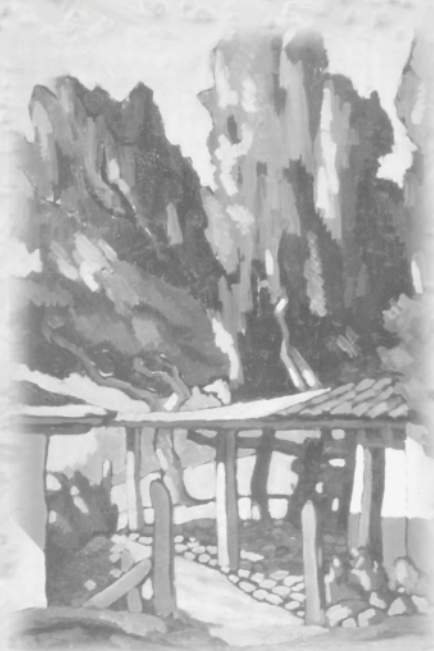




La patria en el paisaje costarricense

**La consolidación
de un arte nacional
en la década de 1930**

Eugenia Zavaleta Ochoa



**La patria
en el paisaje
costarricense**

**La consolidación
de un arte nacional
en la década de 1930**



EDITORIAL
UCR

Ejemplar sin
valor comercial



#QuedateEnCasa



Universidad de Costa Rica
Escuela de Historia
Cátedra de Historia de las Instituciones de Costa Rica

Comisión Editorial
Cátedra de Historia de las Instituciones de Costa Rica

M.Sc. Ana María Botey Sobrado
M.Sc. Manuel Calderón Hernández
Licda. Ana Cecilia Román Trigo

La patria en el paisaje costarricense

**La consolidación
de un arte nacional
en la década de 1930**

Eugenia Zavaleta Ochoa



#QuedateEnCasa

759.728.6

Z39p

Zavaleta Ochoa, Eugenia.

La patria en el paisaje costarricense : la consolidación de un arte nacional en la década de 1930 / Eugenia Zavaleta Ochoa. – 1. edición, 1. reimpresión – San José, C.R. : Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2019.

44 p. – (Serie Cuadernos de Historia de las Instituciones de Costa Rica ; no. 1)

ISBN 978-9977-67-807-8

1. PINTURA DE PAISAJES. 2. PINTURA COSTARRICENSE. 3. IDENTIDAD. 4. ARTE Y SOCIEDAD. 5. IDENTIDAD CULTURAL. 6. ARTE Y LITERATURA. I. Título. II. Serie.

CIP/3355

CC/SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición: 2003

Primera reimpresión: 2019.

Editorial UCR es miembro del Sistema de Editoriales de Centroamérica (SEDUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Fotografía de portada: *Paisaje*. Óleo sobre tela. Manuel de la Cruz González. 1935. Colección Museo de Arte Costarricense. • Diseño de portada: *Everlyn Sanabria R.*

La forma y el contenido de esta edición son responsabilidad exclusiva de la Cátedra de Historia de las Instituciones de Costa Rica.

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica. Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: abril, 2019. Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.



ÍNDICE

1. Lento desarrollo de las artes plásticas	1
2. La aurora del arte nacional con el paisaje.....	4
3. El mundo arcádico del paisaje rural y del campesino costarricense	13
4. Cuestionamiento del campo idílico.....	24
5. Balance.....	29
Notas	31
Acerca de la autora	39

Ejemplar sin
valor comercial



#QuedateEnCasa



#QuedateEnCasa



EDITORIAL
UCR

Ejemplar sin
valor comercial

*H*ACIENDO PATRIA CON EL PAISAJE COSTARRICENSE

La consolidación de un arte nacional en la década de 1930

Eugenia Zavaleta Ochoa

1. LENTO DESARROLLO DE LAS ARTES PLÁSTICAS

En relación con los creadores literarios, los artistas plásticos fueron más lentos en desarrollar un tema nacional y brindar su aporte en la definición de la nación costarricense. Los escritores nacidos en las décadas de 1850 y 1860 contribuyeron con la construcción de la identidad nacional hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Algunos de estos fueron Manuel González Zeledón (Magón) y Aquileo J. Echeverría. Su propuesta consistió en una literatura que representara la realidad perceptible. Por lo tanto, buscaron inspirarse en lo costarricense, en lo autóctono, más que había una gran ignorancia con respecto al propio entorno y a la propia historia. Esta concepción hizo que recurrieran a la descripción de lo campestre y a la copia de la lengua popular.¹

Otra fue la situación de los pintores. Durante el siglo XIX, el hasta entonces predominante arte religioso empezó a ser desplazado por el retrato, circunstancia provocada por el arribo de artistas extranjeros. A modo de ejemplo, ya en la Primera Exposición Nacional –efectuada en 1886–, la mayoría de los premios fueron otorgados a retratos. Posiblemente, el prestigio

—y otras implicaciones más— de verse representado en lienzo o mármol hizo que el retrato fuera el motivo preferido de las élites, únicos sectores con capacidad de adquirirlos.² Un panorama así no debió incentivar a los creadores foráneos ni a los pocos artistas costarricenses a buscar otros temas, entre los cuales alguno podía llegar a simbolizar lo nacional.

