
La escultura en el estado de Costa Rica

*Leoncio Jiménez-Morales**

Resumen

El presente artículo realiza un recuento general del desarrollo de la escultura nacional desde la independencia hasta nuestros días, entendiéndola desde el pensamiento estatal que predominaba en el momento y los cambios que se presentan en las tres tipos y ejercicios escultóricos: el laico (profesional), el marmolero o el imaginero (santero).

Palabras claves: ESCULTURA - MONUMENTOS - IDENTIDAD NACIONAL

Abstract

This article takes a general account of the development of the national sculpture from independence until today, understanding from the state thought that prevailed at the time and the changes that occur in the three types and sculptural exercises: the secular (professional), marble mason or sculptor (Santeria).

Keywords: SCULPTURE - MONUMENTS - NATIONAL IDENTITY

Recibido: 6 de agosto de 2013

Aceptado: 20 de setiembre de 2013

* Máster en Historia Aplicada de la Universidad Nacional, Docente de la UACA. leonciojm@gmail.com

La escultura es una de las expresiones plásticas más antigua del ser humano. Como aclaración, escultura sería toda obra modelada, tallada o fundida que transmita un pensamiento o ideología. Este simple concepto, nos permite descartar la obra utilitaria de la pieza artística. Así mismo, al no demarcar función o su contenido ideológico, esta visión de arte puede aplicarse a cualquier sociedad del planeta en cualquier época.

La escultura, como expresión social, ha servido no solo como objeto de transmisión de pensamiento, sino como una demarcadora de jerarquía social y de la aspiración cultural. Lo anterior se debe al elevado costo de elaboración en comparación con otras expresiones, ya sea por los materiales, por el tiempo requerido y la experticia del artesano que lo realiza, eleva sus costos de adquisición, por lo que su empleo es restringido a usos de importancia social y/o elementos de lujo.

Para caso de Costa Rica, después de la independencia se inicia un proceso de transformación, donde el desarrollo estatal influenciará y en algunos casos delimitará el desarrollo de esta arte plástica. Por dicha razón, para entender este arte en su contexto social, se plantea hacerlo desde el pensamiento político-estatal dominante y su interrelación con la población del estado.

El arte del progreso: la escultura durante el Estado liberal 1821-1950

En el momento de la independencia de España en 1821, Costa Rica era una provincia de poca importancia para el Imperio Español, por su poca escasa población de menos de sesenta mil habitantes, la carencia de yacimientos importantes de oro y plata, así como la constante irrupción de pirata en sus costas. Asimismo, el territorio nacional era muy diferente al actual, pues la provincia de Guanacaste era independiente y Costa Rica se extendía hasta Bocas del Toro, en la actual Panamá.

Hay que entender que por sí misma, el acta de la independencia no cambió mágicamente a Costa Rica, fueron un conjunto de eventos como: la Anexión del Partido de Nicoya, la proclamación

de la República y el tratado de Límites con Nicaragua, lo que generaron las bases institucionales y físicas para formar un Estado propio. En el proceso para la formación del Estado Costarricense independiente, se pasa por una serie de etapas que van desde un periodo de guerras civiles y dictaduras, el ser parte de la República Federal Centroamericana hasta la creación de la República de Costa Rica. Este “experimentar político” con una clara tendencia republicana (Silva Hernández, 1992, p4), se refleja en las diferentes banderas que con las que contó el país.

El recientemente formado Estado costarricense deberá hacer frente a un gran número de problemas. El primero más urgente, era el desarrollo económico, ya que la pobreza que acompañaba al país en toda la colonia, era una limitante para el tan esperado progreso material que deseaban sus gobernantes. Ante esta situación se buscó una actividad que diera el impulso necesario a la economía nacional, la cual se encontró en la exportación de café a Europa (Quesada Monge, 1992, p6), la que permitió un rápido desarrollo de la economía e infraestructura nacional.

La actividad cafetalera significó no solo cambios económicos, sino sociales y políticos. Gracias a la actividad cafetalera, para 1850 un grupo de familias se habían conformado como el grupo económico y político dominante del país. Esta elite cafetalera, ejercía fuerte influencia en las decisiones del gobierno, y por ella se entienden muchos de los eventos políticos de la Costa Rica del siglo XIX.

La formación de un Estado y una escultura nacional (1821 - 1860)

Mientras el Estado como entidad política se conformaba, una institución heredera de la colonia jugó un papel importante en los primeros años de vida independiente. Esta institución fue la Iglesia Católica Romana, la que por muchos años cogobernó y dirigió el país (Solano Muñoz, p83). La Iglesia en los primeros años de vida independiente tenía la capacidad de influir notoriamente

en el pueblo. Esta influencia de la Iglesia Católica, se denota en el hecho de que el templo parroquial fue la edificación exigida de un pueblo y centro de este. Con el tiempo este poder hizo que la palabra iglesia se utilizara para referirse al templo y a la institución como un conjunto inseparable.

Sin embargo, la influencia de la Iglesia iba más allá de lo religioso, ya que influía en el pensamiento político. Esto se demuestra en las constituciones de 1821 (Pacto de Concordia), 1848, y 1859, donde se inicia con una invocación al Espíritu Santo. Solo en la Constitución Federal de 1824 y la ley de base y garantías de 1842 no se realiza dicha devoción, esto debido a la influencia de la ilustración, que buscaba una separación entre lo terrenal y lo espiritual. En cualquier caso, el pensamiento religioso es el referente¹.

Durante los primeros años de vida independiente, no existía una política exclusiva para Costa Rica por parte de la Iglesia Católica, ya que el Vaticano controla al país desde el obispado de Nicaragua y Costa Rica, o sea se tenía políticas conjuntas para los dos países. Con el tiempo las diferencias políticas y sociales entre ambas naciones, hizo que se formara el Obispado de Costa Rica en 1855. Este obispado contó con el apoyo del Estado y de su presidente Juan Rafael Mora Porras, ya que ser un aliado de la Iglesia era una buena estrategia para mantener en orden el país (Sandi, 2013).

La Iglesia logró generar su gran influencia, a partir de herramientas básicas: la educación y el arte. Con la primera transmitía los valores, hábitos y concepciones de mundo que buscan un comportamiento en las personas (Fischel Volio.1987, p18). Con lo segundo, se reforzaban las ideas enseñadas tanto en las escuelas como en los templos. Este arte era especialmente útil, si se toma en cuenta que las personas eran en su mayoría analfabetas, por lo que se valían de símbolos realistas para interpretar el mundo.

1 El texto de dichas constituciones puede consultarse en "Constituciones de Costa Rica" <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/hcostarica/costituciones/index.html> Descargado 28 de mayo de 2013 3:00pm

De esta manera, el arte religioso era sumamente realista y dramático, tratando de mostrar claramente su mensaje. Durante esta época, la Iglesia enfocaba su mensaje no en el amor de Dios, sino en el castigo divino concretado en el infierno y la búsqueda de paraíso accesible solo por el respeto fiel a la Iglesia. Este tipo de mensaje, promovía una reacción: la devoción. Ante el miedo de morir en pecado y dirigirse directamente al infierno, las personas realizaban actos que le atenuaran ese mal futuro. Uno de ellos era la devoción a la Virgen del Carmen.

Según esta creencia el que usara el escapulario del Carmen con fe, se salvaría del infierno. Esta promesa, no solo hizo que la devoción fuera muy extendida, sino que se dio la utilización de pinturas, esculturas hábitos y la construcción de templos dedicados a tal devoción. De hecho en Costa Rica, los templos dedicados a la Virgen del Carmen son los más numerosos del país, ya que cada cabecera de cantón tiene un templo dedicado a ella.

