, en el recio colorido de sus paisajes tropicales y en el tipo que nos es familiar de nuestros hombres y en la gracia y alcurnia de los modelos femeninos!”⁷²

Esta misma clase de relaciones estableció un editorial de dicho periódico, que se refirió a una exposición de Tomás Povedano. El comentario se orientó en esta forma:

“...aquí [Povedano] fundó la Escuela de Bellas Artes y aquí ha realizado el milagro de sostener, al través de las luchas de la ignorancia o de la indiferencia, a través de los huracanes del grosero positivismo que con frecuencia sacuden y amenazan destruir las aspiraciones más altas de nuestra existencia nacional. Ha formado un grupo de artistas que saben sentir e interpretar el paisaje cos-

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

70. Modesto Martínez. “El brillante escritor don Modesto Martínez, en carta llena de emoción y colorido, felicita al “*Diario de Costa Rica*”. *Diario de Costa Rica*, 10 de abril, 1930, p. 4.

71. “Ecos de nuestra labor cultural. Lo que dice la Memoria de Fomento sobre el éxito que alcanzó nuestra Exposición el año pasado, en el Teatro Nacional”. *Diario de Costa Rica*, 8 de enero, 1930, p. 7.

72. Alejandro Alvarado Quirós. “En el Salón de los artistas”. *Diario de Costa Rica*, 9 de octubre, 1931, p. 4.

tarricense y retratar los tipos verdaderamente autóctonos.”⁷³

Todos estos comentarios muestran cómo se llegó a vincular el arte nacional, lo nacional, lo propio, lo autóctono o la patria con el paisaje y los individuos nativos del país. Así, ambos motivos se consideraron la representación de lo nacional.

Con una perspectiva más amplia —en 1937—, un reportero de *La Tribuna* afirmó la existencia de una modalidad artística americana, la cual se reflejaba en la obra literaria, pictórica y escultórica. Dicha modalidad la vinculó con el paisaje, pues consideró que en los últimos años los artistas se habían preocupado por aprovechar los vastos recursos que la naturaleza pródiga de América ofrecía al arte.⁷⁴ Este comentario lo suscitó una entrevista realizada al artista guatemalteco Rafael Yela Günther, quien había asistido a la “Novena Exposición de Artes Plásticas” (1937) como jurado. También este sentido latinoamericanista, relacionado con el paisaje, se aprecia en un comentario sobre Francisco Amighetti, que Fernando Díez de Medina envió desde Bolivia para ser publicado en *Repertorio Americano*. El articulista —motivado por la visita del artista costarricense a dicho país, en agosto de 1932—, percibió el vínculo en cuestión de la siguiente forma:

“...el costarricense [Amighetti] es americano, genuinamente americano, porque apesar [sic] de su amplia cultura pictórica y de tener el dominio estético que da el

contacto con las grandes escuelas del arte occidental, su capacidad expresiva se mantiene dentro de una notable personalidad. Ojos bien americanos, saturados de nuestros paisajes, del universo de la vida de nuestras metrópolis, cuando no de las escenas aisladas de los parajes campestres y solitarios.”⁷⁵

También esta noción latinoamericanista —enlazada con lo local— se advierte en Guatemala. Con motivo de la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935), un periódico de dicho país incitó a los artistas para que se encauzaran por ese camino. Su exhortación fue así:

“Nos precisa... llevar a Costa Rica obras representativas; que nos restituyan, por decir así, lo que nos pertenece en el movimiento americano del arte. Lo guatemalteco en plástica tiene raigambres hondadas en la tradición local; y lo que se envíe debe ser inspirado en nuestra más auténtica personalidad.”⁷⁶

Estos pocos ejemplos muestran cómo la corriente latinoamericanista había corrido por el subcontinente y, además, se le había vinculado con el paisaje nativo. De esta manera, con algunas excepciones, dicho motivo nació en América Latina durante el siglo XX.⁷⁷

El mundo arcádico del paisaje rural y del campesino costarricense

Durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, los artistas costarricenses concentraron

73. “Notas editoriales. Un maestro”. *Diario de Costa Rica*, 6 de junio, 1931.

74. “Exposición permanente de arte costarricense”. *La Tribuna*, 19 de diciembre, 1937, p. 79.

75. Fernando Díez de Medina. “Francisco Amighetti, notable artista pintor costarricense”. *Repertorio Americano*, N° 3 (21 de enero, 1933), pp. 86-87.

76. Este artículo se encontraba entre los documentos personales de la artista Carlota Brenes Argüello; los únicos datos bibliográficos con los que contaba era el título y el número de páginas: “Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”, pp. 1, 5.

77. Marta Traba, *op. cit.*, p. 4.

especialmente su interés en el paisaje rural y semirural. Los pintores exhibieron un total de 771 paisajes, de los cuales 652 eran rurales y semirurales, o sea, un 84,5%. Este porcentaje prácticamente no varía, si se excluyen las pinturas de El Salvador y Guatemala expuestas en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935): de un total de 761 paisajes, 649 eran rurales y semirurales, es decir, un 85,2%.⁷⁸ Como apoyo a estas cifras —extraídas de los catálogos de los nueve certámenes—, están 197 paisajes rurales y semirurales —fechados entre 1920 y 1950— de artistas costarricenses y extranjeros residentes en el país, a los que se les tomó una fotografía. Entre estos, 113 (es decir, un 57,3%) muestran estructuras o casas de adobes, según el arquetipo colonial y del siglo XIX.⁷⁹ En parte, la atracción hacia el paisaje se explica por la corriente latinoamericanista, que motivó a los artistas a buscar los rasgos particulares de sus respectivos países. Precisamente, estos caracteres fueron encontrados tanto en el paisaje como en la población indígena y las costumbres, motivos con los cuales consideraron alcanzarían una identidad nacional.⁸⁰ Los creadores costarricenses estimaron que el paisaje con construcciones de adobe, era la cualidad singular del país.

Los paisajes con casas de adobe transmiten la imagen de un ámbito rural y semirural apacible

y grato. Los campos están poblados por una o apenas unas cuantas casas de adobe. Estas lucen como construcciones recién edificadas que solo unos días atrás fueron pintadas. La naturaleza las rodea, pero correctamente dispuesta. Además, está plasmada con exaltada exuberancia; árboles, vegetación y montañas protagonizan vivacidad, plenitud e imponencia bajo un límpido cielo. Una cálida luz y refrescantes sombras bañan este mundo arcádico. La quietud y la paz imperan: los predios e interiores de las viviendas aparecen solitarios, como también los senderos que llegan o pasan por estas, pues no son transitados por individuo alguno. En muy pocas ocasiones, se presentan uno o varios sujetos abocetados en la lejanía. El panorama semirural manifiesta principalmente dos diferencias: una mayor cantidad de casas de adobe y una naturaleza menos pródiga. El resto de los atributos los conserva.

Esta visión idílica la intensificaron los pintores inclinados por las tendencias vanguardistas. Las nuevas nociones estéticas ampliaron las posibilidades plásticas de los artistas. El “descubrimiento” de la luz les permitió percibir su intensidad tropical. Esto se tradujo en la manifestación de fuertes contrastes de luces y sombras, para lo cual ciertos creadores recurrieron a los colores complementarios como el amarillo y el violeta.

78. Estas cifras no excluyen a los dos artistas nicaragüenses que expusieron en el certamen centroamericano, pues habían participado en anteriores “Exposiciones de Artes Plásticas”. Las obras que aparecen en los catálogos de estos certámenes con el título “Paisaje”, fueron clasificadas como paisaje rural y semirural; además, se les consideró panoramas del Valle Central. Los tipos de paisaje por categoría (pintura, caricatura, dibujo, y otros) se pueden ver en: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op. cit.*, p. 684.

79. Molina, Iván. “Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura en Costa Rica (1890-1950)”. En: *Re-visión de un siglo 1897-1997*. Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense, 1998, p. 8. Las casas de adobe eran edificaciones construidas con una técnica heredada de la colonia, en la que se empleaba una mezcla de barro y paja secada al sol. Cfr. Altezor, Carlos. *Arquitectura urbana en Costa Rica: exploración histórica 1900-1950*. Cartago, C.R.: Editorial Tecnológica de Costa Rica, 1986, pp. 102, 267. Las 197 pinturas sobre el paisaje pertenecen al registro de 600 obras —fechadas entre 1920 y 1950—, que fueron fotografiadas durante esta investigación. Dichos trabajos sirvieron 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 197 pinturas fueron identificadas —unas con certeza y otras con menor grado— como trabajos exhibidos en estos certámenes.

80. Hoover Giese, Lucretia. “Art in North America: the United States and Mexico, 1820’s-1920’s”. En West, Shearer, editor. *The Bultfinch Guide to Art History*. Great Britain: Bloomsbury Publishing Plc, 1996, p. 133.

También el color cobró intensidad, y algunos se atrevieron a abandonar los matices realistas para aplicarlos simbólicamente. Las formas fueron simplificadas en planos de color; además, dinamizaron la superficie pictórica con pinceladas que dejaban patente su trazo o con un abundante empaste. Todos estos elementos contribuyeron a acentuar el carácter vivaz y placentero de las representaciones del mundo rural y semirural.

Los innovadores conceptos provocaron que los artistas se volcaran hacia estos y los desplegaran en sus obras. Así, lo puramente plástico adquirió un rango muy importante. Por ejemplo, esto causó que los colores originales de las casas de adobe fueran cambiados por los pintores. En sus obras aparecen representadas –sobre todo– con tejas rojas, paredes blancas y zócalos azules. La realidad era otra: a veces los zócalos se pintaban en rosado o verde. Los artistas eliminaron este último por completo, ya que su utilización hubiera provocado la pérdida de contraste entre la vivienda y la exuberante vegetación.⁸¹ Esta licencia plástica evidentemente fue más importante que plasmar una realidad.