Sin embargo, un pintor costarricense se interesó en un motivo que se convertiría en imagen nacional, es decir, el paisaje con casas de adobes. Según Luis Ferrero, Ezequiel Jiménez Rojas (1869-1957) fue el primer artista que pintó dicho asunto, en 1885.³ Si bien es cierto Jiménez había descubierto un tema, a finales del siglo XIX y principios del XX no existían las condiciones para que otros lo siguieran. Seguramente, los pocos creadores se encontraban disgregados; unos cuantos habrían recibido algún tipo de instrucción plástica y los menos tendrían una preparación más sólida. Este era el caso de artistas como Enrique Echandi (1866-1959), Tomás Povedano (1856-1943) y Emilio Span (1869-1944), quienes habían tenido una formación académica, o sea, europeizante, la cual escasamente les permitió interesarse por motivos nacionales; y las veces que lo hicieron les imprimieron un carácter europeo a sus obras. Aunque Span plasmó los litorales del país, estos eran parajes “exóticos” que se encontraban fuera del espacio estimado como nacional: el Valle Central. Otros creadores habían corrido con menos suerte, pues sólo habían recibido lecciones de dibujo en los colegios particulares o en clases privadas, en su mayoría impartidas por extranjeros sin una noción de lo nacional. Además, el dibujo era considerado un conocimiento técnico al servicio de otras profesiones.⁴ No es sino hasta 1897 que los interesados en las artes plásticas tuvieron la posibilidad de recibir una educación artística formal, al fundarse la Escuela Nacional de Bellas Artes. Así, mientras los creadores apenas se disponían a recibir en forma más sistemática lecciones, los

escritores nacionalistas ya publicaban sus obras. Por ejemplo, entre diciembre de 1895 y marzo de 1896, aparecieron la mayoría de los cuadros de costumbres de Magón, en ediciones dominicales de los periódicos. En 1898, Carlos Gagini -otro nacionalista- editó una colección de doce cuentos titulada Chamarasca y, en 1905, Aquileo J. Echeverría presentó Conche-rías, obra que más que ninguna se ha llegado a percibir como la definidora del ser costarricense.⁵

Las diferencias entre el proceso de creación y divulgación de escritores y artistas hizo que aquellos contaran con unas cuantas ventajas de más para desarrollar sus obras, a finales del siglo XIX y principios del XX. La dificultad que ambos grupos enfrentaron para mostrar sus trabajos fue –en alguna medida– más rápidamente resuelta por los escritores. El problema de financiar el tiraje de sus obras los condujo a idear varias estrategias, entre 1880 y 1914. La vía más accesible para publicar fue hacerlo en periódicos y revistas, tal como lo realizó por ejemplo Magón y Gagini. Otras formas fueron insertarse en la cultura oficial y recibir apoyo del Estado, obtener patrocinio privado o buscar suscriptores.⁶ En cambio, para los artistas era más difícil mostrar sus obras, pues necesitaban un espacio que contara con determinadas características, el cual por largo tiempo no existió. Por eso, sólo esporádicamente pudieron exponer, pero además en lugares poco idóneos (e.g. en las vitri-nas de alguna librería y salones de clase).

Los escritores tuvieron más posibilidades para que sus trabajos llegaran a un público un poco más extenso. La producción tipográfica, periodística o librera experimentó un crecimiento sostenido a partir de 1885. El arribo de un grupo pequeño de impresores extranjeros influyó en el alza del tiraje de libros y opúsculos. El éxito empresarial que alcanzaron estuvo relacionado con la alfabetización de artesanos y campesinos.⁷ Por el contrario, los artistas ni tan siquiera contaban

con un ente que instruyera y molderara el gusto estético. Cuando finalmente en 1897 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes, esta instauró una orientación europeizante, tarea con la que colaboraron el Teatro Nacional y las obras que se podían apreciar en este. Un desprendimiento de este gusto, así como de las populares litografías de obras famosas del arte occidental, fue posible hasta los años treinta.