Una explicación de la devoción al Carmen y el miedo a morir en pecado mortal, se encuentra en la mortalidad de la época. La esperanza de vida de una persona entre 1820 a 1840 era de 40 años, y la posibilidad de morir en pocos días por enfermedad era muy alta (González Salas, p17). Relacionado con esto, se creó un culto alrededor de santos que eliminaran las pestes o evitaran la muerte repentina. En Costa Rica el más común fue el Dulce Nombre de Jesús (el divino Niño Jesús).

El Dulce Nombre fue sumamente requerido durante la Peste del Cólera de 1856. De hecho esto explica que todavía hoy sea una devoción muy común en la región central de Costa Rica. En 1856, se publicaron pequeños libritos con oraciones dedicadas al Dulce Nombre en ellas se decía: *“Décimas dedicadas al Dulce Nombre de Jesús implorando su auxilio para que cesen los estragos de la peste. Impuestas por ING. 1856. San José. Imprenta de la Paz. Calle del Carmen N24”*. (LeFranc Ureña. p71)

La Devoción del Dulce Nombre está relacionada con una actitud muy popular. Se creía que al estar libre de pecado, los niños muertos se convertían en ángeles, que ayudaban a sus

familiares en los momentos de dolor y pena. Por tal razón, cuando uno moría, se le enterraba con alas en una ambiente de alegría, ese era “*el entierro del angelito*”. Cuando estuvo en Cartago en el año de 1840, el inglés, John Lloyd Stephens observó lo siguiente:

v “*Estando en la galería vimos pasar un hombre... con el cadáver del niño en brazos. Era su padre y con la sonrisa en los labios lo llevaba a la sepultura. Le seguían dos muchachos tocando el violín y otros andaban por ahí riendo. El niño estaba vestido de blanco y tenía una corona de rosas en la cabeza... No se derramaron lágrimas, al contrario, todos estaban alegres; y aunque esto parecía falta de corazón, no era porque el padre no amase a su hijo, sino que a él y a todos sus amigos les habían enseñado a creer firmemente que muriendo el niño en edad tan temprana iría derecho a un mundo mejor.*” Fernández Guardia. 1982. p59

En este ambiente de religiosidad, y de muerte repentina, la creencia en un más allá era fundamental para encontrar un orden en el mundo. Asimismo, si este más allá, tenía un lugar de eterno castigo había que huir de él; y si este camino era seguir fielmente a la Iglesia, eso se hacía. Por eso no es de extrañar que, ante los procesos de colonización y creación de poblados una de las primeras preocupaciones de los colonizadores fuera crear una ermita y aprovisionarse de los instrumentos necesarios para celebrar las fiestas importantes como Semana Santa, Navidad y Corpus Cristi.

Por los rituales propios del Cristianismo Católico Romano, eran requeridos un determinado número de esculturas obligatoriamente en cada templo o ermita. Un crucifijo, un Nazareno, una Virgen, un San Juan, un nacimiento o pasito completo y el santo del lugar eran piezas fundamentales de los ciclos litúrgicos populares; siendo accesorios pero muy utilizados los Vía Crucis, un San Miguel Arcángel y una Santísima Trinidad. Asimismo, los creyentes necesitaban sus artículos personales de rito, entre los más importantes estaban los crucifijos, los nacimientos y los santos de devoción (Santamaría Rivera, p28).

Como puede suponerse, ante esta necesidad de imágenes se necesitaban escultores en abundancia. Sin embargo, existía un problema básico: durante toda la colonia solo existió un escultor religioso (Francisco Taboada) y no dejó escuela en el país. En la época colonial esta dificultad se resolvió importando obras de Guatemala. No obstante, a inicios de la época independiente esta solución representaba dos inconvenientes. Por un lado las piezas serían muy caras, por lo que pocos pueblos recientemente creados podrían adquirir obras, manteniéndose el problema. Por otro lado, era una vergüenza que un país no pudiera cubrir sus necesidades religiosas más básicas (Méndez Montero, p49).

Mediante un proceso que desconocemos, en que posiblemente estén relacionados la cualidad natural y la necesidad inmediata (especialmente el miedo), el país cubrió sus necesidades de imágenes por sí mismo a pocos años de la independencia. Será en este periodo, en el que surge el primer grupo de escultores que se pueden llamar plenamente costarricenses, lastimosamente no se sabe mucho de ellos. Los nombres de Pablo Arce (o Arceta), Pablo Meléndez Osa, José Antonio Rivera, Antonio (o Antonino) Mora Gutiérrez, y muchos otros imagineros, son apenas rumores (Loaiza, p28). De su experiencia aprenderán otros escultores como Fadrique Gutiérrez, Serapio Ramos, Manuel María “Lico” Rodríguez Cruz, Juan Mora González, José Valerio y José Dolores Zamora Zamora. La mayoría compartirá su carácter autodidacta, la cual se ampliará con la experiencia y con ocasionales contactos con escultores extranjeros que aportarán técnicas novedosas, como sucedió con el francés Jean Paul Berlette (Loaiza, p27).

El Estado Oligárquico y el inicio del arte laico (1860 - 1893)

Mientras se proseguía con el proceso de consolidación del Estado, el grupo económicamente poderoso conocido como elite u oligarquía cafetalera, obtuvo el poder del país. Asimismo, la elite se valió de una alianza con la milicia, con el fin de no tener oposición en sus proyectos. Como puede suponerse, el poder militar y los deseos de dominio de la elite generaron una inestabilidad política, que volvió comunes los golpes de estado.

Sin embargo, no se podría considerar este periodo como una época de anarquía total. El proyecto de Estado que se realizó, probó ser el deseo de la mayoría de la elite, aunque existieran conflictos de poder. Por lo tanto se puede decir que existieron diferencias internas en el cómo hacer las cosas, pero no en qué se quería hacer (Solano Muñoz, 63-88).

Mediante un proceso lento y basado en la reforma institucional del Estado, se logró crear un Estado nacional cada vez más concreto y firme. Esto es notorio en la Constitución de 1869 y la Constitución de 1871, donde se establecen los fundamentos básicos del Estado costarricense actual. Es importante rescatar que en estas constituciones la educación, la salud y jurisprudencia tuvieron una importancia clave, esto debido a los lemas liberales de “gobernar es educar” y “gobernar es poblar”.

Durante todo este proceso de fortalecimiento del Estado, este comienza una lucha con la institucionalidad de la Iglesia Católica Romana. El Estado desea ostentar un control eficaz y bastante completo de la población, por lo que deberá disminuir el poder que desde la colonia tenía el ente eclesiástico. Para cumplir con su objetivo, el Estado realizó cambios en la sociedad que debilitaron la base del poder de la Iglesia sobre la población: la fe y el temor. Se consideró que la instrucción y la prestación de ciertos servicios permitirían este fin.

La escultura como manifestación cultural también se vio afectada por el proceso descrito anteriormente. Hay que tener claro que, para este momento existía un gran desarrollo técnico de las piezas escultóricas, producto de la experiencia lograda en el periodo anterior. Entre 1861 y 1893, la escultura religiosa llegó a uno de sus máximos puntos de calidad técnica, donde personas como Manuel María “Lico” Rodríguez Cruz entre otros imagineros se harán famosos (Loiza, p36). La obra representante de esta maestría técnica es “el Cristo Yacente” realizada en 1878 por Rodríguez Cruz.