También los pintores académicos se vieron atraídos por esa imagen idílica del paisaje, pero sus principios estéticos les impidieron alcanzar la expresión tan viva de un mundo grato y apacible que lograron los vanguardistas. Ezequiel Jiménez pintó dos casas de adobes –al final de una pequeña cuesta– enmarcadas por la montaña y la abundante vegetación (figura N° 37). A medida que se avanza por el solitario sendero, solo se percibe quietud y paz. Sin embargo, a pesar de que se encuentran los mismos elementos plasmados por los vanguardistas, la obra no transmite la vivacidad de estos. Los responsables

son el predominio de tonos tierra, y la ausencia de colores intensos y de una potente luz solar. En cambio, la imagen recobra jovialidad cuando incorporó –en alguna medida– dichos elementos (figura N° 38). Ángela Castro plasmó una calle de Alajuela en donde una tapia y dos casas de adobe (figura N° 39)⁸² definen una composición similar a *Casona* (figura N° 25) de Teodorico Quirós, pero el resultado difiere. La pintura de la artista no consiguió esa irradiante festividad de



Figura N° 37: Ezequiel Jiménez.
Casas de Adobes en Higuito, Desamparados.
Óleo sobre tela. 1928 (?). 50,7 x 35,4 cm.
Colección: Alfonso Jiménez Alvarado.

81. Iván Molina, *op. cit.*, p. 8.

82. Se dice que en la esquina de esa calle vivió el héroe nacional Juan Santamaría.



Figura N° 38: Ezequiel Jiménez.
Sin título.
Óleo sobre tela. Sin fecha. 32,5 x 48,5 cm.
Colección: Julio Jiménez Pacheco.



Figura N° 39: Ángela Castro Quesada.
Sin título.
Óleo sobre tela. Sin fecha. 23,2 x 32,9 cm.
Colección: Privada.
Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Arte Costarricense.

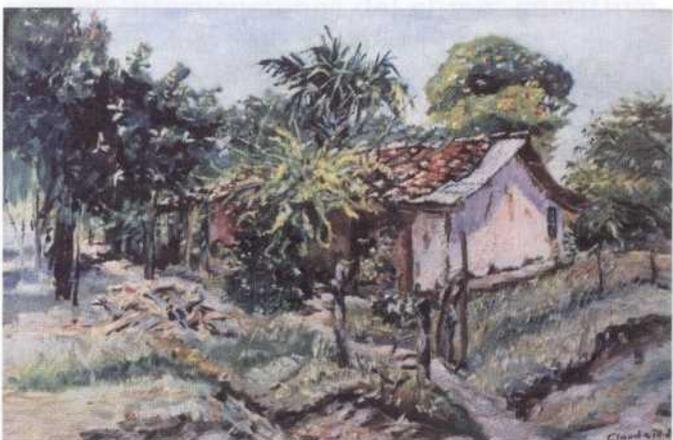


Figura N° 40: Claudia María Jiménez.
Sin título.
Óleo sobre tela. Sin fecha. 30,5 x 46,8 cm.
Colección: Julio Jiménez Pacheco.

Quirós, que se llegó a considerar como la representación del paisaje nacional.

Solo algunos pintores se acercaron –un poco más– a una visión realista del campo. Claudia María Jiménez (1900-1981) captó casas de adobe, cuyos rasgos se encuentran lejos de las hermosas viviendas pintadas por sus colegas. En estas la artista no tuvo reparo en evidenciar el paso del tiempo. Una de sus obras presenta una casa de adobe en medio de la naturaleza, con el techo pandeado y sin varias hileras de tejas (figura N° 40). La pintura de las paredes aparece deteriorada y en algunas partes desprendida totalmente, por lo cual se puede ver el adobe. Otra pintura muestra un acercamiento hacia una casa de adobe (figura N° 41), en donde solo la puerta y los marcos de esta y de las ventanas fueron medio pintarrajeados. El adobe está completamente expuesto, lo cual hace que sus tonos tierra se integren al suelo desprovisto de verdes zacatales. Estas señales de deterioro y pobreza borran un tanto la imagen bucólica del campo costarricense.

Ángela Castro también se abstuvo de idealizar la vivienda campesina. Aunque en



Figura N° 41: Claudia María Jiménez.
Sin título.
Óleo sobre tela. Sin fecha. 24,7 x 33,5 cm.
Colección: Julio Jiménez Pacheco.



Figura N° 42: Ángela Castro Quesada.
Sin título.
Óleo sobre tela. Sin fecha. 35,1 x 47,1 cm.
Colección: Privada.
Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Arte Costarricense.

uno de sus óleos no plasmó la casa de adobe sino una edificación hecha con viejos tablo- nes (figura N° 42), igualmente el motivo nie- ga la exclusiva existencia de primorosas mo- radas, cuyos propietarios eran acomodados campesinos. El mundo semirural pasó por el ojo más realista de José Ángel Huertas. Este pintó una casa de adobe en la que se denota la presencia de la humedad, característica propia de muchas zonas del país: el musgo corre y se apodera sin mayor reparo de la fa- chada y la pared lateral (figura N° 43).

Mucho tiempo atrás estas estructuras dejaron de exhibir unos blancos y nítidos muros, eso si alguna vez lo hicieron. Sin embargo, todos estos ejemplos tampoco niegan por completo el mundo apacible y grato que otros de sus colegas representaron. Aunque las viviendas muestran deterioro y cierta pobreza, siguen rodeadas de cielos claros y de una naturaleza rozagante y alentadora. En los casos en que tales características son menos perceptibles, la tranquilidad que impera y la ausencia de los moradores elude imaginar cualquier angustia social y económica de estos. La única artista que rompió con ese pacífico silencio —en alguna medida— fue María Aurelia Castro. Uno de sus óleos



Figura N° 43: José Ángel Huertas.
Sin título.
Óleo sobre madera. Sin fecha. 40 x 27,5 cm.
Colección: Ilse Leer.

plasmó la presencia de gallinas dentro de los predios de una estropeada casa de adobe (figura N° 44). El bullicio de animales domésticos y niños era parte de la vida cotidiana en el mundo rural.⁸³

Los artistas que representaron paisajes con casas de adobe, miraron hacia las propiedades de los pequeños y medianos productores agrícolas, es decir, los estratos más acomodados del ámbito rural. Esto les aseguró que las viviendas –su motivo de interés– mostraran condiciones gratas, pero además se encargaron de idealizarlas. De esta forma, ignoraron las viviendas más pobres, las cuales consistían en chozas oscuras con paredes de madera sin labrar y techos de paja o zinc viejo. Asimismo omitieron las intervenciones del clima; sustituyeron tanto los barriales producidos por los aguaceros como el inclemente polvo de la estación seca por un siempre cálido y agradable verano.⁸⁴

Así como los artistas excluyeron las viviendas más pobres del mundo rural y semi-rural, también se desentendieron de sus moradores: los campesinos –un sector de los cuales estaba convirtiéndose cada vez más en jornaleros–, que la crisis de 1930 azotó con fuerza. Solo representaron unos pocos campesinos que no mostraban signos de mayor indigencia y pesadumbre. El pintor Marco Aurelio Aguilar (1913-2000) los vislumbró labrando alegremente la tierra en *Hacienda patria* (figura N° 45).⁸⁵ Una actitud similar plasmó el artista alemán Emilio Span (1869-1944) en *Paso de la Vaca* (figura N° 46),⁸⁶ el cual incluso tiene tiempo para flirtear con una jovencita. Sin embargo, un reportero de

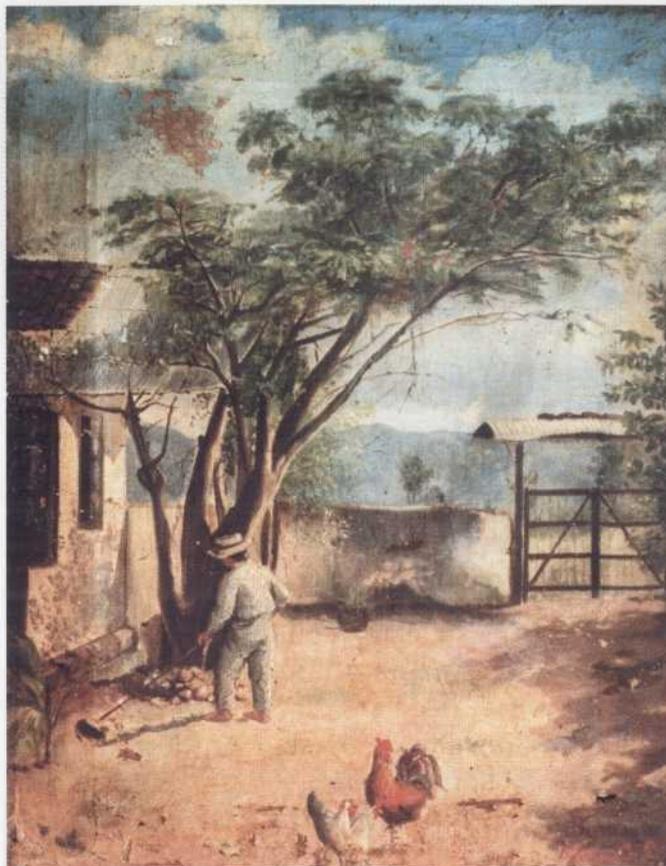


Figura N° 44: María Aurelia Castro.
Sin título.
Óleo sobre tela. Ca. 1910 (?). 35,4 x 29,4 cm.
Colección: Privada.
Fuente: Archivo fotográfico del Museo de Arte Costarricense.

La Semana Cómica consideró que esta obra no tenía relación con lo costarricense:

“Admirable el panorama del fondo, pero presenta un colorido que no es el de nuestro ambiente. Además el lechero es todo un alemán y por cierto que muy parecido al señor Effinber. Y otra cosa: el caballo quedó corto, pero a nosotros no nos importa que le falte un pedazo, pues no es nuestro.”⁸⁷

83. Iván Molina, *op. cit.*, p. 8.

84. *Ibid.*, p. 7.