Posiblemente, los escritores -debido a su formación en las letras- tuvieron mayor cabida en los círculos oficiales como docentes y administradores, actividades que además podían combinar con la creación literaria. La situación era diferente para los artistas, pues su campo de trabajo era más restringido. Unos pocos asumieron la docencia y los más debieron dedicarse a otros negocios como, por ejemplo, Lidio Bonilla (1876-1969) y Ezequiel Jiménez.⁸ A este inconveniente debían sumarle otra adversidad: su quehacer plástico requería materiales más costosos en relación con los de los escritores. Ante esta perspectiva, las inquietudes estéticas se truncaron o debieron ser pospuestas, lo cual causó un desarrollo más lento en las artes plásticas; no sería hasta los años treinta en que se consolidaría un círculo de pintores y escultores. Sin embargo, las condiciones favorables con que contaron los escritores tampoco fueron tan favorables; su labor también experimentó un florecimiento tardío y fue, además, una práctica marginal. Aunque entre 1900 y 1914 se triplicaron las publicaciones literarias, estas difícilmente alcanzaron -en tiraje, difusión, importancia y acceso a los lectores populares- a las cartillas agrícolas y de higiene.⁹

2. LA AURORA DEL ARTE NACIONAL CON EL PAISAJE

A finales de los años veinte (S.XX), las limitaciones de un campo artístico prácticamente inexistente impulsaron a los

artistas costarricenses a buscar una salida. La solución la encontraron en la organización de exhibiciones, lo cual materializó las llamadas “Exposiciones de Artes Plásticas”. Entre 1928 y 1937, el Teatro Nacional, principal coliseo de Costa Rica, fue el escenario de estas exhibiciones. Las muestras consistieron en certámenes anuales, que se orientaron sobre todo hacia la pintura, escultura, dibujo y caricatura. Estas les abrieron un espacio a los jóvenes creadores, en donde pudieron plantear cambios. Por ejemplo, algunos de estos artistas mostraron interés por las corrientes de vanguardia, situación que evidenció la irrupción del arte moderno en el país. Los pintores que participaron en las “Exposiciones de Artes Plásticas” ayudaron a crear una expresión visual con la que los costarricenses se identificarían a sí mismos y a su nación: el paisaje rural o semi rural del Valle Central con hermosas casas de adobes, rodeadas de una exuberante naturaleza.

Las “Exposiciones de Artes Plásticas” mostraron rotundamente el interés de los artistas hacia el tema del paisaje. De acuerdo con los catálogos de las nueve exhibiciones, los creadores representaron dicho motivo en 789 obras, de las cuales 761 eran pinturas y el resto trabajos clasificados como dibujos, caricaturas y artes decorativas. La última cifra representa un 49.3% de un total de 1.543 pinturas exhibidas durante las exposiciones.¹⁰ 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 15,8% de la producción total.¹¹

La creación pictórica ocupó una posición predominante en las “Exposiciones de Artes Plásticas”. En esto influyó que más pintores (132) que escultores (29), caricaturistas (23) y dibujantes (35) participaran en los certámenes.¹² Por eso, las comparaciones numéricas se harán especialmente entre los temas que fueron representados en pintura. Ahora bien, la

pregunta es: ¿por qué los artistas se concentraron en el paisaje y, en cambio, otros temas les fueron prácticamente indiferentes?

En parte, los artistas adoptaron el paisaje como tema predilecto, influenciados por la corriente nacionalista y latinoamericana que recorrió América Latina. Durante las primeras décadas del siglo XX, empezó a 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 Henriquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928); y Juan Marinello, *Americanismos y cubanismos 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).¹³

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 autodefinición 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 cuales circularon en una amplia red continental.¹⁴

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 adhesión al indígena y al valor de su cultura. Otro propiciador del pensamiento indoamericanista 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). La postura era reclamar las tradiciones autóctonas y defender actitudes tanto regionalistas como latinoamericanistas. 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.¹⁵

La promoción de un sentir nacionalista y latinoamericanista caló en artistas, intelectuales, peridoistas y políticos

costarricenses en diferentes grados. Durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, algunos aludieron a un *arte nacional*, pero sólo 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 primera “Exposición de Artes Plásticas” (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.”¹⁶ . Manifestaciones similares se captan en otros comentarios. En 1931, la artista Carlota Brenes organizó una exposición de sus alumnas -maestras de dibujo y aficionadas-, que el caricaturista 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.”¹⁷

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 plástica,¹⁸ 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, lo cual era una iniciativa proveniente de Dobles Segreda. Aunque la especificación de “asuntos nacionales” fue suprimida en las “Bases” de las “Exposiciones Artes Plásticas”, el deseo por desarrollar un arte autóctono y propio se expresó durante el transcurso de estos certámenes.