Es importante notar que aún en el campo de la imaginería en estricto sentido se comienza a realizar cambios evidentes, con respecto a lo creado en años anteriores. A partir de 1870 comienza

a cambiarse el tradicional estilo del barroco colonial (cargado de dolor y sufrimiento) a un neoclásico (con imágenes de paz y tranquilidad) inspirados en la imaginería europea de esa época (Méndez Montero, p36). De hecho la influencia europea, el cambio de la estructura social y una personalidad innovadora, llevaron a algunos imagineros realizar obras fuera de la imaginería religiosa tradicional y convertirlos en los iniciadores del arte laico nacional.

Mezcla de influencia europea e iniciativa propia fue la producción de las primeras esculturas monumentales en Costa Rica. Gracias a Fadrique Gutiérrez la escultura monumental nace en el país, aunque con un fin eminentemente ornamental. Se puede suponer que inspirado en el conocimiento de las obras renacentistas italianas como las de Miguel Ángel Buonarroti, dicho herediano realizó sus esculturas en una piedra blanca que imita al mármol (ya que el mármol no existe en Costa Rica). Con estas obras de Gutiérrez iniciadas en 1861, comienza concretamente una nueva etapa de la producción plástica nacional, con una clara influencia europea, un uso externo y un fin decorativo.

Por otra parte, los conocimientos técnicos de los artistas imagineros fueron utilizados con fines completamente nuevos: el retrato escultórico. La realización de bustos escultóricos laicos es especialmente significativa, ya que utiliza una técnica de arte religiosa para un propósito laico. En otras palabras, se separa la imagen de madera policromada del arte exclusivamente religioso, se le humaniza y desacraliza. Si bien por el momento solo se conocen las obras de Juan Mora González, es posible que la realización de bustos escultóricos con técnicas de la imaginería fuera algo relativamente común (Fumero Páez, p24), como sucedió en otros países. El retrato escultórico a nivel internacional, se han concebido como el punto intermedio entre el arte religioso tradicional y el arte monumental cívico.

Con la existencia del monumento escultórico ornamental y el retrato escultórico, se dio la base para la aparición de un arte nuevo y completamente laico: el monumento cívico. La primera prueba de este tipo de arte se encuentra en la obra de Fadrique Gutiérrez hacia 1870. Con estas obras Gutiérrez trató de resaltar la figura de políticos que consideró claves en su contexto histórico.

La década de 1870 será de gran importancia para el desarrollo del arte laico en general. La influencia europea y el fortalecimiento del liberalismo estatal, permitió el avance de ideas nuevas y laicas, las cuales se concretaron en prácticas cotidianas y objetos de lujo, entre ellas pequeñas estatuas replicas de obras renacentistas clásicas. El proceso de cambio de escultura religiosa a escultura laica, fue lento e incentivado por el Estado y refortalecido por el contexto social. De esta forma, se pasó de una creación escultórica estrechamente vinculada con el poder de la Iglesia a una con fines y mercados diversos; lo cual estableció nuevos horizontes técnicos, económicos y conceptuales para el desarrollo escultórico en el país.

Con estas nuevas influencias, hasta los estilos usados en el arte religioso se modificaron como ya se presentó. Sin embargo, el arte funerario fue el primero en mostrar un cambio completo. Piezas en mármol o piedra cuidadosamente labradas y que trataban de reflejar la importancia de los individuos allí enterrados (Ferrero Acosta, 1986, p57), fueron exhibidas en los camposantos que desde 1886 estaban en manos del Estado.

En la segunda mitad de la década de 1880, se privilegió el proceso de trasladar la obra religiosa a temas laicos en los casos que se permitía, como se muestra en “El sueño de la inocencia” donde se utiliza la experiencia imaginera creando “Niños Jesús”, para generar el desnudo de un niño dormido. Es más, durante la Exposición Nacional de 1886 se premiaron y celebraron las obras provenientes de la imaginería que demostraban laicalización (Méndez Montero, p60), tanto si fueran de bulto o como elementos decorativos en muebles.

La inauguración del monumento a Juan Santamaría comienza todo un nuevo modelo de obra públicas y visión estatal de la escultura. A partir de aquí se asumirá como arte “válido”, todo aquel de origen e inspiración eminentemente laica. Cuando en la Exposición Nacional de 1893, se premiaron obras claramente europeizadas, se puso fin a un proceso de laicalización y europeización de la escultura nacional (Méndez Montero, p62).

En adelante se genera una tajante separación entre escultura religiosa y laica, basada en las diferencias de estilos, visión y materiales sobre cada tipo de obra referenciada. De esta manera, el escultor será el encargado de realizar la obra laica, imaginero el que realizara esculturas en madera y marmolero, el de la obra funeraria.

El auge del liberalismo estatal y la europeización del arte: el academicismo (1893 - 1927)

El intercambio comercial entre Costa Rica y Europa no significó solo un trueque de materiales, sino que se intercambiaron ideas y gustos. Cada vez, la sociedad costarricense fue influida por los gustos europeos. Se llegó a un punto que se consideró que la cultura autóctona era limitada e inferior. Las modas, las costumbres y hasta los gustos europeos (Fumero Vargas. p4), fueron aplicados en la realidad nacional. Un elemento que cambió notoriamente fue la entretención y el ocio. Deportes como el fútbol, básquetbol y béisbol hicieron aparición en la clase pudiente y se extendieron con rapidez en las clases populares.

En medio de un ambiente donde los cambios sociales eran rápidos, y la influencia de la cultura europea evidente y valorada, las artes cobraron un interés especial. Las artes, en todas sus expresiones, manifestaban un interés por el cambio y la modernización del país. En otras palabras, eran testimonio de los cambios sociales, por lo tanto ese cambio era aceptado como una mejora.

Si bien desde mediados del siglo XIX pintores como Aquiles Bigot y A Espagny habían llegado al país y habían realizado trabajos, será después de 1890 que se vuelva un elemento común en las clases adineradas el contar con un retrato. De esta manera, aparecen figuras como las de Enrique Echandi, Tomás Povedano y Arcos, Emil Span y Ezequiel Jiménez que realizan trabajos para las clases pudientes, no solo realizando retratos, sino paisajes y alegorías según el encargo específico de los contratistas (Rojas González, p14-15). En algunos casos, los adinerados importaban piezas específicas de Europa.

Con el tiempo, el gusto por las artes plásticas se fue extendiendo de las clases adineradas a las pobres, las cuales se valían de diferentes medios para satisfacer sus necesidades, obviamente considerando los criterios de calidad y costo. Conforme las artes plásticas se expandieron en la población, tanto los edificios públicos como privados comenzaron a preocuparse por mostrar belleza estética en su diseño y no solo funcionalidad. En los contextos que era posible, se adornaba el interior del inmueble con pinturas y su exterior con esculturas; todas ellas con estilos claramente románticos y academicistas (Ferrero Acosta, 1986, p124). Los edificios o casas así adornadas, eran un claro reflejo del poder, riqueza y gusto de sus habitantes, y por lo tanto se convertían en un elemento de prestigio en la comunidad.

La inauguración de El Teatro Nacional de Costa Rica, en 1897, durante la administración de Rafael Yglesias Castro, significó la preocupación máxima entre funcionalidad y belleza estética perseguida en la época, donde se demostraba la superioridad cultural de una infraestructura. En este sentido el Teatro Nacional era una demostración tanto a nivel nacional como internacional del desarrollo económico y cultural del país, siendo un muestrario de los gustos más “refinados” de la época (Rojas González, p19).