85. La pintura *Hacienda patria* fue exhibida en la “Octava Exposición de Artes Plásticas” (1936).

86. La pintura *Paso de la Vaca* fue exhibida en la “Novena Exposición de Artes Plásticas” (1937).

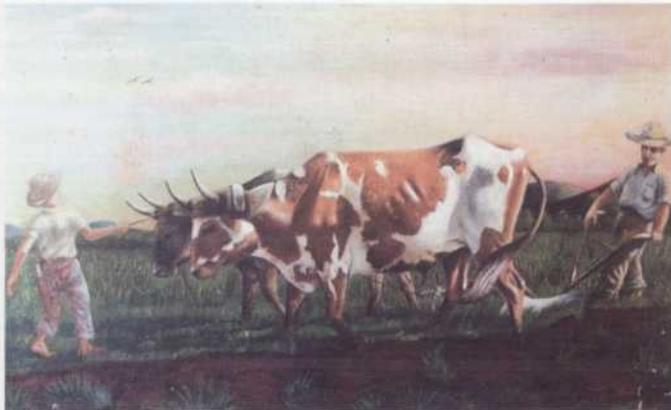


Figura N° 45: Marco Aurelio Aguilar.
Hacienda patria.
Óleo sobre tela. 1936. 37 x 59,5 cm.
Colección: Rafael Cordero Loía.

En todo caso, esta fue la visión que un extranjero se formó de una escena semirural.

Luisa González de Sáenz y Antolín Chinchilla (1876-1942) presentan con gran dignidad a dos campesinos. La primera muestra al respetable *Gamonal* del pueblo (figura N° 47),⁸⁸ y el segundo "retrata" a un acicalado y varonil campesino (figura N° 48). Ambos personajes fueron dispuestos frontalmente con pleno decoro, pero de acuerdo con sus años; el anciano gamonal mira con nostalgia al infinito y el joven campesino enfrenta orgulloso al espectador.

Francisco Zúñiga prefirió disponer a una joven campesina a disfrutar plácidamente de un bello paisaje, tal como se aprecia en la obra titulada *En la ventana* (colección Daniel Yankelewitz).⁸⁹

Manuel de la Cruz González pintó a una joven pareja de campesinos en el interior de su hogar, una sólida casa de adobe (lámina



Figura N° 46: Emilio Span.
Paso de la Vaca.
Óleo sobre tela. 1937. 86,3 x 122,6 cm.
Colección: Emilia Span.

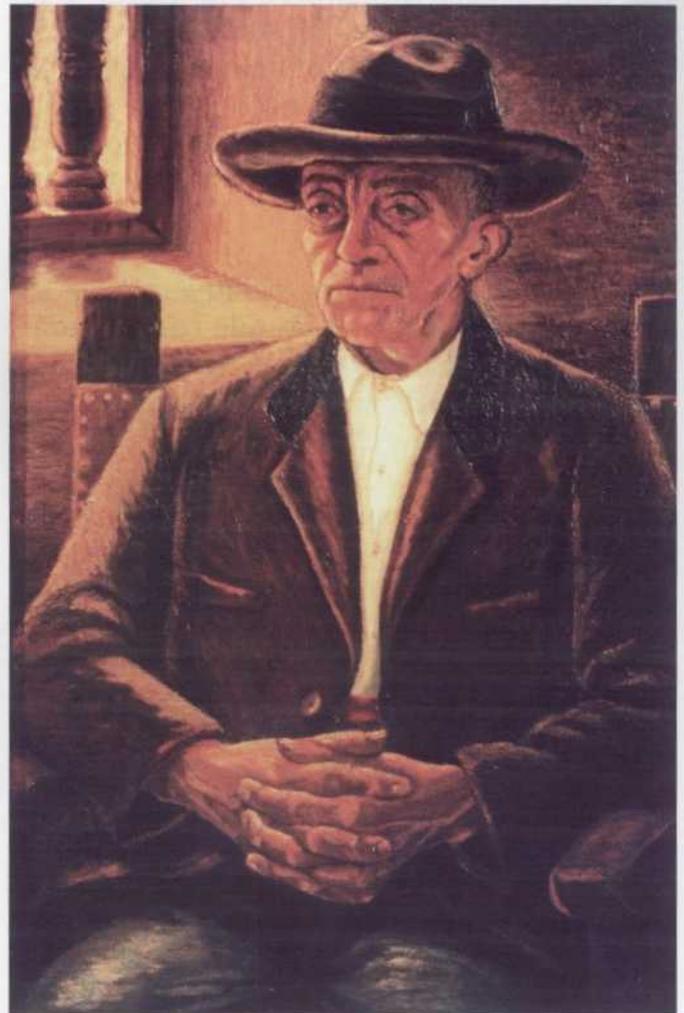


Figura N° 47: Luisa González de Sáenz.
Gamonal.
Óleo sobre tela. 1937. 97 x 61 cm.
Colección: Museo de Arte Costarricense.

87. "La Exposición resultó un desastre". *La Semana Cómica*, 18 de diciembre, 1937, p. 7.

88. La pintura *Gamonal* fue exhibida en la "Novena Exposición de Artes Plásticas" (1937).

89. La pintura *En la ventana* fue exhibida en la "Quinta Exposición de Artes Plásticas" (1933).



Figura N° 48: Antolín Chinchilla.
Trabajador (?).
Óleo sobre tela. 1937. 124 x 89,3 cm.
Colección: Violeta Chinchilla.

N° 8). La mujer acaba de entrar a la habitación y sensualmente se detiene ante su robusto marido, quien aguardaba tímidamente por esa noche de amor. La apariencia de ambos denota campesinos acostumbrados al trabajo fuerte; así lo indican –sobre todo– sus desarrollados pies y manos. Este rasgo y el rostro geometrizado del hombre revelan los intereses plásticos de González en ese momento, es decir, el expresionismo y el cubismo. En una obra inacabada, Francisco Rodríguez

Ruiz (1902-40's?) esbozó a un grupo de campesinos deleitándose con música de marimba y de otros instrumentos (figura N° 49). Finalmente, Carlota Brenes (1905-1986) captó cuando una pequeña campesina se detenía a descansar en la calle de un caserío semirural (figura N° 50).⁹⁰ La niña con aspecto idealizado –característica propia de los académicos– va sencilla pero nítidamente vestida, sin mostrar mayores necesidades. En algunas de estas figuras, el único rasgo que podría indicar pobreza es su falta de calzado.

La vestimenta de estos campesinos demuestra que no eran los habitantes más pobres de los campos costarricenses. Los estratos más bajos vestían pantalones muy largos o muy cortos, algunas veces amarrados con



Figura N° 49: Francisco Rodríguez Ruiz.
Sin título.
Óleo sobre tela. Sin fecha. 170 x 160,5 cm.
Colección: Privada.

90. La pintura *Campesina* ganó la primera medalla de oro en la categoría de artistas nacionales, en la "Exposición de Artes Plásticas" (1928).

una cuerda, a falta de faja; enaguas anchas y sin pliegues; camisas y blusas sin suficientes botones; sombreros de paja, sin forma y gastados; los que podían calzarse usaban zapatos toscos —con frecuencia rotos— y sandalias de cuero. Esta indumentaria presentaba un uso excesivo, remiendos y, generalmente, no era de la talla del portador, pues era habitual que fuera la ropa desechada por sus superiores sociales.⁹¹ Los campesinos de las pinturas se muestran muy diferentes a dicha imagen. No solo aparecen vestidos con decoro, sino también se dejan ver saludables y fuertes; lejos están de encontrarse famélicos y abatidos. Además, ya fuera que estuvieran trabajando, posando, descansando o divirtiéndose, expresan alegría o —por lo menos— tranquilidad.

El mundo idílico de un campesino pacífico, trabajador y feliz que sin mayores dificultades económicas vivía en hermosas casas de adobe, rodeadas por una pródiga naturaleza, no fue una invención de los pintores. Esta imagen que finalmente fue la representación de la nación, es deudora de la ideología de los pequeños y medianos caficultores —liderados por el abogado Manuel Marín Quirós—, y de los intelectuales del futuro Partido Liberación Nacional.⁹² En los inicios del decenio de 1930, se había agudizado el enfrentamiento de los pequeños y medianos caficultores con los beneficiadores de café, pues aquellos exigían un precio más justo para el “grano de oro”. Los primeros basaron su lucha en una ideología que señalaba el predominio de la división de la propiedad territorial en Costa Rica, lo cual consideraban era el fundamento de la

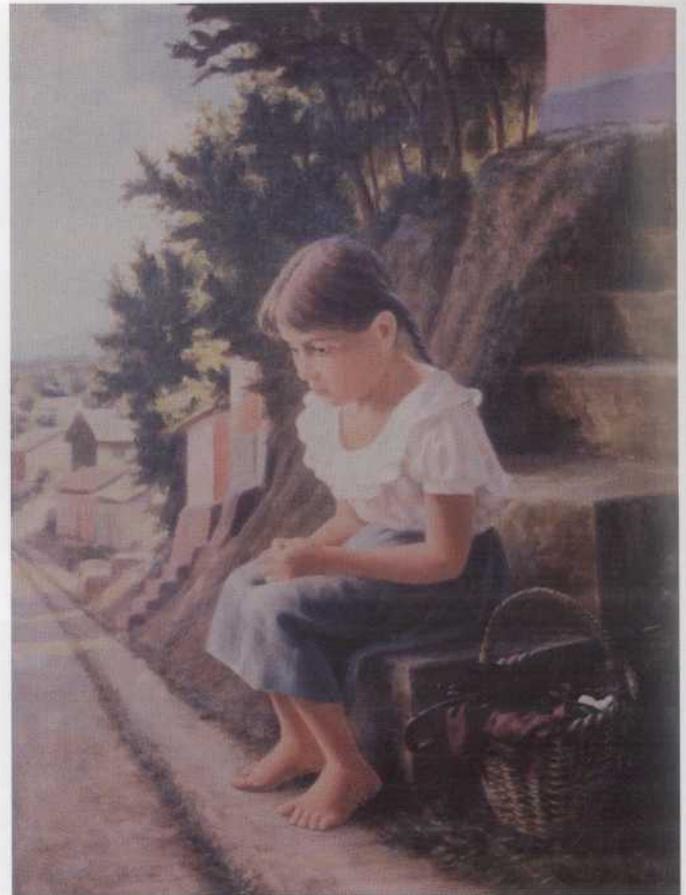


Figura N° 50: Carlota Brenes Argüello.
Campesina.
Óleo sobre tela. Ca. 1928. 63 x 47 cm.
Colección: Santiago Rizo Brenes.

convivencia social en el país. Además, identificaron la finca familiar como la columna vertebral de la democracia; por tal motivo, razonaron que lo que le sucediera al pequeño productor repercutiría en el destino de la nación.⁹³

Entre 1937 y 1940, esta ideología fue absorbida y formalizada por dos figuras importantes del futuro Partido Liberación Nacional,

91. Iván Molina, *op. cit.*, pp. 7-8.

92. El Partido Liberación Nacional fue fundado en 1951.

93. Acuña, Víctor Hugo; Molina, Iván. *Historia Económica y social de Costa Rica (1750-1950)*. San José, C.R.: Editorial Porvenir, 1991, pp. 21-50. Molina, Iván. “Los pequeños y medianos caficultores, la historia y la nación. Costa Rica (1890-1950)”. *Caravelle*, N° 61 (1993), pp. 67-68.