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.”¹⁹

La expresión “nacionalizarse” que empleó 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...”²⁰ 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. [sic]”²¹ 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.”²²

La pintora definió más su concepción al aconsejar a Francisco Zúñiga (1912-1998) de esta manera: “...abarque el panorama costarricense, dándonos dibujos de carretas, bueyes, etc. todo lo que habla de lo propio.”²³

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 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...”²⁴ 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 antiplanicias [sic] donde hay rincones tan románticos como ese Escazú [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”²⁵

Evidentemente, el paisaje había captado el interés de los artistas costarricenses, y también ya Escazú con sus casas de adobes 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, es decir, 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...”²⁶ 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 no 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!”²⁷

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

“...aquí [Povedano] fundó la Escuela de Bellas Artes y aquí ha realizado el milagro de sostener, a 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 costarricense y retratar los tipos verdaderamente autóctonos.”²⁸

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 el arte.²⁹ Este comentario lo suscitó una entrevista realizada al artista guatemalteco Rafael Yela Günther (1888-1942), quien había asistido a la “Novena Exposición de Artes Plásticas” (1937) como jurado. También este sentido latinoamericanista, relacionado con el paisaje, se aprecia 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 hondas en la tradición local; y lo que se envíe debe ser inspirado en nuestra más auténtica personalidad.”³⁰

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.³¹

3. EL MUNDO ARCÁDICO DEL PAISAJE RURAL Y DEL CAMPESINO COSTARRICENSE

Durante las “Exposiciones de Artes Plásticas”, los artistas costarricenses concentraron especialmente su interés en el paisaje rural y semi rural. Los pintores exhibieron un total de 761

paisajes, de los cuales 649 eran rurales y semi rurales, o sea, un 85.2%.³² Como apoyo a estas cifras extraídas de los catálogos de los nueve certámenes están 197 paisajes rurales y semi rurales -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.³³ 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.³⁴ Los creadores costarricenses estimaron que el paisaje con construcciones de adobes, era la cualidad singular del país.

Los paisajes con casas de adobes transmiten la imagen de un ámbito rural y semi rural apacible y grato. Los campos están poblados por una o apenas unas cuantas casas de adobes. Estas lucen como construcciones recién edificadas que sólo 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 semi rural manifiesta principalmente dos diferencias: una mayor cantidad de casas de adobes y una naturaleza menos pródiga. El resto de los atributos los conserva.

Esta visión idílica la intensificaron los pintores que se inclinaron por las tendencias vanguardistas.³⁵ Las nuevas nociones

estéticas ampliaron las posibilidades plásticas de los artistas. El “descubrimiento” de la luz -gracias a los impresionistas- 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. También el color cobró intensidad, y algunos se atrevieron a abandonar los matices realistas para aplicarlos simbólicamente. Las formas las simplificaron 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 semi rural.

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 adobes 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.³⁶ 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. A medida que se avanza por el solitario sendero, sólo 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.

Sólo algunos pintores se acercaron -un poco más- a una visión realista del campo. Claudia María Jiménez (1900-1981) captó casas de adobes, 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 adobes en medio de la naturaleza, con el techo pandeado y sin varias hileras de tejas. La pintura de las paredes aparece deteriorada y en algunas partes desprendida totalmente, por lo cual se puede ver el adobe. Estas señales de deterioro y pobreza borran un tanto la imagen bucólica del campo costarricense.

También Angela Castro (1884-1994) se abstuvo de idealizar la vivienda campesina. Aunque en uno de sus óleos no plasmó la casa de adobes sino una edificación hecha con viejos tablones, igualmente el motivo niega la exclusiva existencia de primorosas moradas, cuyos propietarios eran acomodados campesinos. Sin embargo, estos dos 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.

Los artistas que representaron paisajes con casas de adobes, 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.³⁷

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. Sólo representaron unos pocos campesinos que no mostraban signos de mayor indigencia y pesadumbre.

El pintor Marco Aurelio Aguilar (n. 1913) los vislumbró labrando alegremente la tierra en *Haciendo patria*.³⁸ Luisa González de Sáenz (1899-1982) y Antolín Chinchilla (1876-1942) presentaron con gran dignidad a dos campesinos. La primera mostró al respetable *Gamonal* del pueblo,³⁹ y el segundo “retrato” a un acicalado y varonil campesino. 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. Manuel de la Cruz González (1909-1986) pintó a una joven pareja de campesinos en el interior de su hogar, una sólida casa de adobes. 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. Finalmente, Carlota Brenes (1905-1986) captó cuando una pequeña campesina de detenía a descansar en la calle de un caserío semi rural.⁴⁰ 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.