El Teatro Nacional representó una nueva visión de la unión entre la arquitectura y el arte, tanto en interiores como exteriores. Por primera vez, se consideraron los elementos decorativos como partes integrales de la estructura, utilizando piezas escultóricas como lámparas, columnas y remates de escaleras. De esta manera, el Teatro Nacional y su contenido se volvieron en el modelo a seguir sobre arquitectura y arte (Ferrero Acosta, 1986, p124).

Unida a la inauguración del Teatro Nacional, la creación y apertura de la Academia Nacional de Bellas Artes, en 1898, bajo la dirección del pintor Tomás Povedano y Arcos, fomentó el arte académico europeizante. Desde 1898 hasta 1940 la Academia fue dirigida por Povedano y en todo ese tiempo, se mantuvo una misma línea de enseñanza de las artes plásticas: la guía de patrones académicos de las artes.

La Academia se preocupó por expandir las artes en la población; no obstante, su atención se centró en el dibujo y la pintura descuidándose la creación escultórica. Esta desatención es comprensible, si se toma en cuenta que Povedano no era escultor. Sin embargo, se realizaron cursos de modelado de gran demanda, pero que no concluyeron en la formación última de escultores profesionales (Apuy Medrano, p188).

Es interesante que el primer escultor laico del que se tiene noticia no se formara en la Academia Nacional de Bellas Artes, sino que estudió en Carrara (Italia). Juan Ramón Bonilla estudió en Carrara con una beca del gobierno para ser marmolero (escultor fúnebre), regresó al país, pero no vivió de la escultura sino de la docencia (Ferrero, 1998. p28). Su experiencia escultórica se usó para realizar algunos bustos u homenajes funerarios. Este “desperdicio” de su talento se explica en mucho al limitado mercado para las piezas artísticas. Además, habría que contemplar la negativa del Estado (principal promotor de la escultura en la época) de contratar a un costarricense para estas labores, ya que se creía que por naturaleza los europeos eran superiores en la visión plástica.

Habría que entender que a nivel laico, la escultura estará al servicio del Estado (y sus intenciones), pero esto no significó que se excluyera como un medio conductor de las emociones del autor. Así que escultores como el francés Auguste Rodin y el británico Jacob Epstein serán los modelos de los escultores de la época, y sus obras el modelo con que se deseaba adornar parques y cementerios de todo el mundo.

Dichos escultores serán muy influyentes en los artistas costarricenses que viajaron a Europa, en esa época, y conocieron la producción europea, como fueron Juan Ramón Bonilla y Juan Rafael Chacón. La pasada afirmación solo conoce una excepción: Maximiliano Jiménez Huete (conocido como Max Jiménez), el cual se inclinó por las tendencias de vanguardia, sin embargo, la importancia de este se sentirá especialmente después de 1927.

En cuanto a la imagería religiosa y el arte funerario, se presentó una renovación por el expresionismo escultórico, pero siempre enmarcado por las tendencias barrocas y neoclásicas españolas.

Existirá toda una generación de escultores costarricenses que con gran técnica desarrollaron dentro del arte religioso obras de gran mérito, pero debido a la presión estatal y la ideología de la época se les negó el título de escultores, viviendo bajo el título de santeros o marmoleros; de modo que se consideró su arte como limitado (Ferrero Acosta, 1991, p29). Esta fue la realidad vivida de José Dolores Zamora Zamora (conocido como José Zamora el Viejo), José Valerio, Manuel María Zúñiga Rodríguez, Juan Rafael Chacón, Manuel Villalta y Pedro Portuguez entre otros escultores religiosos.

Crisis del Estado liberal y sus detractores artísticos: el americanismo y el novoamericanismo (1927 - 1950)

Al acercarse el primer tercio del siglo XX, el modelo liberal demostró llegar al límite de sus capacidades. Si bien es cierto, el desarrollo material logrado fue evidente, la incorporación de Costa Rica al mercado mundial, volvió sumamente vulnerable a las transformaciones económicas y sociales a nivel internacional. En otras palabras, al estar en relación con el resto del planeta hizo que el país se abriera al desarrollo mundial, pero expuso sus debilidades. Por otra parte, la política “dejar hacer y dejar pasar” había promovido el desarrollo de capital (riqueza), pero este fue distribuido desigualmente (Díaz Arias, 2003, p8; Salazar Mora, 1995, p1). Cada día aumentaba el número de la población que apenas cubría sus necesidades básicas, mientras que una minoría vivía con grandes comodidades.

La crisis de la economía mundial seguida de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), había agudizado las problemáticas generadas por el Estado Liberal. Por ejemplo, un sistema hacendario débil, ausencia de servicios a la población con excepción de la educación primaria e inexistencia de políticas sociales. Estos problemas se agudizaron y llegaron a su máximo con la Crisis Económica Mundial de 1929 (cuyas consecuencias comenzaron a sentirse desde 1927). En este clima de descontento, por los problemas y las crisis comenzaron a generarse movimientos políticos y sociales que buscaban alternativas a la situación vivida (Salazar Mora, 1995, 41).

En este contexto de luchas y enfrentamientos sociales, la intelectualidad tuvo una gran importancia. Con la creación de diversos periódicos y revistas, se promovían discusiones que defendían diferentes posiciones ideológicas. Al igual que en el resto de las artes plásticas, en la escultura durante la década de 1920 se presentaron de los primeros movimientos contestatarios (llamados vanguardistas). Estas vanguardias estaban relacionadas con grupos políticos como los anarquistas y comunistas, lo que generó posiciones de rechazo por las clases dirigentes de la sociopolítica y el arte, especialmente por los cambios sociales y políticos que defendían.

El grupo de escultores contestatarios al liberalismo más afamados, estuvo conformado por Francisco “Paco” Zúñiga Chavarría, Juan Manuel Sánchez Barrantes y Néstor Zeledón Varela. Estos escultores que en ese momento no superaban los 25 años, trabajaban en el taller del maestro imaginero Manuel María Zúñiga Rodríguez. Todos ellos eran parte de la clase obrera nacional y provenían de sectores sociales pobres, por lo que se identificaron con las propuestas políticas de los comunistas y socialistas.

Del grupo formado por Paco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez y Néstor Zeledón Varela, Sánchez fue el líder intelectual. Sus entrevistas en el Diario de Costa Rica, constituyeron los referentes sobre las concepciones estéticas, técnicas, políticas y conductuales del grupo. De hecho, él denominará al grupo *novoamericanistas* (Ferrero Acosta, 1991.p105), por la intención de conformar una nueva visión de americanismo, que no buscara solo la integración política económica, sino ser reconstructores de un pasado cultural y social de ambas partes de la sociedad americana (lo hispano y lo indígena).

Este grupo de jóvenes realiza sus obras después de una profunda investigación de los escultores innovadores del momento como Alexander Porfirievich Archipenko, Amedeo Modigliani, Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon y Victorio Macho (Ferrero Acosta, 1991.p86).

Asimismo, realizan visitas al Museo Nacional y al zoológico Simón Bolívar, con el fin de estudiar el arte y la fauna nacional (Ferrero Acosta, 1991, p87), para proponer un arte híbrido entre lo europeo y lo autóctono, que demuestre a nivel plástico, que étnica y culturalmente era Costa Rica: una mezcla.