Carlos Monge Alfaro y Rodrigo Facio; basados en aquella, plantearon una nueva interpretación de la historia costarricense. Según su versión, a finales del siglo XVIII, el Valle Central estaba poblado por labrantes que poseían pequeñas parcelas. Entre estos no existía la división de clases sociales, sino la igualdad socioeconómica. Precisamente, este sentimiento de igualdad, más la pequeña propiedad, fueron los factores fundamentales de la “democracia rural”, concepto que Monge Alfaro acuñó para caracterizar el siglo XVIII. Así, con estas nociones, pudieron confirmar las características sempiternas del “ser costarricense”, es decir, igualdad, propiedad, libertad e individualismo.⁹⁴

Por otro lado, los intelectuales liberales del siglo XIX señalaron algunos elementos legados por la colonia que fueron asumidos por Monge y Facio. De acuerdo con aquellos, las estrecheces económicas vividas durante dicho período, coadyuvaban a inculcar en el pueblo costarricense hábitos de trabajo y sobriedad. Además, conceptuaron a los costarricenses de pacíficos y sencillos en educación. Esta valoración y la de los dos futuros intelectuales liberacionistas contribuyeron a crear la imagen de una Costa Rica próspera, poblada por sencillos labriegos que trabajaban sus pequeñas parcelas. Pero mientras Monge y Facio ubicaron esta escena en la colonia, los liberales la dispusieron a finales del siglo XIX.⁹⁵

La idea del labrantín con su pequeña propiedad ayudó a definir la identidad de los costarricenses, quienes se vieron a sí mismos de esa manera. De esta forma, se impuso un imaginario social, una creencia común entre compatriotas. Esto se evidenció especialmente en los artistas que pintaron el paisaje con la casa de adobe —elemento recordatorio de una “edad de oro” (el siglo XVIII)—, quienes a la vez favorecieron el reforzamiento y perpetuación de dicha noción con sus obras. Pero, no solo los costarricenses asumieron ese imaginario social, sino también los extranjeros; por ejemplo, el alemán Maximiliano von Loewenthal —director de la revista *La Raza*— comentó la obra *Peón* de Francisco Zúñiga —en *La Nueva Prensa* (1931)— en los siguientes términos: “...se ve, el obrero pacífico; el verdadero operario costarricense lleno de bondad, de buen carácter, de una asimilación hospitalaria, en fin la paz y el trabajo”.⁹⁶ También se refirió a Teodorico Quirós como “...un nacionalista y enamorado en los bellísimos y pintorescos paisajes de los cultivados campos de Costa Rica...”⁹⁷ y sobre *Boyero* (lámina N° 1) de Zúñiga escribió que era una canción nacional.

En el caso de los artistas foráneos, también estos supieron captar el “alma” costarricense. De acuerdo con Ricardo Fernández Guardia en una entrevista del *Diario de Costa Rica*, la pintora irlandesa Doreen Vanston recogió el “oro sagrado del sol de Costa Rica” en sus cuadros.⁹⁸ En 1933, un reportero de

94. Acuña, Molina, *Loc. cit.*, Molina, *Loc. cit.*

95. Acuña, Molina, *Loc. cit.*

96. Maximiliano von Loewenthal. “Comentarios acerca de la Exposición de Artes Plásticas del Teatro Nacional”. *La Nueva Prensa*, 20 de octubre, 1931, p. 6.

97. *Loc. cit.*

98. “Durante la colonia Costa Rica no solamente fue pobre sino que vivió en la miseria. El café ha sido el que le ha dado bonanza”, *op. cit.*, p. 6.

La Hora identificó el ser costarricense con el campesino, en los dibujos cómicos del artista español Francisco Hernández (1895-1961).⁹⁹ Su comentario al respecto fue así: “La escena en la taquilla, es una grandiosa interpretación de nuestra vida campesina y una interpretación de nuestra forma de ser”.¹⁰⁰ También Jorge Sáenz Cordero apreció características del costarricense en el trabajo de Hernández, tal como lo señaló en un artículo publicado en *La Tribuna*: “Todo lo que hay de banalidad, de credulidad, de malicia, de apocamiento, de *pasividad* boyuna en nuestro pueblo, y también de gracia y *gentileza*, lo ha revelado su lápiz...”¹⁰¹ De esta forma, se manifestó un imaginario social sobre el costarricense: su carácter pacífico.

Los periodistas encontraron “lo nuestro” en las obras de los artistas nacionales. Esto se infiere de un comentario que se publicó en *La Prensa Libre* sobre los dibujos de Francisco Amighetti: “... justeza de visión de nuestra tierra, las soberbias decoraciones de nuestros yugos y carretas con sus colores vírgenes [figura N° 51]...”¹⁰² Un reportero del *Diario de Costa Rica* consideró que la obra *Paisaje de Escasú* [sic] de Teodorico Quirós era una “impresión exacta de nuestra tierra”.¹⁰³ En 1932, el pianista y compositor nicaragüense David Sequeira presentó su obra musical *Escasú* [sic] en el Teatro Nacional. El programa de la función exponía una reseña de esta obra, la cual era una visión de dicho pueblo que el músico compartía con los costarricenses. La

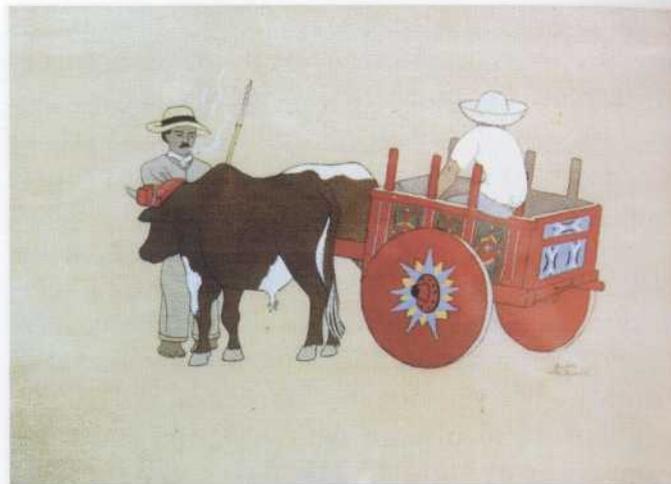


Figura N° 51: Francisco Amighetti.
Sin título.
Tinta y témpera sobre papel. 1933. 19,3 x 26,4 cm.
Colección: Privada.

nota manifestaba lo siguiente: “Composición inspirada por el ambiente de este pueblito tan típico y simpático, donde aún permanece el ambiente colonial. Sus montañas que ofrecen una bella vista, inspiran cierto aire pastoril”.¹⁰⁴ Resabios de la colonia permanecían con los costarricenses, es decir, un mundo idílico con el que identificaban su ser nacional.

Otro periodista del *Diario de Costa Rica* encontró representaciones nacionales en la obra de Teodorico Quirós y Francisco Zúñiga. Al respecto, escribió: “Sus paisajes, sus motivos, sus detalles [los de Quirós], como los de Zúñiga, son ticos, fuertes y sinceros... Es un intérprete de *nuestros* campos y de *nuestro*

99. El artista español Francisco Hernández llegó a Costa Rica en 1913.

100. J. de E. “Como yo vi la exposición”. *La Hora*, 23 de octubre, 1933, p. 7.

101. Jorge Sáenz Cordero. “La sección de caricaturas en la V Exposición de Artes Plásticas”. *La Tribuna*, 27 de octubre, 1933, p. 8. El subrayado es de la autora.

102. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas”. *La Prensa Libre*, op. cit., p. 9.

103. “Las grandes obras de la Primera Exposición Centroamericana”. *Diario de Costa Rica*, 23 de octubre, 1935, p. 5.

104. Programa de mano “Dos conciertos artístico-musicales por el señor David Sequeira, Sra. Carmen de Sequeira y Srta. Elena Sequeira”. San José, C.R.: Teatro Nacional, 3 y 4 de agosto, 1932.

sol...”¹⁰⁵ En el caso del escritor Abelardo Bonilla, este consideró que Manuel de la Cruz González acertadamente veía y comprendía “la lujuriosa tonalidad de *nuestra* tierra, amarillo oro”.¹⁰⁶ Precisamente, la fuerte intensidad de la luz y los colores tropicales fue el aporte de los artistas vanguardistas en el imaginario social del paisaje costarricense.

En 1937 –año en que se realizó la última “Exposición de Artes Plásticas”–, su ente organizador, el Círculo de Amigos del Arte, inauguró su local con la presentación de tres murales de Manuel de la Cruz González. El escritor José Marín Cañas vio el trabajo del artista de esta manera:

“Hay en los murales el candor de las alturas (ítabos florecidos y evangélicos) el sofoco de la costa (perenne límite del mar sin fronteras) y el vigoroso cielo de la meseta (ingenua y recia concepción del laboreo campesino). Reúne pues, todos los puntos del país, tomados como expresiones vivas de una existencia sencilla sin historial trágico, sin sentido ni concepción trascendente. Tal como Costa Rica. He aquí su mejor acierto.”¹⁰⁷

Definitivamente, la concepción de los intelectuales liberales y de los futuros intelectuales liberacionistas –Monge y Facio– de un pueblo sencillo, pacífico y laborioso había calado en los costarricenses de los años treinta.

