



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**La *Culebra cascabel* de Juan Manuel Sánchez y el planteamiento escultórico  
de la revista *Forma***

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
María Alejandra Triana Cambroneró

TUTOR PRINCIPAL  
Dr. Renato González Mello  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

TUTORAS  
Dra. Dafne Cruz Porchini  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM  
Dra. Sandra Zetina Ocaña  
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, ENERO, 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A Tita (q.e.p.d.) y sus historias sobre Juan Manuel Sánchez.

A mi amigo José Sancho, quien motivó mi interés en la escultura.



## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco enormemente a mis tutores por haberme acompañado con atinadas sugerencias y observaciones durante los procesos de investigación y redacción. A Renato González Mello le debo la estimulante propuesta de concentrarme en una sola obra significativa. Aparte de poder comprender mejor la obra temprana de Juan Manuel Sánchez, este punto de partida me permitió explorar de manera focalizada algunas relaciones de su pensamiento teórico con México. A Dafne Cruz Porchini y a Sandra Zetina Ocaña les adeudo también todo el conocimiento que me transmitieron en sus respectivos seminarios, así como en el seminario sobre el arte mexicano de los años veinte coordinado por el Dr. González Mello, a quien siempre le agradeceré su invitación a participar en él.

Realizar este ensayo fue posible gracias al respaldo del Programa de Especialización, Maestría y Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México y al patrocinio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) que me acogió como becaria. Del mismo modo, debo agradecer a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica por su apoyo, y a la Oficina de Asuntos Internacionales y Cooperación Externa (OAICE) de la Universidad de Costa Rica por otorgarme un complemento de beca.

Doy gracias, asimismo, al Museo de Arte Costarricense, en especial a su directora Sofía Soto-Maffioli, y a los funcionarios Ericka Solano y Byron González, por su amable atención y por permitirme consultar físicamente el Fondo Juan Manuel Sánchez.

A Esteban Calvo, María Enriqueta Guardia, Carlos Guillermo Montero, Luis Miguel Morales, Mauricio Murillo, María del Rocío Quilis, Ifigenia Quintanilla, Leonardo Santamaría y Edgar Ulloa, así como al Sistema de Bibliotecas, Documentación e Información (SIBDI) de la Universidad de Costa Rica, les agradezco la información, los documentos y las imágenes que me facilitaron a lo largo del proceso. Este ensayo fue escrito en medio de la pandemia del 2020 y sin su ayuda hubiera sido simplemente imposible. A Edgar, mi compañero en

la vida y en el mundo académico, le doy gracias también por leer el texto con meticulosidad, así como por sus recomendaciones.

Finalmente, pero no por ello menos importante, extendiendo la gratitud a mis padres y hermanos por su sostén y cariño incondicional. A mis amigas y amigos, al Equipo de Estudios Curatoriales 2019-2020 y a Paula Duarte, mi eterno agradecimiento también por todas las palabras de apoyo a lo largo de estos dos años.

## Tabla de Contenidos

<i>Agradecimientos</i> .....	<b>v</b>
<i>Tabla de Contenidos</i> .....	<b>vii</b>
<i>Introducción</i> .....	<b>1</b>
<i>1. La serpiente de piedra entre el taller imaginero y el vanguardismo autóctono</i> .....	<b>3</b>
<i>2. El planteamiento escultórico de Gabriel Fernández Ledesma, Diego Rivera y Guillermo Ruiz en Forma</i> .....	<b>13</b>
<i>3. Forma en la teoría escultórica de Sánchez y en la Culebra cascabel</i> .....	<b>25</b>
3.1. Primitivismo nacionalista y americanista .....	<b>25</b>
3.2. La talla directa y la simplicidad constructiva de las formas.....	<b>29</b>
3.3. La animalística.....	<b>32</b>
<i>Conclusión</i> .....	<b>35</b>
<i>Bibliografía</i> .....	<b>37</b>
<i>Imágenes</i> .....	<b>43</b>





## Introducción

Hacia 1931 el artista costarricense Juan Manuel Sánchez Barrantes (1907-1990) esculpió *Culebra cascabel*, una talla de veinte centímetros de altura que compacta la forma esquemática de una serpiente cascabel en un solo bloque de piedra sedimentaria (fig. 1).

Por ahora no hay imágenes ni registro de otras tallas en piedra de animales hechas por el artista antes de esta serpiente.<sup>1</sup> Independientemente de esto, su importancia para la historia del arte costarricense radica, según propongo en la primera parte de este ensayo –tras una breve contextualización–, en que sobre ella se asentó una vertiente de la escultura vanguardista que se convirtió en capítulo esencial: el de la escultura animalística, cuyo principal representante y referente en el siglo XX fue precisamente Sánchez.<sup>2</sup>

Si bien el cúmulo de ideas de diversa procedencia que se intersecaron en su visión teórica escultórica particular y que incidieron en la creación de esta pieza cardinal es amplio, aquí me dedicaré específicamente a analizar el impacto que tuvo en su pensamiento y en la creación de la *Culebra cascabel* la publicación mexicana *Forma. Revista de Artes Plásticas* (1926-1928). La razón de esta acotación reside no solo en el hecho de que Sánchez rememoró en un escrito de los años sesenta el impacto que esta revista tuvo en él, sino también en la constatación de que *Forma* divulgó un planteamiento teórico escultórico vanguardista enfocado en lo vernáculo que tiene claras semejanzas con el del costarricense.