El novoamericanismo afectó a algunos de los artistas formados bajo el liberalismo, pero que habían estudiado en Europa y trabajaban en el país en oficios que subestimaban su formación profesional. Este es el caso de Juan Rafael Chacón y Juan Ramón Bonilla. En el caso de Chacón, en 1926 trabajaba en el taller de Manuel Zúñiga en San José (Fumero Páez, 1977, p28); allí conoció a Francisco Zúñiga, Juan Manuel Sánchez y Néstor Zeledón, poco después se unió a su grupo. Por otro lado, Juan Ramón Bonilla, siempre atento al acontecer plástico del país, apoyó a los jóvenes, y se relacionó con ellos, aunque sin bien, por su formación nunca se unió al grupo (Ferrero Acosta, 1998, p31). Su apoyo y relación, se denota en su veredicto como juez dicto en las dos primeras Exposiciones Nacionales de Artes Plásticas, y en sus participaciones en el Repertorio Americano.

Asimismo Maximiliano Jiménez Huete (conocido como Max Jiménez), se integrará por periodos al grupo. Hay que entender que la formación de Jiménez fue muy diferente: en Europa contacto a los grupos de vanguardia en el París de inicios del siglo XX. Por esta razón, compartía la crítica al Estado liberal y su estética, pero no compartía la estética, ni el origen social de los escultores provenientes de la imaginería (MAC, 1999, p12).

Contrario a los novoamericanistas existía un grupo de jóvenes proveniente de una clase media, que habiendo realizado estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes y habiendo estudiado en el extranjero, defendía el academicismo plástico. Por sus condiciones, intereses y formación, estas personas defendieron el academicismo escultórico y el liberalismo, por esta razón después de la Guerra Civil de 1948, al ser parte del partido perdedor, se “olvidaron” sus nombres y logros, aunque muchos se mantuvieron como profesores de escultura en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Costa Rica. Este grupo estuvo

compuesto por Juan Portuguese Fucigna (conocido como John Portuguese), Ángela Pacheco (conocida como Angelita Pacheco), Víctor Bermúdez, Rafael Sáenz González, entre otros escultores académicos de la época.

Las diferencias de visiones escultóricas entre novoamericanistas y académicos serán evidentes en el concurso realizado por el Estado en 1935, para adquirir una escultura que fuera monumento a la madre que adornara la entrada de la Maternidad Carit. En este caso el conflicto fue evidente debido a que los encargados gubernamentales estaban formados con un modelo de arte, mientras que el jurado internacional y una parte de los concursantes tenían una visión distinta (MAC, 1998. p36).

En el periódico La Tribuna se recoge una caricatura que refleja este enfrentamiento, en su pie se lee: *“Cualquiera de estos proyectos está bueno para anunciar productos malteados o engancharle un rótulo que diga “Fecundidad”, pero como monumento de homenaje a “la viejita”, no le sonó a ninguno ni por casualidad”* (La Tribuna, 1 de febrero 1935. p1) De hecho la escultura ganadora, realizada por “Paco” Zúñiga, si bien fue adquirida y premiada, no se ubicó en el lugar asignado hasta 1953, después de pasar casi 20 años en el sótano del Teatro Nacional y hasta que Zúñiga adquirió fama en México.

Debido a la presión ejercida por los novoamericanistas y los avances científicos realizados por la arqueología, en 1934 comienzan a realizarse exposiciones de arte precolombino. Esto es realmente importante, ya que no solo se reconoce la existencia de culturas con un sistema social complejo y un desarrollo material de mérito en la época prehispánica, sino que se otorga mérito a estas piezas por su valor plástico y maestría técnica (Diario de Costa Rica, 14 de octubre de 1934, p10). Para los novoamericanistas, estas exposiciones eran realmente importantes debido a que además de legitimar sus posiciones culturales de respeto de la cultura indígena, demostraban la larga tradición plástica de Costa Rica. En otras palabras, se demostraba que el arte se practica desde la época precolombina y por tanto, toda arte nacional debía considerar ese pasado.

La influencia indígena en los novoamericanistas fue profunda. Esta no se limitaba al uso de los materiales, como la piedra y las maderas nativas, sino que se recuperaba el elemento estético y las temáticas presentadas. Sin embargo, el aporte de los novoamericanistas como grupo artístico fue reinterpretar el legado indígena, mezclándolo con las tendencias vanguardistas europeas. De esta manera, un elemento distintivo de esta nueva visión de escultura nacional fue su animalística. Antes de 1926 la animalística fue realmente escasa y sometida (supeditada) a otros temas (MAC, 1990, p4). Con los novoamericanistas será tema principal, uno de los más trabajados y el que les permitió experimentar aportes teóricos de las vanguardias europeas y con materiales nativos.

Debido en parte por su formación y oficio (la imaginaria), los escultores de influencia novoamericanistas retomaron los temas religiosos, modificando los niveles estéticos, pero acentuando el simbolismo de las diferentes piezas. La verticalidad de estas piezas, el uso de ciertas posturas y sobre todo el énfasis en la ternura del personaje, buscaban representar una religiosidad sin dolor ni temor a Dios (Ferrero Acosta, 1991, p26). Esta visión de la religiosidad se debe en gran medida al tipo de vida de los escultores de este movimiento. Dichos sujetos vivían relacionados con las temáticas religiosas, pero eran militantes del Partido Comunista (en teoría ateo). Sin embargo, en vez de negar la religión, la releyeron, manifestando en sus obras una posición más tierna y espiritual.

Un tema incorporado por los novoamericanistas será el erotismo. Si bien en el academicismo, el desnudo es pieza central de las obras ornamentales, lo cierto es que estos desnudos muestran cuerpos controlados de cualquier deseo corporal (del cuerpo), y por tanto casi divinizados. Los novoamericanistas incorporaron en sus esculturas una dinámica corporal que rompió con la lógica de los academicistas. Los cuerpos y, en especial, los desnudos exhibieron un manejo de la sexualidad y de la corporabilidad, manifestándose el amor más material y tangible conocido. Esta percepción artística del cuerpo fue en su momento motivo de escándalo, censura y discusiones.

En este contexto sería equivocado creer que los academicistas se mantuvieron estáticos, ya que estos también presentaron modificaciones en sus técnicas y concepciones. En primer lugar, con la apertura de los Talleres de la Estación del Ferrocarril al Pacífico y el patrocinio del Estado, estos artistas harán del bronce su material exclusivo. Esto les permitirá la realización de obras monumentales depuradas, con platinados dorados y cobrizos que se contraponían los verdosos del período anterior.

Por otra parte, por encargo del Estado se realizarán bustos escultóricos, los cuales buscaban transmitir las características morales de los representados. Esto se lograba estilizando (alargando) la figura, ampliando el torso representado y aumentando la seriedad de las expresiones, haciendo más “admirables” a estos personajes de por sí “ilustres”. Además ya no solo se honrarán cívicamente a los militares y políticos nacionales, ya que se representan médicos, poetas y próceres tanto nacionales como extranjeros. Todo lo anterior permitió y significó el nacimiento de una práctica escultórica de arte monumental patrio en Costa Rica. De esta forma, barrios enteros serán adornados con monumentos escultóricos en sitios públicos (Jiménez Morales, p89-104).