El mundo idílico con que se representó la nación, incluso fue asimilado por dos artistas con inclinaciones de izquierda: Carlos Salazar Herrera (1906-1980) y Emilia Prieto. Por ejemplo, el primero pintó *Paisaje campestre* (figura N° 52), en el cual aparecen los elementos con

que los artistas caracterizaron el ámbito rural y semirural. Una hermosa casa de adobes se encuentra rodeada por un límpido cielo, vegetación –menos frondosa de lo acostumbrado– y la montaña. La tranquilidad impera en el lugar; un campesino –apenas esbozado en la lejanía– mira apaciblemente el solitario camino y sus alrededores. La luz baña alegremente la escena pintada con intensos colores.

Un paisaje de Emilia Prieto se aleja un poco de dicha visión (figura N° 53), pues presenta un carácter un tanto sombrío. Un artículo que la artista escribió en *Repertorio Americano* sobre la obra de Doreen Vanston, puede explicar esa diferencia. Su comentario fue así: “Más nos pertenece esta naturaleza inmutable llena de colores, montañas y densos bloques de follajes y sus infinitos tonos grises de los días lluviosos”.¹⁰⁸ Prieto conservó la



Figura N° 52: Carlos Salazar Herrera.
Paisaje campestre.
Óleo sobre tela. Ca. 1935. 42,5 x 58,3 cm.
Colección: Banco Central de Costa Rica.

105. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas del Teatro Nacional”. *Diario de Costa Rica*, op. cit., p. 5. El subrayado es de la autora.

106. Abelardo Bonilla. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*, 12 de octubre, 1932, p. 5. El subrayado es de la autora.

107. José Marín Cañas. “Los murales que pinta Manuel de la Cruz”. *La Hora*, 1^a de abril, 1937, p. 7.

108. Emilia Prieto. “Doreen Vanston”, op. cit., p. 243.



Figura N° 53: Emilia Prieto.
Sin título.
Óleo sobre tela. 1928. 30,5 x 21 cm.
Colección: Pablo Amighetti Prieto.

imagen de una naturaleza exuberante, pero se inclinó por la atmósfera sombría de la época lluviosa. Asimismo mantuvo el sentido de apacibilidad y silencio que envolvía las casas de adobe y sus solitarios predios.

Mientras los pintores contribuyeron a reforzar el imaginario social de una Costa Rica pacífica, poblada de campesinos propietarios de pequeñas parcelas, también la historiografía del arte costarricense se encargó de difundir esa noción. En el libro *Pintores de Costa Rica* —publicado en 1975—, su autor Ricardo

Ulloa Barrenechea comenta la obra de Fausto Pacheco así:

“...es el pintor del *tema nacional*. Capta lo *pintoresco* y característico: la *casa campesina*, el *árbol* conocido, las *cercas familiares*, las *piedras del camino*, las *montañas* presentes y *señeras*; en suma, la *tierra costarricense*... En éstos [los óleos de Pacheco] encuéntrase ejemplos sobresalientes del *paisaje nacional*: ya por su brillante *luminosidad*, ya por su manera de mirar la naturaleza existente y real.”¹⁰⁹

Este fragmento deja implícito cuál es la imagen del paisaje nacional, es decir, el paisaje con el que los costarricenses se identifican y se representan a sí mismos: casa campesina, árbol, montañas, luminosidad y lo pintoresco.

Una perspectiva similar evidencia Carlos Francisco Echeverría en su libro *Historia crítica del arte costarricense*, publicado en 1986. Además, claramente se encamina por la interpretación que plantearon Carlos Monge Alfaro y Rodrigo Facio respecto a la colonia. En relación con Teodorico Quirós y la pequeña propiedad, dice lo siguiente:

“... fue el primer pintor costarricense que realmente vio lo que tenía alrededor suyo: una sociedad cuyo pilar fundamental era el pequeño propietario campesino, y un paisaje natural de asombrosa belleza que, aislado entre montañas, enmarca la continuidad histórica y cotidiana de esta sociedad sui-géneris... La pequeña propiedad rural, en particular, fue reconocida desde entonces como el pilar y el símbolo del máspreciado tesoro de los costarricenses: la paz. La casa de adobes [sic] campesina, tema predilecto de los pintores desde Teodorico

109. Ricardo Ulloa Barrenechea. *Pintores de Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1975, p. 78. El subrayado es de la autora.

Quirós en adelante, tiene connotaciones aún más sutiles: simboliza la estabilidad del pequeño propietario rural...¹¹⁰

El autor expresó elementos de la ideología de los pequeños y medianos cafetaleros, y de la versión de Carlos Monge Alfaro y Rodrigo Facio, que se consideraron un legado de la colonia: la pequeña propiedad rural y la paz. En 1997, todavía se percibe la persistencia de la imagen idílica del campo como la representación del paisaje nacional en un artículo escrito por José Miguel Rojas, en *La Nación*:

“Los pintores salieron a captar la luz diáfana del *paisaje nacional*, de colores puros y formas definidas, de ‘casa, palo y montaña’ –según lo definía el mismo Teodorico Quirós en tono irónico–, bella y apacible imagen de *nuestro paisaje criollo*.”¹¹¹

Evidentemente, los artistas de los años treinta realizaron una labor muy efectiva al reforzar visualmente una representación de lo nacional, es decir, el paisaje con la casa de adobes y todas sus implicaciones. Sin embargo, este imaginario social es cuestionado por la investigación histórica de los últimos años, la cual objetiva seriamente el legado colonial de un mundo de pequeñas fincas, de economía estancada, igualdad socioeconómica, falta de comercio y sin conflicto.¹¹²

Marina y paisaje urbano: prolongación y cuestionamiento del campo idílico

Después del paisaje rural, los motivos que más atrajeron a los artistas fueron la marina y el paisaje urbano. La primera fue plasmada un 7,8% y el segundo un 2,8% de un total de 761 pinturas sobre paisaje, exhibidas durante las nueve “Exposiciones de Artes Plásticas”.¹¹³ Tanto las escenas de mar como las representaciones de la ciudad conservan muchas de las características del paisaje con casas de adobe.



Figura N° 54: Antolín Chinchilla.
Sin título.
Óleo sobre tela, 1937. 70 x 110 cm.
Colección: Familia Núñez Salas.

110. Carlos Francisco Echeverría. *Historia crítica del arte costarricense*. San José, C.R.: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1986, pp. 63, 67.

111. José Miguel Rojas. “El ojo que nunca parpadea”. *La Nación*, Suplemento Cultural *Áncora*, 31 de agosto, 1997, p. 1. El subrayado es de la autora.

112. Cfr. Gudmundson, Lowell. *Costa Rica antes del café: sociedad y economía en vísperas del boom exportador*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1990. Molina Jiménez, Iván. *Costa Rica (1800-1850) el legado colonial y la génesis del capitalismo*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991.

113. Los porcentajes mencionados no incluyen las obras de los artistas salvadoreños y guatemaltecos que participaron en la exposición centroamericana, pues las cifras prácticamente no varían. Si aquellos se consideraran, entonces las marinas fueron representadas un 7,7% y el paisaje urbano un 2,8% de un total de 771 pinturas sobre paisaje. Cabe señalar que ciertas pinturas se clasificaron como marinas, cuando en sus títulos se mencionaba Puntarenas o Limón. Algunas de estas obras puede que no sean exactamente escenas de mar, pero se incluyeron dentro de dicha categoría por referirse a provincias muy relacionados con el litoral del Pacífico y del Atlántico. Este criterio no se empleó con Guanacaste, pues algunos títulos vinculados con esta indicaban sectores alejados de la costa.



Figura N° 55: Teodorico Quirós.
Estero de Puntarenas.
 Óleo sobre tela. Sin fecha. 35 x 45 cm.
 Colección: Banco Central de Costa Rica.

El artista alemán Emilio Span se desplazó a diferentes puntos del país para pintar sus costas. Esta inclinación la explicó el pintor Fabio Fournier así:

“...se enamoró del paisaje costarricense y de los temas costarricenses [sic]. Y entonces él, como no tenía arraigo familiar... ni oficial en el país, llegó a pintar independientemente. Viajó por todo Costa Rica, hizo paisajes de muchos lugares que entonces eran casi inaccesibles.”¹¹⁴

Span, precisamente, en sus lienzos captó la exuberancia y la imponencia de la naturaleza de sitios como Golfo Dulce, Bahía del Coco y Carrillo (Guanacaste) (lámina N° 9). Estos transmiten la imagen de mundos tropicales idílicos; el sol brilla sobre las chozas de paja o las casas de madera típicas del lugar, y se respira tranquilidad con la ausencia del ser humano. Una visión similar obtuvo Antolín Chinchilla de sus visitas al mar (figura N° 54).

En cambio, Teodorico Quirós se acercó a un lugar de más fácil acceso y con mayor población, el *Estero de Puntarenas* (figura N° 55); en este plasmó —como otras veces— abocetados individuos en la lejanía. Totalmente distinto es el panorama de una marina europea (figura N° 56), pintada por el artista español Roberto Sanvicente (1887-1963). Un puerto repleto de barcos observa el ir y venir de gente que realiza su trabajo. Las bellas escenas de las costas costarricenses estaban muy lejos.



Figura N° 56: Roberto Sanvicente.
 Sin título.
 Óleo sobre tela. 1931. 35,5 x 65,5 cm.
 Colección: Ofelia Masís Guerrero.

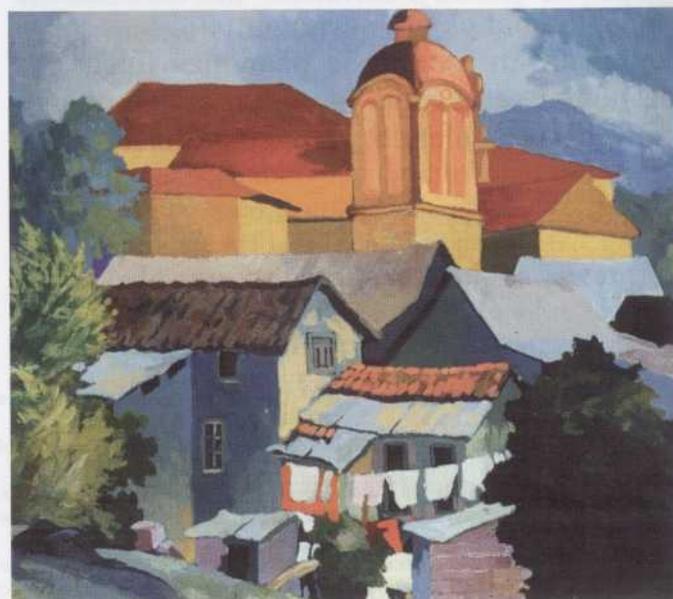


Figura N° 57: Manuel de la Cruz González.
 Sin título.
 Óleo sobre tela sobre madera. 1936. 57,9 x 64,3 cm.
 Colección: Teresa Zavaleta de Goicoechea.

114. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Fabio Fournier. San José, C.R.: 3 de marzo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, *Tesis, op. cit.*, p. 455.

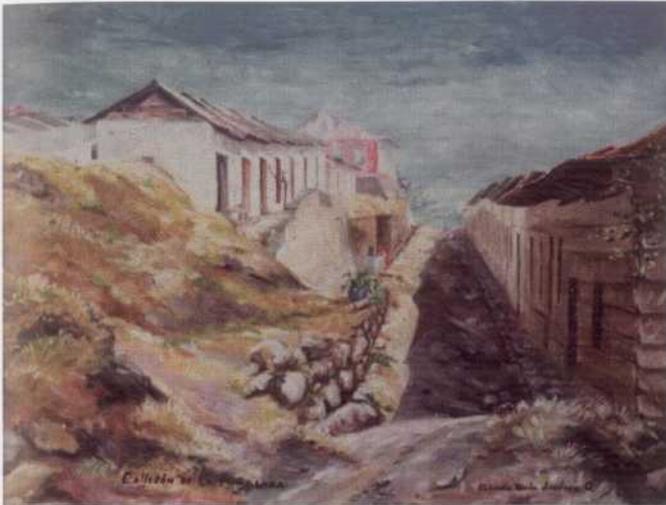


Figura N° 58: Claudia María Jiménez.
Callejón de la puñalada.
 Óleo sobre tela. Sin fecha. 47,3 x 61,7 cm.
 Colección: Julio Jiménez Pacheco.

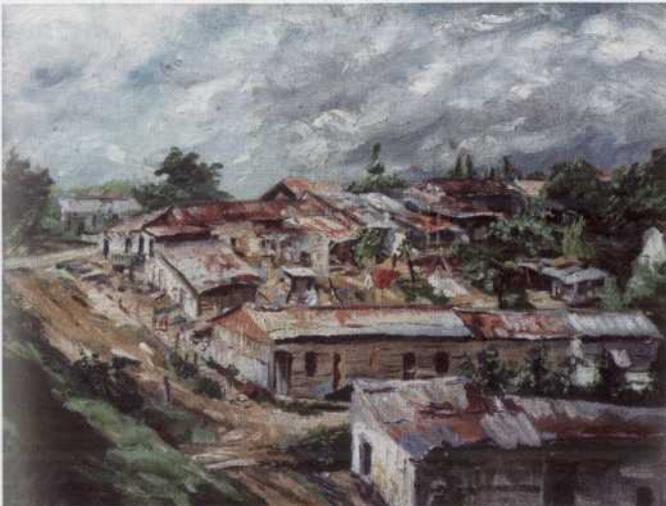


Figura N° 59: Claudia María Jiménez.
 Sin título.
 Óleo sobre tela. Sin fecha. 27 x 35 cm.
 Colección: Julio Jiménez Pacheco.

El paisaje urbano denota también el interés por explotar las nuevas posibilidades estéticas que las corrientes vanguardistas ofrecían a los artistas. Un caso fue Manuel de la Cruz González, quien plasmó un rincón de una ciudad del país con innovaciones plásticas (figura N° 57). Los tonos naranja de una iglesia y otras pequeñas partes de tejados y paredes contrastan con su complementario, es decir, con tonos azul del cielo, suelo, techos y paredes. Probablemente, estos colores no son los que existían en la realidad, sino que el artista los modificó para establecer esa armonía por contraste de complementarios. Una viva luz baña alegremente los edificios y una escasa vegetación; además, contribuye a intensificar los colores y a crear formas planas, que en algunos sectores adquieren un sentido abstracto.

Este interés estético que mostraron otros artistas vanguardistas, no daba cabida al comentario social. Su intención era explorar colores primarios, intensos o simbólicos; pero si hubieran deseado transmitir la pobreza y la suciedad de los barrios marginados y de las calles, hubieran tenido que utilizar una paleta adecuada para crear esa percepción, es decir, tonos tierra y gris, en definitiva, colores terciarios, los cuales eran los preferidos de los académicos. Precisamente, Claudia María Jiménez –artista formada por Tomás Povedano– representó dos zonas paupérrimas de la ciudad de San José; una fue el llamado *Callejón de la puñalada* (figura N° 58)¹¹⁵ y otra sin identificar (figura N° 59), en las cuales predominan dichos colores.

Los catálogos de las “Exposiciones de Artes Plásticas” evidencian que pocos artistas se interesaron por la miseria urbana. Aparte de la obra de Jiménez, dos títulos sugieren

115. La pintura *Callejón de la puñalada* de Claudia María Jiménez fue exhibida en la “Novena Exposición de Artes Plásticas” (1937).



Figura N° 60: Ezequiel Jiménez.
Rincón josefino.
 Óleo sobre tela. Sin fecha. 31,5 x 17,5 cm.
 Colección: Alfonso Jiménez Alvarado.

este tipo de escena: *Callejón de la puñalada* en la versión de Efraím Artavia y *Tugurios* de

Víctor Manuel Bermúdez (1905-1997), expuestos en 1932 y 1937, respectivamente. También los académicos —e.g. Ezequiel Jiménez y Emilio Span— prefirieron dejar en sus lienzos imágenes más gratas de los rincones y vistas de la ciudad (figuras N° 60 y N° 61). Tanto los nacionales como los foráneos asimilaron el imaginario social de una Costa Rica pacífica, en donde no existían marcadas desigualdades socioeconómicas. Además, era más plácido ir a pintar un bello parque o la ciudad en la lejanía que destartaladas casuchas, y —sobre todo— era considerado menos peligroso. Claudia María Jiménez, por ejemplo, fue acompañada por su hermano para tomar apuntes del *Callejón de la puñalada* y luego finalizó la pintura en su casa. En esa época, se comentaba sobre los asesinatos que se cometían con puñal en dicho lugar.¹¹⁶ De hecho, manifestaciones así eran parte de los temores compartidos por los sectores acaudalados respecto a los grupos de trabajadores y pobres urbanos.¹¹⁷ Pero, sin duda, era más



Figura N° 61: Emilio Span.
 Sin título.
 Óleo sobre tela. Sin fecha. 28,5 x 41,5 cm.
 Colección: Julio Jiménez Pacheco.

116. Declaraciones emitidas por Julio Jiménez, primo de la artista Claudia María Jiménez, en una conversación informal con Eugenia Zavaleta. San José, C.R.: setiembre, 1997.

117. Palmer, Steven. "Confinement, Policing, and the Emergence of Social Policy in Costa Rica, 1880-1935". En: Salvatore, Ricardo D.; Aguirre, Carlos. *The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940*. United States of America: University of Texas Press, 1996, pp. 224-253.



Figura N° 62: Clemencia Truque de Arguedas.
En el mercado.
 Óleo sobre tela. 1934. 51,5 x 74,5 cm.
 Colección: Familia González Truque.

grato captar imágenes de la vida en la ciudad como, por ejemplo, las compras *En el mercado* (figura N° 62),¹¹⁸ lo cual hizo Clemencia Truque de Arguedas (1890-1958).

El paisaje europeo o extranjero fue representado esporádicamente, como también vistas relacionadas con el indígena. Un caso es el paisaje urbano de Perugia (figura N° 63), captado por la artista italiana Olga Tufi de Jezzi (1906-1967).¹¹⁹

A pesar del mundo idílico que la mayoría de los artistas plasmaron en sus obras, unos pocos vislumbraron cómo los costarricenses más humildes vivían dentro y fuera de esos gratos paisajes. Un habitante del *Callejón de la puñalada* pudo ser el *Pregonero* (figura N° 64) de Rigoberto Moya.¹²⁰ Este pequeño era una muestra de la creciente pobreza —agravada por la crisis de 1930— que vivía el país.¹²¹ Así lo percibió un reportero del *Correo Nacional*:



Figura N° 63: Olga Tufi de Jezzi.
Sin título (Perugia).
 Óleo sobre tela. 1928. 40,2 x 25 cm.
 Colección: Familia Feoli Luconi.

118. La pintura *En el mercado* de Clemencia Truque de Arguedas fue exhibida en la "Sexta Exposición de Artes Plásticas" (1934).

119. Olga Tufi de Jezzi llegó a Costa Rica en 1930 y regresó a Italia en 1947.

120. La pintura *Pregonero* de Rigoberto Moya fue exhibida en la primera "Exposición de Artes Plásticas" (1928) y ganó la tercera medalla de plata en la categoría de artistas nacionales.

121. Iván Molina. "Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura en Costa Rica (1890-1950)", *op. cit.*, p. 9.



Figura N° 64: Rigoberto Moya.
Pregonero.
Óleo sobre tela. 1928. 94 x 62,5 cm.
Colección: Patronato Nacional de la Infancia.

“...a más de ser una obra de inmenso valor artístico, ha sabido unir a ese valor mismo el quizás más importante de su psicología: de ese dolor incomprensido y hondo que mascullan en el silencio de su miseria estos desarrapados chicos del hampa; estos pobres muchachos del pregón callejero, que ambulan por nuestras urbes como residuos del vicio y del hambre misma.”¹²²

Esta imagen no se podía conciliar con *Café de Costa Rica* (lámina N° 4) de Julio Solera.¹²³ Costa Rica —una bella mujer blanca— le ofrece al rubio extranjero una taza del grano de oro del país. La escena es posible en los hermosos y tropicales parajes nacionales en donde impera la libertad, tal como lo indica el gorro frigio de la beldad. Probablemente, esta creencia la compartían muchos costarricenses y, además, identificaban dichos rasgos como parte de su ser nacional. No obstante, la dependencia a casi un solo producto de exportación —el café— dejó la economía del país a merced de los cambios en el mercado mundial. Con la crisis de 1929, la exportación y la importación se vieron afectadas, y esto —a su vez— provocó una crisis fiscal, ya que los impuestos de las aduanas significaban la renta más importante del erario.¹²⁴ Por consiguiente, *Café de Costa Rica* y *Pregonero* son dos caras de una misma moneda: el proceso de diferenciación social.