Sin embargo, 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 una cuerda, a falta de faja; enaguas anchas y sin pliegues; camisas y blusas sin suficientes botones; sombreros de paja, sin forma y gastados; y 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.⁴¹ Los campesinos de las pinturas se muestran muy diferentes a dicha imagen. No sólo 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 o descansando, 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 adobes, 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.⁴² 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 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.⁴³

Entre 1937 y 1940, esta ideología fue absorbida y formalizada por dos figuras importantes del futuro Partido Liberación Nacional, 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 labrantines 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.⁴⁴

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, coadyuvaron a inculcar en el pueblo costarricense hábitos de trabajo y sobriedad. Además conceptualizaron 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.⁴⁵

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, es decir, una creencia común entre compatriotas. Esto se evidenció especialmente en los artistas que pintaron el paisaje con la casa de adobes -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 sólo 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.” También se refirió a Teodorico Quirós (1897-1977) como “...un nacionalista y enamorado en los bellísimos y pintorescos paisajes de los cultivados campos de Costa Rica...”⁴⁷

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 (1903-1988) recogió el “oro sagrado del sol de Costa Rica” en sus cuadros.⁴⁸ En 1933, Jorge Sáenz Cordero apreció características del costarricense en los dibujos cómicos del artista español Francisco Hernández (1895-1961),⁴⁹ 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...”⁵⁰ 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 el *Diario de Costa Rica* sobre la obra *Paisaje de Escazú* de Teodorico Quirós, la cual fue calificada como una “impresión

exacta de nuestra tierra.”⁵¹ En 1932, el pianista y compositor nicaragüense David Sequeira presentó su obra musical *Escazú* en el Teatro Nacional. El programa de la función exponía una explicación de la composición, la cual era una visión de dicho pueblo que el músico compartía con los costarricenses. La 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.”⁵² 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* sol...”⁵³ 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, es decir, 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 (itabos 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.”⁵⁴

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 (1902-1986). Por ejemplo, el primero pintó *Paisaje campestre*, en el cual aparecen los elementos con que los artistas caracterizaron el ámbito rural y semi rural. 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 la segunda se aleja un poco de esta visión, ya que 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."⁵⁵ Prieto conservó la 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 adobes, 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.”⁵⁶

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 con 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-generis...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 campesina, tema predilecto de los pintores desde Teodorico

Quirós en adelante, tiene connotaciones aun más sutiles: simboliza la estabilidad del pequeño propietario rural...”⁵⁷

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. Y en la actualidad, 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.”⁵⁸

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 objeta seriamente el legado colonial de un mundo de pequeñas fincas, de economía estancada, igualdad socioeconómica, falta de comercio y sin conflicto.⁵⁹

4. CUESTIONAMIENTO DEL CAMPO IDÍLICO

Tal vez sólo 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 adobes, emitió vigorosas censuras en sus pinturas que expresan un carácter alegórico y en sus escritos. En el artículo sobre Doreen Vans-ton 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.”⁶⁰ Años más tarde en 1936, 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.”⁶¹ Además reprochó enérgicamente la propensión de los artistas por “estetizar la amarga realidad proletaria”,⁶² y la manía de sólo 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 semi rural.

Otro articulista del periódico *Trabajo* criticó -en 1935- como 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.”⁶³

Justamente, la forma idílica en que fue tratado el paisaje rural y semi rural (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 la 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.⁶⁴

Además el comentarista de *Trabajo* rechazó la imagen del paisaje con casas de adobes al estimar que un cuadro de Luisa González de Sáenz no presentaba “la majadería tropical del sol que encandila.”⁶⁵ 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.”⁶⁶

También 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**.”⁶⁷ Parte de su crítica la enfocó hacia Teodorico Quirós, cuyos paisajes consideró dentro de ese carácter turístico y exponentes de una “sensación enteramente suiza”.⁶⁸ Una de sus obras que comentó con sorpresa fue Decoración para un muro. 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...”⁶⁹

Además estimó que estas glorificaciones del paisaje no desentrañaban el verdadero paisaje nacional. Salomón de la Selva -como foráneo- pudo abstraerse del imaginario social que se evidenció en las imágenes rurales y semi rurales 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.⁷⁰ 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 buyecicos, etc.] está tratado con nobleza, con sencillez, con honradez artística, sin falsear la verdad... Ese campo es nuestro campo, y esos buyecicos, y no los otros, los de luengos 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 cuadros de Quico sin reconocerle a su autor la sinceridad con que ha sentido la naturaleza y nuestro ambiente campesino?”⁷¹

En cambio, Francisco Amighetti compartió la opinión de Salomón de la Selva, cuando entró en una 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 Quirós ha establecido una tiranía en la forma de ver el paisaje de la que sólo contados pintores han podido escapar.”⁷²

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.”⁷³ El propósito de esta campaña propagandística era atraer al viajero que buscaba “...la nota

vernácula, lo típico y pintoresco de las tierras que visita..."⁷⁴ Justamente, la campesina del óleo *La muchacha de la tinaja*, (colección Daniel Yankelwitz) medalla de oro en la exposición de 1931 de Francisco Zúñiga representada 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.⁷⁵

5. 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."⁷⁶

Una de las bellezas que los rodeaba era el paisaje rural y semi rural con casas de adobes. 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. 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 semi rural 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. Estos lugares recibieron escasamente la visita de los artistas para ser plasmados en sus lienzos. Por eso, sólo representaron 40 obras (es decir, un 6.1%) de un total de 649 pinturas sobre paisaje rural y semi rural. 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 semi rural significó un 85.2% incluyendo las 40 pinturas de áreas fuera del Valle Central del total de 761 paisajes.⁷⁷ 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. Sólo 24 pintores de un total de 132 se

aventuraron a recorrer nuevos parajes. Además un factor desmotivador 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 premio en alguno de los certámenes; pero de estos sólo 28 no eran del Valle Central. Mejor era pintar la imagen que se consideraba como el paisaje nacional: el Valle Central.