Por su parte la imaginería religiosa mantendrá la calidad técnica de la época anterior, pero cambiará parte de su mensaje estético. Durante este período las figuras religiosas se representaron con tranquilidad y dulzura, aunque se manifiesten situaciones de martirio o sufrimiento. Estas realizaciones se enmarcan en la visión religiosa del dolor purificador y redentor. En este sentido es necesario entender que al ser los escultores laicos novoamericanistas formados dentro de la imaginería, fueron afectados por esta visión de representación de la religiosidad. Por el momento se desconoce la influencia del novoamericanismo en el arte religioso. Durante este periodo la figura más reconocida será Manuel María Zúñiga Rodríguez. Aparecerán otros imagineros, que a pesar de su talento, no son tan conocidos; este sería el caso de José “Pepe” Zamora.

Con respecto del arte religioso, las innovaciones más importantes se realizaron en el campo de las obras exteriores. Después de las experiencias de la Basílica de Nuestra Señora de los Ángeles y del Templo de San Isidro de Coronado, se revivirá la decoración exterior de los templos (Álvarez Masis y otros, 2002, p48). Estas experiencias renovarán la decoración escultórica – arquitectónica de exteriores tanto en el nivel religioso como el laico. Por su parte, el arte funerario si bien mantendrá su estética, presentará un cambio en la complejidad y tamaño de las obras. A partir de 1923 se puede notar la realización de piezas de gran tamaño que articulan piezas individuales en obras de conjunto, desarrollándose monumentos de hasta diez metros de frente y cuatro de altura. El desarrollo de estas piezas es posible gracias a la existencia de escultores funerarios (marmoleros) especializados.

El arte de la nación: la escultura durante el Estado Gestor 1950 - 2010

Las contradicciones lógicas y sociales de la época liberal fueron evidentes en la década de 1940, así mismo las limitaciones del modelo socioeconómico impulsado por el Estado. Será en este momento donde diversos grupos políticos con alternativas que se movían desde el comunismo hasta la social democracia, se hacen presentes (Díaz Arias, 2003, p4). La Guerra Civil de 1948 marca el fin del liberalismo como ideología activa del Estado, luego se impone el modelo del Estado Gestor. Se podría decir que en dicho enfrentamiento armado, en lugar de vencer a un individuo o un grupo político o económico, se luchó y venció una ideología de Estado.

La proclamación de la Constitución de 1949 lleva a la práctica una nueva propuesta sobre la función del Estado, el cual debe ser un participante activo de la economía y la cultura nacional. De esta forma Costa Rica asume el Modelo Desarrollista o sea el Estado es pieza clave para el desarrollo material del país; a partir de aquí, se convertirá en un Estado Gestor o Interventor de y en la economía (Pérez Brignoli, 2001.p153, Quesada Camacho, 2003).

En esta nueva lógica del Estado, algunos de los puntos claves de la política costarricense serán la dotación de servicios a la población general. De esta forma, la abolición del ejército significó simbólicamente y efectivamente una mayor preocupación del Estado por la inversión en salud, educación y cultura. Se enriquece esta nueva visión con la participación de las mujeres ahora como ciudadanas y militantes políticos como sucedió con las mujeres del partido vanguardia popular (Alvarenga Venutolo, 2005).

Un nuevo modelo de Estado y una nueva estética escultórica: el arte abstracto (1950-1970)

Nace así, después de 1950, una preocupación del Estado por promover una visión de arte que apoye el discurso estatal de paz y desarrollo. De esta forma se utilizaron las figuras contestatarias al arte liberal, se utilizó su estética novoamericanista, pero se le vació su contenido ideológico renovador (generalmente vinculado con la izquierda política). Curiosamente, a pesar de rechazar el discurso económico del liberalismo, el Estado Gestor asumió la práctica liberal de la escultura monumental como medio para transmitir sus mensajes a las masas populares de la población.

A partir de eso, se generó una división dentro de la escultura “artística” que se definía como libre de cualquier perjuicio social o político, y el arte “monumental”, el cual se suponía funcional, pero plásticamente limitado. De esta forma se generó una profunda contradicción en el uso estatal de los escultores y sus obras. Por ejemplo, escultores como John Portuguese y Luis Umaña fueron contratados numerosas veces por el Estado para realizar piezas públicas, pero siempre se les omitía de los libros especializados sobre escultura (Ferrero Acosta, 1991). Dentro de lo que se denominó escultura artística, el Estado también ejecutó medidas que permitieran transmitir con mayor facilidad un discurso a las masas, que mostraba la realización plástica como simpatizante del Estado. De esta forma, ciertas figuras, que por lejanía espacial o posición política, eran fácilmente manipuladas se emplearon como muestras del arte costarricense estatal; este sería el caso de Francisco Zúñiga (Ferrero Acosta, 1985).

En los casos de los escultores cuya afinidad política era muy evidente, se utilizaron selectivamente, como fue en los casos de Juan Manuel Sánchez, Juan Rafael Chacón o Néstor Zeledón Varela². Los escultores, cuya posición política o afinidad al liberalismo los hacían inconvenientes para incorporarlos en el discurso del Estado Gestor, fueron simplemente olvidados; de esta forma cayeron en el olvido John Portuguese, Manuel Zúñiga entre otros.

Para realizar esta política de selección de la escultura “artística” y la “funcional” el Estado se valió de varios mecanismos. Uno de ellos fue la creación de los Premios Nacionales de cultura, que en su modalidad de escultura, premiaron las obras o escultores inspirados en el novoamericanismo, o a los que por razones extra artísticas legitimaban a las acciones y visiones del Estado.

El Estado Empresario y la “institución del arte” (1970-1984)

Después de 1950, el tema indígena y el arte precolombino se volvieron cada vez más importante en el ámbito plástico nacional. Algunas personas como el intelectual Luis Ferrero sostenían la necesidad de volver al arte precolombino no solo en los materiales, sino en la estética y las concepciones plásticas, para generar un arte auténticamente costarricense. Lo cierto es que la discusión de lo indígena en la escultura laica sigue presente, su influencia se nota en las temáticas y elementos estilísticos de los escultores recientes.

Por otra parte, con el reconocimiento de los pueblos y derechos indígenas se ha generado todo una revitalización de su arte, especialmente en el escultórico. Tanto así que se habla de arte indígena contemporáneo. En este tipo de corriente las máscaras ceremoniales borucas (utilizadas en la Fiesta de los Diablitos) han obtenido gran reconocimiento internacional, y el señor Ismael González es el artista más reconocido y responsable directo del refloreamiento de la creación tradicional de estas máscaras.

2 Los tres escultores se vinculaban claramente con la izquierda política, por lo que esta etapa se omitía sistemáticamente.

Por su parte, la profesión del imaginero y del marmolero se debilitó ante la industrialización del gremio que masifican las obras perdiendo su carácter artístico. Habría que entender que esta masificación se debe a una estrategia de sobrevivencia, ante la introducción masiva de piezas extranjeras de bajo costo. La mayoría de estos talleres se basan o imitan la estética del arte religioso costarricense del primer tercio del siglo veinte.

Algunos talleres de arte religioso mantienen algún carácter tradicional, sobre todo en los casos de talleres con larga tradición imaginera o marmolera. Ahí aún se realizan, por encargo, piezas a la medida, las cuales son sin duda verdaderas obras de arte dentro de la escultura. Además de estos talleres han salido artistas que han sido renombrados en el arte laico, entre los que destacan como los casos más sobresalientes, el de los hermanos Édgar y Franklin Zúñiga Jiménez.

A pesar de lo dicho anteriormente, habría que entender que el arte laico se desarrolló fuera de la presión del Estado. En la década de 1960, un grupo de jóvenes crearon El Grupo 8 que trató de romper con el tradicionalismo artístico generando arte abstracto. Esta agrupación formada por los escultores Hernán González y Néstor Zeledón Guzmán fue sumamente influyente en los círculos intelectuales; pero no logró nunca apoyo social, debido a que no habían generado una relación con los movimientos sociales o políticos alternativos de su momento.