Algunos de estos marginados fueron representados en xilografías que aparecieron en un álbum, publicado con motivo de la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” (1934).¹²⁵ En esta época, el grabado en madera era una

122. Cronista. “La exposición de pinturas nacionales”, *op. cit.*, p. 2.

123. La pintura *Café de Costa Rica* de Julio Solera fue exhibida en la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932).

124. Víctor Hugo Acuña; Iván Molina, *op. cit.*, p. 34.

125. De acuerdo con el prólogo que Abelardo Bonilla escribió para lo que se ha llegado a conocer como *Álbum de grabados*, este libro surgió para completar y enriquecer la “Sexta Exposición de Artes Plásticas” (1934). La Imprenta Nacional solo imprimió 300 ejemplares de este álbum. Sobre esto último, véase: Ferrero, Luis, *Zúñiga, Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1985, p. 165.



Figura N° 65: Francisco Zúñiga.
Abrazo (en álbum *Grabados en madera*).
 Grabado en madera. 27 x 34 cm.
 Colección: Museo de Arte Costarricense.

técnica nueva, tanto que los artistas no contaban con los materiales adecuados para trabajar. Gilbert Laporte recuerda cómo Francisco Amighetti lo enseñó a grabar —inicialmente con varillas afiladas de paraguas— y Max Jiménez lo proveyó de materiales esenciales (tinta y papel, por ejemplo).¹²⁶ También pocos creadores practicaban la xilografía, así lo confirma Amighetti:

“...algunos hicieron grabado momentáneamente... Pero los que éramos grabadores ya de convicción, éramos, por ejemplo, Paco Zúñiga y yo. Otros se acercaron al grabado e hicieron grabado para aparecer en el Álbum, porque fue importante.”¹²⁷

Los artistas que participaron en el álbum fueron Francisco Zúñiga, Carlos Salazar Herrera, Francisco Amighetti, Teodorico Quirós, Manuel de la Cruz González, Gilbert Laporte y Adolfo Sáenz (1898-1972), pero solo los dos primeros mostraron grabados con denuncia social. En el grabado titulado *Abrazo* (figura N° 65) —que rememora una xilografía de la artista alemana expresionista Käthe Kollwitz (1867-1945)—, Zúñiga mostró dos campesinas —probablemente indígenas— abatidas, ya fuera por el trabajo inclemente, la pobreza o, en definitiva, la injusticia social. Así lo denotan los cuerpos doblegados uno sobre otro, y sus enormes manos y pies



Figura N° 66: Francisco Zúñiga.
Cargador (en álbum *Grabados en madera*).
 Grabado en madera. 27 x 34 cm.
 Colección: Museo de Arte Costarricense.

126. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Gilbert Laporte. San José, C.R.: 28 de marzo, 1995. Véase: Eugenia Zavaleta, Tesis, *op. cit.*, p. 518.

127. Entrevista realizada por Eugenia Zavaleta a Francisco Amighetti, *Ibid.*, p. 493.



Figura N° 67: Carlos Salazar Herrera.
El obrero enfermo (en álbum *Grabados en madera*).
 Grabado en madera. 27 x 34 cm.
 Colección: Museo de Arte Costarricense.

desarrollados por una vida de ardua labor. Más recriminatorio es *Cargador* (figura N° 66): a pesar de un corpulento cuerpo, el trabajador completamente encorvado ya no puede dar paso alguno bajo el pesado fardo de abusos. Salazar Herrera señaló el destino del trabajador en *El obrero enfermo* (figura N° 67). Un hombre con rasgos de calavera lo ronda una muerte prematura, mientras es observado por su esposa y su pequeño hijo.

Otras dos obras muestran algunos trazos de preocupación social, pero nunca en forma tan dramática como las de Zúñiga y Salazar Herrera. Una es *Arrabal* (figura N° 68) de Francisco Amighetti y la otra es *Peón* (figura N° 69) de Teodorico Quirós. Ambas exponen condiciones de pobreza como pequeñas casas de madera y el trabajador descalzo y humildemente vestido, que realiza su dura faena. Sin embargo, estos aspectos tampoco son enfatizados, por lo que no llegan a convertirse en el motivo de la obra. La crítica social de estos grabados se diluye en un total de 62. Los artistas estaban más inclinados por comprender y ensayar la nueva técnica, de la cual debían descubrir sus posibilidades plásticas.

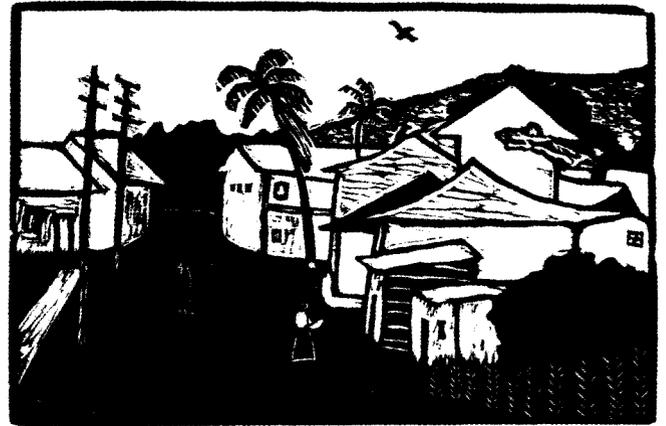


Figura N° 68: Francisco Amighetti.
Arrabal (en álbum *Grabados en madera*).
 Grabado en madera. 27 x 34 cm.
 Colección: Museo de Arte Costarricense.



Figura N° 69: Teodorico Quirós.
Peón (en álbum *Grabados en madera*).
 Grabado en madera. 27 x 34 cm.
 Colección: Museo de Arte Costarricense.

Además, se mantenía el imaginario social del campo idílico y un pronunciado interés estético por explorar las tendencias de vanguardia. Esto, precisamente, se evidencia en las xilografías citadas de Zúñiga, en donde se aprecia un estudio del expresionismo.

Tal vez solo una artista y algunos comentaristas de arte asumieron una actitud crítica

contra las representaciones idílicas de los creadores. Aunque Emilia Prieto asimiló plástica y visualmente la imagen apacible del paisaje y las casas de adobe, emitió vigorosas censuras en sus escritos y en sus pinturas que expresan un carácter alegórico. En el artículo sobre Doreen Vanston en *Repertorio Americano* (1931), criticó a los artistas por satisfacer el gusto burgués con cursilerías y temas frívolos como “la consabida muchacha con el canasto o la carreta y las alforjas que dentro de su apariencia pintoresca llevan tantas verdades tristes”.¹²⁸

Años más tarde —en 1936—, Emilia Prieto expresó una condena similar en el periódico *Trabajo* —órgano del Partido Comunista— en estos términos: “...nos lleva a creer inaudito que al proletario se le busque en sus miserias con el único objeto de colorearlas y de que se le pida su magnificencia al arco iris para hacer bello y vendible el horror de una llaga”.¹²⁹ Además, reprochó enérgicamente la propensión de los artistas por “estetizar la amarga realidad proletaria”,¹³⁰ y la manía de solo buscar efectos plásticos, por lo cual no se bajaban de la columna del *Arte por el arte*. Con esto se refería a una de sus obras —expuesta en la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas” (1935)— en la que rechazaba la noción del arte sin un propósito más allá del estético. En forma muy aguda, Prieto había captado la atracción de los artistas vanguardistas hacia las nuevas posibilidades plásticas que les brindaban las corrientes modernas. Este interés provocó el despliegue, por ejemplo, de colores

simbólicos, luz intensa y formas planas, lo cual contribuyó a crear el mundo idílico del paisaje rural y semirural.

Otro articulista del periódico *Trabajo* criticó —en 1935— cómo el indio y el hombre de pueblo eran representados dentro de un costumbrismo que no decía nada. La razón de esta actitud la explicó con la siguiente consideración:

“... si se exalta al pueblo en actitud de lucha y de protesta el cuadro no tendría salida. Si las líneas y los colores se ordenan en forma tal que el sistema de cosas establecido se ponga en peligro el cuadro caería en la repulsa y la descalificación.”¹³¹

Justamente, la forma idílica en que fue tratado el paisaje rural y semirural (con sus implicaciones de una Costa Rica pacífica, poblada por sencillos labriegos que cultivaban sus pequeñas fincas) facilitó su aceptación entre los estratos más altos. Estos eran los que tenían la capacidad económica para adquirir dichas obras, pues sus precios no eran asequibles para los demás sectores de la sociedad. Por eso, las élites al apreciar cómo se tocaban las fibras más profundas del “ser costarricense” —acorde con el sistema—, pudieron interesarse en comprar dichas obras, con lo cual contribuyeron a desarrollar un mercado de arte.¹³²

El comentarista de *Trabajo* rechazó la imagen del paisaje con casas de adobe al estimar que un cuadro de Luisa González de

128. Emilia Prieto. “Doreen Vanston”, *op. cit.*, p. 243.

129. Emilia Prieto. “La Octava Exposición de Artes Plásticas”. *Trabajo*, 24 de octubre, 1936, p. 3.

130. *Loc. cit.*

131. “La exposición Centro-Americana”. *Trabajo*, 20 de octubre, 1935, p. 4.

132. Iván Molina. “Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura en Costa Rica (1890-1950)”, *op. cit.*, p. 12.