NOTAS

- 1 Sobre la formación de una literatura nacional en Costa Rica, véase: Quesada, Alvaro. *Uno y los otros*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998. Ovares, Flora, Rojas, Margarita. *100 años de literatura costarricense*. San José, C.R.: Ediciones Farben, 1995. Ovares, Flora, Rojas, Margarita, et. al. *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- 2 Meléndez, Carlos. "Cultura y arte en costa Rica en el siglo XIX". Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad. *Re-visión de un siglo 1897-1997*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense, 1998, pp. 17-30. Ferrero, Luis. *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX*. San José, C.R.: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1986, passim.
- 3 Ferrero, Ibid, pp. 84-85
- 4 Ibid; p. 58.
- 5 Flora Ovares, Margarita Rojas. *100 años de literatura costarricense*, op.cit; pp. 36, 43 y 45.
- 6 Molina, Iván, Fumero, Patricia. *La sonora libertad del viento. Sociedad y cultura en Costa Rica y Nicaragua (1821-1914)*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1997, pp.95-120.
- 7 Ibid., pp.148 y 152.
- 8 Cfr. Tomás Povedano. "Escuela Nacional de Bellas Artes". *Pandemonium*, N°109 (25 de abril, 1914), pp. 365-366 Anónimo. "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.

- 9 Molina, Iván. "Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura de Costa Rica (1850-1950)". Ciclo de conferencias sobre arte y sociedad. *Re-visión de un siglo 1897-1997*, op. cit., pp. 10-12. 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. 154-156.
- 10 En las cifras citadas, se excluyeron a los artistas guatemaltecos y salvadoreños que participaron en la "Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas", realizada en 1935. (La "Exposición de Artes Plásticas" de dicho año se realizó a nivel centroamericano). Aunque la inclusión de tales creadores no varía significativamente dichos números, es preferible concentrarse en el tema de estudio, es decir, el paisaje costarricense. Sin embargo, si se consideraron los dos artistas nicaraguenses que expusieron en el certamen centroamericano, pues habían participado en anteriores "Exposiciones de Artes Plásticas".
- 11 Para obtener las cantidades mencionadas, 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 fue 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 (2338 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.
- 12 Algunos artistas expusieron en varias categorías (pintura, escultura, caricatura y dibujo).
- 13 Unruh, Vicky. *Latin American vanguards: the art of contentious encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 127.
- 14 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.

- 15 Ades, Dawn. *Art in Latin America*. New Heaven & London: Yale University Press, 1989, pp. 130-134. Vicky Unruh, op. cit; pp. 11-16, 128-130. Eugenia Zavaleta, Ibid; p. 5. 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.
- 16 Anónimo (Cronista). "La Exposición de pinturas nacionales". *Correo Nacional*, 21 de noviembre, 1928. P. 4. El subrayado es mío.
- 17 Anónimo. "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.
- 18 Cfr. Cleto González Víquez, Luis Dobles Segreda "Cartera de Educación Pública". *La Gaceta*, 12 de julio, 1928, p.918. La aprobación de dicho reglamento se convirtió en la base para organizar las "Exposiciones de Artes Plásticas".
- 19 Eugenio de Triana. "Exposición Nacional de 1917 Impresiones ". *Athenea*. N°2 (º de octubre, 1917), p. 39.
- 20 Marco A. Zumbado. "En la exposición". *Diario de Costa Rica*, 15 de noviembre, 1928, p. 4.
- 21 Anónimo. "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.
- 22 Anónimo. "La pintura no existe; lo que existe es la vida". *Diario de Costa Rica*, 17 de octubre, 1934, p. 5.
- 23 Ibid., p. 6.
- 24 El Húsar Blanco (seudónimo de Joaquín Vargas Coto). "La Exposición de Artes Plásticas". *Diario de Costa Rica*, 16 de noviembre, 1928. p. 3.
- 25 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.
- 26 Anónimo "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.
- 27 Alejandro Alvarado Quirós. "En el Salón de los artistas". *Diario de Costa Rica*, 9 de octubre, 1931, p. 4.