Hacia 1970 toda una generación de jóvenes influidos profundamente por la generación nacionalista entra en la escena plástica. A este grupo pertenecen Olger Villegas, José Aquiles Jiménez Arias (conocido como Aquiles Jiménez), Crisanto Badilla Argüello y Fernando Calvo. Estos escultores sin romper totalmente con las tendencias plásticas impuestas en la época nacionalista o más bien basándose en ella, exploran temáticas no realizadas en los años de 1930 como la negritud, la herencia indígena y la vejez.

En estos años el contexto cultural costarricense se vuelve lo suficientemente amplio como para permitir que sujetos se dediquen exclusivamente a la escultura y vivir de ella. Es más,

existen casos de profesionales ajenos al arte, que encuentran en la escultura un nuevo oficio, siendo posteriormente reconocidos por sus obras. Estos serían los casos de Jorge Benavides Montero y José Sancho Benito (Ferrero Acosta, 1991, p136-164).

Después de 1975, el arte escultórico nacional experimenta junto con las otras artes plásticas, el surgimiento de nuevas tendencias estilísticas, que enriquecen el panorama artístico nacional no solo por sus tendencias plásticas, sino por el perfil de los sujetos que se vinculan con ellas.

Existe un grupo de escultores que basándose en el arte novoamericanista crearon una visión escultórica de lo costarricense y lo universal de la costarriqueñidad. Estos artistas encontraron un apoyo estatal, ya que en gran medida su práctica encaja con la visión oficialista del “arte costarricense”. Dentro de este grupo podemos citar a Manuel Vargas, Jorge Enrique Jiménez Martínez (conocido como Jiménez Deredia) y Miguel Ángel Brenes.

El otro factor que influyó la escultórica de la época fue la creación del Museo de Arte Costarricense. Esta institución, desde 1978, asume la función de custodiar las piezas de los artistas nacionales más importantes e influyentes de la nación. Los criterios de esta selección de artistas se basan en las directrices del gobierno central y no necesariamente de visiones eminentemente plásticas.

La crisis del Estado Gestor y la posmodernidad escultórica (1984-2010)

A partir de la segunda mitad de la década de 1980, aparece un grupo de artistas, que debido a sus corrientes estilísticas tendientes a la abstracción, habían sido invisibilizados de las publicaciones del tema y las premiaciones estatales. Entre ellos están Aquiles Jiménez Arias, Domingo Ramos, Luis Arias, Mario Parra, Herbert Zamora, Carlomagno Venegas, Efraín Romero y Donald Jiménez Mora. Este grupo presenta una mayor organización interna y se caracteriza por ser sumamente innovador en cuanto la tecnología y técnicas en sus creaciones.

Por otro lado, existe un grupo de artistas que sin negar al escultor en su ejecución tradicional, llegaron al límite de la escultura en su concepto tradicional en la búsqueda de una nueva exploración del espacio. Este grupo recurren a la instalación que es la utilización de diversos objetos físicos, con los que se transmiten ideas, pero dichas obras no son objetos escultóricos (tallados, moldeados, esculpidos o contruidos especialmente). Exponentes de esto son Édgar Zúñiga Jiménez, Franklin Zúñiga Jiménez, José Sancho Benito y Carlos Poveda.

Un elemento importante que se modifica en la escultórica nacional es la participación activa de las mujeres a partir de 1950. Sin embargo, debido a su carácter innovador y conflictivo, gran parte de la acción femenina en la escultura ha sido invisibilizada en el arte nacional. Es hasta hace muy pocos años que ha sido más notoria la acción femenina, en parte al aumento de las artistas, así como por su participación en grupos organizados. Entre las más renombradas en la escultura costarricense de los últimos años, se pueden nombrar a Marisel Jiménez, Leda Astorga Mora, Tzeitel Hernández Jiménez, René Garbanzo y Teresa Agüero

A pesar de toda esta nueva variedad de obras y tendencias, sin lugar a duda todos los escultores contemporáneos han tomado como referencia la obra y vida de los escultores y la escultórica anteriores a 1950, tanto laicos como religiosos. La preocupación por el conocimiento de las técnicas escultóricas, los temas o la vida de los mismos artistas costarricenses de la época liberal y los elementos más generales del arte colonial y antiguo, se han convertido un elemento innegable para los escultores actuales.

Conclusiones generales

La escultura es una de las formas más antiguas de arte en el ser humano, y ha estado ligada a los cambios sociales y técnicos de las sociedades. En Costa Rica, el arte escultórico se ha desarrollado por más de dos mil años, desde la era antigua o precolombina hasta la actualidad, existiendo diversos periodos con estilos propios.

Si bien la conquista y colonia de Costa Rica significaron un cambio en los patrones sociales de los pobladores del territorio, la importancia de la escultura en el orden social no se modificó. La escultura colonial de eminente relación religiosa, fue uno de los instrumentos claves vinculados con las relaciones de la época.

Entre 1821 y 1920 se presenta una época de grandes cambios y transformaciones en la escultura del territorio de Costa Rica, pues fue afectada por el proceso de formación del Estado Nacional (y a la vez ayudó a dicho proceso). Estos cambios políticos, económicos y sociales, se mostraron en las obras escultóricas que exaltaban batallas y personajes sobresalientes. En una búsqueda por generar una escultura con “sello” propio hacia los años veintes del siglo pasado, se dio la unión entre el arte heredado de la colonia y la época prehispánica con las nuevas corrientes que se expresaban en el mundo de ese entonces.

Después de 1950 se desarrolla una nueva dinámica artística, donde el Estado es promotor principal del arte. En la medida que el estado en años recientes, se ha desligado de su papel de promotor de la escultura han aparecido otros modelos organizativos que buscan el patrocinio y promoción de esta expresión plástica.

La escultura actual del país, con toda su variedad y complejidad, no puede entenderse sino se comprenden los aportes que se heredaron de periodos anteriores. Ya sea para admirarles, seguirles o reclamarles, los escultores del pasado son referencia obligada, existiendo siempre algún grado de reconocimiento en las opiniones sobre los escultores del pasado. De esta forma, no siembre visible, la obra, pensamiento y contexto de los artistas del pasado (anónimos o claramente referenciados), sobrevive en la obra escultórica del presente.