Sáenz no presentaba “la majadería tropical del sol que encandila”.¹³³ Otra crítica relacionada con esto la expresó así:

“En los paisajes vemos que buscan eso que llaman pintoresco cuya etimología más debe referirse a pintadura que a pintura. Hacen énfasis en lo que tiene la naturaleza de exuberante y fachendoso. Montañas, árboles, ramales con todo lo cual lo más que se logra es provocar en el observador ciertos antojos poco edificantes de turistas o como de ir allí -un pic-nic tal vez o temporada.”¹³⁴

El poeta nicaragüense Salomón de la Selva observó cualidades turísticas en los paisajes. Después de visitar la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932), opinó en *Repertorio Americano*: “...en estos pintores ha influido demasiado el patriotismo ávido de turismo que la crisis ha despertado en el país... Tela tras tela de éstas podría llamarse bárbaramente *Glorificando el paisaje costarricense*”.¹³⁵ Parte de su crítica la enfocó hacia Teodorico Quirós, cuyos paisajes consideró dentro de ese carácter turístico y exponentes de una “sensación enteramente suiza”.¹³⁶ Una de sus obras que comentó con sorna fue *Decoración para un muro* (figura N° 2). Al respecto, escribió:

“Ocupa lo mejor del salón, y es como discurso que llenara una hora de velada para decirnos bonituras ramplonas. Quico ha tenido pereza para pensar. ¿O incapacidad?

Facilidad nada común para evocar la escena campestre: La carretica, los bueyecicos, las muchachas y los mozos, la recogida del café, el descanso, y ¡claro! la joven madre que le da de mamar al rorro bajo un árbol...”¹³⁷

De la Selva estimó que estas glorificaciones del paisaje no desentrañaban el verdadero paisaje nacional. Este –como foráneo– pudo abstraerse del imaginario social que se evidenció en las imágenes rurales y semirurales de los artistas costarricenses. Esto no pudo hacerlo el ensayista Mario Sancho, a pesar de su posición tan crítica y pesimista en relación con la situación económica, política, social, moral y cultural del país.¹³⁸ En *Repertorio Americano*, Sancho respondió al comentario de Salomón de la Selva. Aunque consideró que Teodorico Quirós no expresó nada nuevo con su escena campestre, defendió la interpretación de esta con sentido nacionalista. Sobre la anterior cita del poeta nicaragüense, expresó lo siguiente:

“...todo ello [la carretica, los bueyecicos, etc.] está tratado con nobleza, con sencillez, con honradez artística, sin falsear la verdad... Ese campo es nuestro campo, y esos bueyecicos, –y no los otros, los de luegcos cuernos blancos y patas delicadas–, son nuestros bueyes, y con ellos hemos de arar en la vida y en el arte... ¿es posible que de la Selva no reconozca que hay en él luz, color y sentimiento del paisaje, y pase en silencio los otros cuadritos de Quico sin

133. “La Exposición Centro-Americana”, *op. cit.*, p. 4.

134. *Ibid.*, pp. 2, 4.

135. Salomón de la Selva. “Tres visitas a la Cuarta Exposición de Artes Plásticas”. *Repertorio Americano*, N° 15 (22 de octubre, 1932), p. 230.

136. *Loc. cit.*

137. *Ibid.*, p. 228.

138. Cfr. Sancho, Mario. *Costa Rica, Suiza centroamericana*, 2a. edición. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1982. Iván Molina. “La Suiza centroamericana de Juan Manuel Sánchez”, *Catálogo Juan Manuel Sánchez, op. cit.*, pp. 13-19.

reconocerle a su autor la sinceridad con que ha sentido la naturaleza y nuestro ambiente campesino?”¹³⁹

En cambio, Francisco Amighetti compartió la opinión de Salomón de la Selva, cuando entró en polémica con Abelardo Bonilla, en 1936. El artista igualmente encontró un sentido turístico en los paisajes de Quirós, lo cual manifestó en *La Hora*:

“Lástima que a veces lo pintoresco haga dulzona la monótona parte de sus obras que parecen encargo de la Junta Nacional de Turismo. Quiko [sic] Quirós ha establecido una tiranía en la forma de ver el paisaje de la que solo contados pintores han podido escapar.”¹⁴⁰

De acuerdo con una publicación oficial sobre la labor desempeñada por la administración del presidente León Cortés (1936-1940), la Junta Nacional de Turismo había editado afiches y panfletos, en los cuales se exaltaban motivos como la carreta campesina, valles, montañas y “nuestras mujeres campesinas, lindas y frescas”.¹⁴¹ El propósito de esta campaña propagandística era atraer al viajero que buscaba “...la nota vernácula, lo típico y pintoresco de las tierras que visita...”¹⁴² Justamente, la campesina del óleo *La muchacha de la tinaja* (colección Daniel Yankelewitz) —medalla de oro en la exposición de 1931— de Francisco Zúñiga, representaba dichas cualidades, pues se empleó para

ilustrar uno de esos panfletos. De esta forma, el Estado costarricense había encontrado imágenes en la pintura de Zúñiga y Quirós para proyectar a Costa Rica en el exterior y para promover el turismo. Posiblemente, las obras de otros más llenaban los “requisitos” de la Junta, ya que según la parte final del comentario de Amighetti había una uniformidad en los paisajes de artistas como Francisco Zúñiga, Manuel de la Cruz González y Doreen Vanston, parecer que también compartía Salomón de la Selva.¹⁴³

Balance

En el catálogo de la “Cuarta Exposición de Artes Plásticas” (1932), se escribió una reseña del arte costarricense, en donde queda patente el sentir nacionalista de los artistas o —por lo menos— del comité organizador de las exhibiciones. Dicha sinopsis inició directamente con esa noción:

“Durante las tres Exposiciones anteriores el público ha conocido el trabajo vigoroso del *naciente arte costarricense*. En esta Cuarta Exposición, se presentan las obras de los artistas actuales, *orientados hacia lo propio, descubriendo belleza a nuestro alrededor*, ante la cual pasábamos antes desapercibidos.”¹⁴⁴

Una de las bellezas que los rodeaba era el paisaje rural y semirural con casas de adobe.

139. Mario Sancho. “Cuarta Exposición de Artes Plásticas”. *Repertorio Americano*, N° 16 (29 de octubre, 1932), p. 245.

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

141. Oficial. *Cuatro años de la administración de Cortés. Obras de provecho público, 1936-1940*. San José, C.R.: Imprenta Nacional.

142. *Loc. cit.*

143. En el campo de las letras, *Repertorio Americano* se encargó de difundir —en el exterior— la imagen de una Costa Rica pacífica, democrática y con una población laboriosa, blanca y progresista. Cfr. Jussi Pakkasvirta, *op. cit.*, pp. 139-166.

144. Catálogo *Cuarta Exposición de Artes Plásticas*. San José, C.R.: Teatro Nacional, 12 de octubre, 1932. El subrayado es de la autora.

Los artistas y, en general, los costarricenses no tenían que recorrer grandes distancias para apreciar el campo plantado con aquellas viviendas y con una exuberante vegetación. Así, los creadores se deslizaron entre veredas y caminos que los llevaron a adoptar ese panorama y a convertirlo en imagen nacional. Esta debió ser mayoritariamente la labor de 77 pintores, es decir, un 46,3% de los 166 artistas que participaron en las exposiciones. Incluso, aunque las pintoras asumieron temas considerados más adecuados a su condición femenina (véase capítulo V), no permitieron ser relegadas a estos; 34 mujeres, o sea, un 52,3% de las 65 exponentes acogieron el paisaje rural y semirural, muy posiblemente con casas de adobe.¹⁴⁵ La mayoría de los artistas le imprimieron a esta visión del ser costarricense una impronta idealizada, la cual ha perdurado hasta nuestros días. Actualmente, tanto algunos creadores como críticos de arte, cronistas e historiadores del arte han mantenido la reproducción de ese campo idílico y las concepciones implícitas en este.

La imagen del paisaje rural y semirural o, en otras palabras, la imagen del paisaje nacional se circunscribió al panorama del Valle Central –principal asentamiento del país–. Otros sectores de Costa Rica fueron prácticamente ignorados como, por ejemplo, San Carlos, Santa Cruz de Guanacaste, San Gabriel y Tabarcia.¹⁴⁶ Estos lugares recibieron escasamente la visita de los artistas para ser plasmados en sus lienzos. Por eso, solo representaron 40 obras (es decir, un 6,1%)

de un total de 649 pinturas sobre paisaje rural y semirural. Las marinas y zonas relacionadas con la costa del Atlántico y del Pacífico también aparecieron poco en los cuadros. Estos sumaron 58 obras, es decir, un 7,6% de un total de 761 paisajes, mientras que el paisaje rural y semirural significó un 85,2% –incluyendo las 40 pinturas de áreas fuera del Valle Central– del total de 761 paisajes.¹⁴⁷ Únicamente, Antolín Chinchilla pintó tres vistas relacionadas con los indígenas, específicamente de Talamanca. En síntesis, 101 paisajes ajenos al Valle Central fueron representados por los pintores, o sea, un 13,2% del total de 761 paisajes.

Ante la exigua alusión de imágenes sobre zonas más allá del Valle Central, es fácil inferir que pocos artistas se desplazaron fuera de este sector. Solo 24 pintores de un total de 132 se aventuraron a recorrer nuevos parajes. Entre estos, 15 eran hombres y 9 mujeres, las cuales posiblemente experimentaron mayor dificultad para trasladarse fuera de su ámbito doméstico (véase capítulo V), más aún del Valle Central. Además, un factor desmotivante para realizar obras que no fueran de este sector debió ser su escasa premiación durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”. Un total de 183 paisajes fueron galardonados o se encontraban entre las obras de los artistas que recibieron premios en alguno de los certámenes; pero de estos solo 28 no eran del Valle Central. Mejor era pintar la imagen que se consideraba como el paisaje nacional: el Valle Central.

145. La lista de artistas que exhibieron paisaje rural y semirural, durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, se puede ver en: Eugenia, Zavaleta. Tesis, *op. cit.*, pp. 685-686.

146. La lista de artistas que realizaron paisajes fuera del Valle Central, se puede ver en: *Ibid.*, pp. 687-688.

147. Solo un paisaje perteneciente a la zona Atlántica –pintado por Antolín Chinchilla– fue clasificado entre paisaje rural y semirural y no como marino, pues su título era *Río Bartolo. Puente Moín* indica que el tema era el río y no una escena de mar. Además las marinas suman en total 60 pinturas, pero –en este caso– únicamente se consideraron 58, pues las dos restantes son de vistas extranjeras (*La última noche* de Roberto Sanvicente y *Bahía de Panamá* de Fausto Pacheco).