- 28 Anónimo "Notas editoriales. Un maestro". *Diario de Costa Rica*, 6 de junio, 1931.
- 29 Anónimo. "Exposición permanente de arte costarricense". *La Tribuna*, 19 de diciembre, 1937, p. 79.
- 30 Este artículo se encontraba entre los documentos personales de la artista Carlota Brenes Arguello; los únicos datos bibliográficos con los que contaba era el título y el número de páginas: "Exposición Centroamericana de Artes Plásticas", pp. 1, 5.
- 31 Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 4.
- 32 Las obras que aparecen en los catálogos de las "Exposiciones de Artes Plásticas" con el título "Paisaje" fueron clasificadas como paisaje rural y semi rural; además se les consideró panoramas del Valle Central.
- 33 Iván Molina. "Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura en Costa Rica (1890-1950)", op. cit, p.8. Las casas de adobes eran edificaciones construídas con una técnica heredada de la colonia, en la que se empleaba una mezcla de barro y paja seca 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 paisaje pertenecen al registro de 600 obras fechadas entre 1920 y 1950 que fueron fotografiadas durante esta investigación. Algunas de estas obras fueron identificadas -unas con certeza y otras con menor grado- como trabajos exhibidos en dichos certámenes.
- 34 West, Shearer, editor. *The Bullfinch guide to art history*. Great Britain: Bloomsbury Publishing Plc, 1996, p. 133.
- 35 El arte moderno o vanguardista rompió con las convenciones y tradiciones del arte académico y, por consiguiente, de la creación clásica y renacentista. El arte moderno se caracterizó por el énfasis en el cambio y la innovación, en donde una sucesión de movimientos vanguardistas (impresionismo, postimpresionismo, dada, expresionismo, etc.) derribaban a sus predecesores. Los cambios trascendentales introducidos por los impresionistas cuya primera exposición fue en 1874, constituyen un hilo en la historia del arte occidental, que permite considerar y adoptar dicha tendencia como punto de partida del arte moderno. En este trabajo se emplea indistintamente arte moderno y arte vanguardista. Por otro lado, el término "arte académico" se derivó de la Real Academia Francesa de Bellas Artes, institución fundada en el siglo XVII que abogaba por un retorno a la Antigüedad. Pero dicha denominación hace referencia al arte oficialmente favorecido

de finales del siglo XIX. Durante este período, los artistas reconciliaron las propuestas estéticas del neoclasicismo, romanticismo y realismo. Esto condujo al arte académico, es decir, un arte realista con sentido narrativo, que le otorgaba gran importancia al sentimiento y a la habilidad técnica. Al respecto, véase: Ibid, pp 240, 636. Britt, David, editor. *Modern art: Impressionism to Post-modernism*. Spain: Bulfinch Press, 1989.

- 36 Iván Molina. "Más allá de la casa de adobes". Op. cit. p.8.
- 37 Ibid; p. 7.
- 38 La pintura *Haciendo patria* fue exhibida en la "Octava Exposición de Artes Plásticas" (1936).
- 39 La pintura *Gamonal* fue exhibida en la "Novena Exposición de Artes Plásticas" (1937).
- 40 La pintura *Campesina* ganó la primera medalla de oro en la categoría de artistas nacionales, en la "Exposición de Artes Plásticas" (1928).
- 41 Iván Molina. "Más allá de la casa de adobes. El trasfondo social de la alta cultura en costa Rica (1890-1950)", op. cit, pp. 7-8.
- 42 El Partido Liberación Nacional fue fundado en 1951.
- 43 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.
- 44 Acuña, Molina, Loc. Cit. Molina, Loc. Cit.
- 45 Acuña, Molina, Loc. cit.
- 46 Maximiliano Von Loewenthal. "Comentarios acerca de la Exposición de Artes Plásticas del Teatro Nacional". *La Nueva Prensa*, 20 de octubre, 1931, p. 6.
- 47 Von Loewenthal, Loc. cit.
- 48 Anónimo, "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. Doreen Vanston llegó a Costa Rica en 1927, después de casarse con el abogado Dr. Guillermo Padilla Castro, en París (1925). Cuando el matrimonio terminó hacia 1932-1933, Vanston regresó a París. En 1940, tuvo que escapar hacia Londres, debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Muchas de sus pinturas

las tuvo que dejar, las cuales se presume fueron destruidas. Poco tiempo después, se estableció en Dublín. Véase: Kennedy, S.B. *Irish art and modernism 1880-1950*. Belfast: Institute of Irish Studies, 1991, p. 135. De la Cruz, Yalena. *Guillermo Padilla Castro forjador de instituciones (apuntes sobre su vida y sus obras)*. San José, C.R.: ABC Ediciones, 1993 (?), pp. 41. 44.