Bibliografía

- Alvarenga V., P. (2005). Las mujeres del Partido Vanguardia Popular en la construcción de la ciudadanía femenina en Costa Rica, 1952-1983. *Diálogos Revista Electrónica*, 5, (1 y 2). Recuperado de <http://dialogos-ojs.historia.ucr.ac.cr/index.php/Dialogos/article/view/124/123>
- Álvarez M., Y., Fallas P., C. & Zamora H., C. (1999) *Monumentos escultóricos del cantón central de San José*. San José, C. R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.
- Álvarez M., Y. & Gómez D., D. (2000) *San José de antaño, distrito Catedral 1890-1940*. San José, C. R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.
- Álvarez M., Y., Vives L., I. & Zamora H., C. (2002) *Iglesias del Valle Central*. San José, C. R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.
- Álvarez Masís, Y., Fallas Pastor, C. & Zamora Hernández, C. (2003) *Monumentos escultóricos de las cabeceras de provincia (Alajuela, Cartago, Heredia, Liberia, Limón y Puntarenas)*. San José, C. R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.
- Barrionuevo, F. & Guardia, M. (1999) *Max Jiménez: catálogo razonado*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Barrionuevo, F. & Guardia, M. (2003) *Juan Manuel Sánchez*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Barrionuevo, F. & Guardia, M. (2003) *La escultura en Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Calvo M., J. (1897) *Las fiestas del 15 de setiembre de 1895, celebradas con motivo de la inauguración del monumento nacional erigido en San José a los héroes del 56 y 57*. San José, C. R.: Tipografía Nacional.
- Cedeño C., R. (2004). *Religión civil o religión de estado: el conflicto durante la Reforma Liberal en Guatemala y Costa Rica*. Heredia, C.R.: Universidad Nacional, Departamento de Filosofía.
- Chase, A. (1973) *Max Jiménez*. San José, C. R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Cruz M., Y. (1999). *Indianidad y negritud en el Repertorio Americano*. Heredia, C.R.: Universidad Nacional.
- Díaz A., D. (2002). Invención de una tradición: La fiesta de la independencia durante la construcción del estado costarricense, 1821-1874. *Revista de Historia*. (45), 105-162.
- Díaz ., D. (2003). *Reforma sin alianza, discursos transformados, interés electoral, triunfos dudosos. La nueva interpretación histórica de la década de 1940*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Díaz A., D. (2004). Fiesta e imaginaria cívica: La memoria de la estatuaría de las celebraciones patrias costarricenses, 1876-1921. *Revista de Historia*, (49-50), 111-154.
- Dobles S., L. (1995). *Fadrique Gutiérrez: Hidalgo extravagante de muchas andanzas*, San José, C.R.: EUNED.
- Fernández G. R. (2002). *Costa Rica en el siglo XIX. Antología de viajeros*. San José, C.R.: EUNED.
- Ferrero A., L. (1985). *Zúñiga, Costa Rica. Colección Daniel Yankelewitz*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica
- Ferrero A., L. (1986). *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX* San José, C.R.: EUNED.

- Ferrero A., L. (1991). *Escultores costarricenses (1973-1990)*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica.
- Ferrero A., L. (1991). *La Escultura en Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica.
- Ferrero A., L. (1998). *Juan Ramón Bonilla. Un escultor costarricense de principios del siglo XX*. San José, C.R.: Editorial Mesén
- Fischel V., A. (1987) *Consenso y represión. Una interpretación socio-política de la educación costarricense*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica
- Fumero P., A. (1977) *Juan Rafael Chacón*. San José, C. R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes
- Fumero V., A. (1998) *El Monumento Nacional, Fiesta y develización, septiembre de 1895*. Alajuela, C. R.: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.
- Fumero V., A. (2005) *Cultura y sociedad en Costa Rica 1914-1950*. San José, C. R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Gómez M., M. (2002) *Costa Rica, América Central 1922: álbum de fotos*. San José, C.R.: EUNED.
- González S., E. (1992) *Evolución histórica de la población de Costa Rica (1840-1940)*. San José, C.R.: EUNED.
- Hilje Q., B. (1992) *La Colonización agrícola de Costa Rica (1840-1940)*. San José, C.R.: EUNED.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (Eds.). (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Jiménez M., L. (2012) *La escultura del orden y el progreso. Análisis social sobre la escultura durante la conformación del Estado Nacional costarricense (1921-1950)*. San José, C.R.: Editorial Nuevas Perspectivas.

- Le Franc U., R. (1999) *Una devoción muy josefina: El Dulce Nombre*. San José, C. R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes
- Lemistre P., A. (1988) *Bronces conmemorativos y una gesta heroica: la estatua de Juan Santamaría y el Monumento Nacional*. Alajuela, C. R.: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.
- Loaiza, N. (1982) *La abundancia y el tiempo*. San José, C.R.: EUNED.
- Mata G., J. (2000) *Monografía de Cartago*. Cartago, C. R.: Editorial Tecnológica.
- Méndez M., R. (1997) *Lico Rodríguez Cruz, escultor de imaginería religiosa*. San José, C.R.: EUNED.
- Molina J., I. & Palmer, S. (Eds.). (1992) *Héroes al gusto y libros de moda: sociedad y cambio cultural en Costa Rica, 1750-1900*. San José, C.R.: Porvenir-Plumssock Mesoamericana Studies.
- Museo de Arte Costarricense. (1979) *José Valerio (Catálogo)*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense. (1981) *Gonzalo Morales Alvarado y Néstor Zeledón Varela*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Museo de Arte Costarricense. (1990) *La tradición animalística en la escultura costarricense*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Museo de Arte Costarricense. (1997) *Centenario de Escuela Nacional de Bellas Artes 1897-1997*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense. (1998) *Exposiciones Artes Plásticas 1928-1937*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense. (1999) *Max Jiménez. Un artista del siglo*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.

- Museo de Arte Costarricense. (2003) *Los dibujos de Juan Manuel Sánchez. Selección de Fabio Herrera*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense. (2008) *Juan Manuel Sánchez. Escultor*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.
- Obregón L., R. (1991) *Costa Rica y la guerra contra los filibusteros*. Alajuela, C.R.: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.
- Penelas, A. (6 de marzo 1954) Encuesta de Diario Nacional Opina Juan Manuel Sánchez. *Diario Nacional*, p. 4.
- Penelas, A. (22 de marzo 1954) Encuesta de Diario Nacional Opina Rafael Chacón. *Diario Nacional*, p. 4.
- Penelas, A. (19 de abril 1954) Encuesta de Diario Nacional Opina Néstor Zeledón. *Diario Nacional*, p. 4
- Penelas, A. (13 de mayo 1954) Encuesta de Diario Nacional Opina Juan Portuguesez. *Diario Nacional*, p. 4
- Pérez B., H. (1997) *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quesada C., J. (2003). *Estado y educación en Costa Rica: del agotamiento del liberalismo al inicio del estado interventor (1914-1949)*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quesada M., R. (1992) *Costa Rica y el mercado mundial*. San José, C.R.: EUNED.
- Ramírez, A. (2003) *Juan Fernández Ferraz: Teoría de lo bello*. Heredia, C. R.: Universidad Nacional.
- Rojas G., J. (2003). *Arte costarricense: un siglo*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica.

- Salazar M., J. (1995) *Crisis liberal y estado reformista: análisis político: 1914-1947*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Sandí, J. (2013) La construcción del ideario del costarricense por parte de la jerarquía de la Iglesia Católica 1850-1920. *Revista Electrónica Perspectivas*, 01-43. Recuperado de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/perspectivas/article/view/5096>
- Santamaría R., L. (1996) *Inventario de Arte Religioso en la Arquidiócesis de San José (Catalogo)*. (Tesis magistral sin publicar). Universidad de Costa Rica, San José, C. R.
- Silva H., M. (1992) *Estado y política liberal en Costa Rica (1821-1940)*. San José, C.R.: EUNED.
- Solano M., E. (1994) Entre lo simbólico y lo real las leyes anticlericales de 1884 en Costa Rica. *Revista de Historia*, (29), 63-88.
- Zavaleta O., E. (1998) *Exposiciones de Artes Plásticas 1928-1937*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.
- Zeledón C., E. (Comp.). (1997). *Surcos de Luchas: libro biográfico, histórico y gráfico de la mujer costarricense*. Heredia, C. R.: Instituto de Estudios de la Mujer.
- Zúñiga J., E. (2002). *En el Signo de Edgar Zúñiga*. San José, C.R.: Editorama.