- 49 El artista español Francisco Hernández llegó a Costa Rica en 1913.
- 50 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 mío.
- 51 Anónimo. "Las grandes obras de la Primera Exposición Centroamericana". *Diario de Costa Rica*, 23 de octubre, 1935, p.5
- 52 Programa de mano "Dos conciertos artísticos-musicales por el señor David Sequeira. Sra Carmen de Sequeira y Srita Elena Sequeira". San José, C.R.: Teatro Nacional, 3 y 4 de agosto, 1932.
- 53 Anónimo. "Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas del Teatro Nacional". *Diario de Costa Rica*, 14 de octubre, 1931, p.5. El subrayado es mío.
- 54 José Marín Cañas. "Los murales que pinta Manuel de la Cruz". *La Hora*, 1º de abril, 1937, p. 7.
- 55 Emilia Prieto. "Doreen Vanston". *Repertorio Americano*, N°16 (24 de octubre, 1931). p. 243.
- 56 Ricardo Ulloa Barrenechea. *Pintores de Costa Rica*, San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1975. p. 78. El subrayado es mío.
- 57 Carlos Francisco Echeverría. *Historia crítica del arte costarricense* San José: Universidad Estatal a Distancia, 1986, pp. 63, 67.
- 58 José Miguel Rojas. "El ojo que nunca parpadea". *La Nación, Suplemento Cultural Ancora*, 31 de agosto, 1997, p. 1. El subrayado es mío.
- 59 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, 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.
- 60 Emilia Prieto. "Doreen Vanston", op. cit, p. 243.
- 61 Emilia Prieto. "La Octava Exposición de Artes Plásticas". *Trabajo*, 24 de octubre, 1936, p. 3.

- 62 Prieto, Loc. cit.
- 63 Anónimo. "La Exposición Centro-Americana". *Trabajo*, 20 de octubre, 1935, p. 4.
- 64 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.
- 65 Anónimo. "La Exposición Centro-Americana", op. cit., p. 4.
- 66 Ibid, pp. 2,4.
- 67 Salomón de la Selva. "Tres visitas a la Cuarta Exposición de Artes Plásticas". *Repertorio Americano*, N°15 (22 de octubre, 1932), p. 230.
- 68 de la Selva, Loc. cit.
- 69 Ibid, p. 228.
- 70 Cfr. Sancho, Mario. Costa Rica. *Suiza centroamericana*, Segunda edición. San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1982. Molina, Iván. "La Suiza centroamericana de Juan Manuel Sánchez". Catálogo *Juan Manuel Sánchez*, op. cit, pp. 13-19.
- 71 Mario Sancho. "Cuarta Exposición de Artes Plásticas". *Repertorio Americano*, N°16 (29 de octubre, 1932), p. 245.
- 72 Francisco Amighetti. "Francisco Amighetti habla de la Exposición de Artes Plásticas". *La Hora*, 20 de octubre, 1936, p.3.
- 73 Oficial. *Cuatro años de la administración de Cortés*. Obras de provecho público. 1936-1940. San José, C.R.: Imprenta Nacional.
- 74 Ibid.
- 75 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 Pakasvirta, op. cit., pp. 139-166.
- 76 Catálogo *Cuarta Exposición de Artes Plásticas*. San José, C.R.: Teatro Nacional, 12 de octubre, 1932. El subrayado es mío
- 77 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. Sólo un paisaje

perteneciente a la zona Atlántica pintado por Antolin Chinchilla fue clasificado entre paisaje rural y semi rural y no como marina, pues su título *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 Sanvi-cente y *Bahía de Panamá* de Fausto Pacheco).



#QuedateEnCasa



ACERCA DE LA AUTORA

M.Sc. Eugenia Zavaleta Ochoa, historiadora del arte, profesora e investigadora del Centro de Identidad Cultural Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica (CICLA).



#QuedateEnCasa

La licencia de este libro se ha
otorgado a su comprador legal.

Valoramos su opinion. Por favor
[comente esta obra](#)



Adquiera más de nuestros
libros digitales en la [Librería UCR virtual](#)

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL



El artículo analiza el lento desarrollo de los artistas plásticos, a diferencia de los escritores, en la construcción de un arte nacional; o sea, en su aporte a la definición de la nación costarricense, a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Asimismo, rescata el papel de las exposiciones de artes plásticas realizadas en el Teatro Nacional entre 1928 y 1937, donde los artistas participantes fueron forjando una expresión visual con la que los costarricenses se identificaron a sí mismos y a su nación: el paisaje rural o semirrural del Valle Central, con hermosas casas de adobe. Estas estaban

rodeadas de una exuberante belleza, donde algunos pintores representaron unos pocos campesinos que no mostraban signos de pobreza o pesadumbre, aun en el contexto de la crisis de 1929 y la depresión de 1930. La mayoría de los artistas ofreció una imagen nacional idealizada que tenía como base el Valle Central, la cual ha perdurado hasta nuestros días.

ISBN 978-9977-67-807-8



9 789977 678078

Universidad de Costa Rica
Escuela de Historia
Cátedra de Historia de las Instituciones de Costa Rica