En la segunda parte del ensayo reconstruyo este planteamiento, cuyos principales proponentes fueron los artistas mexicanos Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), Diego Rivera (1886-1957) y Guillermo Ruiz (1894-1965). Finalmente, en la tercera parte, doy respuesta a la pregunta que ha guiado la investigación: ¿qué aspectos de él fueron incorporados por Sánchez en su *Culebra cascabel* y de qué manera? Argumentaré que la revista tuvo efectos en la elección del motivo animal; en el peso dado al concepto de *talla directa* en el diseño, el

---

<sup>1</sup> Bien las puede haber, ya que se desconoce la fecha de creación de un alto porcentaje de su obra.

<sup>2</sup> Para un panorama general acerca de la obra escultórica del artista, véase Eugenia Zavaleta Ochoa, “En busca de modernidad e identidad”, en *Juan Manuel Sánchez, Escultor* (San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 2008), 14–22.

procedimiento de trabajo empleado y la elección del material; y en el discurso primitivista, nacionalista y americanista con el que la serpiente fue investida.

## 1. La serpiente de piedra entre el taller imaginero y el vanguardismo autóctono

Juan Manuel Sánchez materializó en su *Culebra cascabel* un diseño sintético y arcaizante de este animal endémico del continente americano. El reptil se presenta en una posición de alerta, a juzgar por la manera en que este se enrolla sobre sí mismo, exhibiendo el cascabel de su cola y formando una pronunciada ondulación sobre su cabeza. Sin embargo, se percibe, a la vez, como estático, literalmente, como petrificado.

La composición es cerrada. En ella Sánchez buscó aprovechar la forma original del bloque de material, que probablemente no era un prisma regular de cantera, sino una piedra que encontró en cualquier finca o terreno, o en alguno de los ríos que atraviesan el centro de San José, la capital de Costa Rica, donde vivía. Gracias a la decisión de realizar un desbaste tosco y sin pulimento, las propiedades tangibles de la piedra quedaron expuestas en el resultado: se advierte su dureza en la resistencia al golpe del cincel, su color grisáceo natural, la heterogeneidad de su composición mineral, su opacidad, su porosidad, y hasta se intuye el peso.

El diseño es simple, pero el artista procuró distribuir armónicamente los volúmenes. Aunque el largo cilindro de la serpiente fue enrollado en torno a un eje central vertical, hay un sutil juego de asimetrías que le dan a la escultura un aspecto entre geometrizado y orgánico. A esto último contribuye también el efecto visual de pesadez de cada porción del cuerpo que se va asentado sobre las demás, efecto que se percibe especialmente en la parte posterior (fig. 2).

Los aspectos generales de esta composición fueron planeados mediante sencillos bocetos, de los cuales se conservan dos que se complementan entre sí (figs. 3 y 4). Al observarlos uno junto al otro se evidencia que en ellos están trazadas cinco vistas que Sánchez consideró necesarias para definir el diseño y poder llevar a cabo el proceso de talla. En una bosquejó la base, que consiste en un círculo de 14 cm de radio (del cual sobresale la punta de la cola), así como una vista lateral en perspectiva, desde un ángulo alto, en la que marcó la altura. En el otro boceto se muestra, al centro, el lado opuesto al dibujado en el primero, igualmente desde un ángulo alto. Además, trazó otras dos vistas que resultarían de girar 45° el dibujo central.

Sánchez era ya un escultor experimentado en la talla en madera cuando creó la *Culebra cascabel*. Tenía veinticuatro años de edad, pero desde 1924 había sido aprendiz y luego asistente en el taller de escultura religiosa de Manuel María Zúñiga Rodríguez (1890-1979), el taller imaginero más prestigioso de San José desde inicios de los años veinte.<sup>3</sup> Al lugar llegaban encargos de las principales parroquias e iglesias y de numerosas familias y, por la alta demanda, Zúñiga Rodríguez contaba con varios ayudantes: su hermana e hijas, quienes tenían a cargo las labores de policromía y estofado; su hijo, Francisco,<sup>4</sup> quien cumplía múltiples funciones, entre ellas las relacionadas con las distintas etapas de modelado, talla y pulido; y tres, cuatro –y a veces incluso más– aprendices y obreros, quienes colaboraban en distintos procesos, de acuerdo con su experiencia.<sup>5</sup> Hasta entrada la década de 1930, Sánchez fue uno de ellos y entre sus compañeros estuvieron también Néstor Zeledón Varela (1903-2000) y Juan Rafael Chacón (1894-1982).<sup>6</sup>

El taller era un espacio *sui generis*. Por una parte, debido a la naturaleza de las obras religiosas convencionales producidas en él, su organización y sus prácticas tenían resabios de los talleres coloniales y del siglo XIX. Pero, por otra, era un lugar de experimentación técnica, ya que Zúñiga Rodríguez no se había formado en un taller tradicional –aunque su tío abuelo, Manuel *Lico* Rodríguez Cruz (1833-1901),<sup>7</sup> había sido imaginero– sino que había aprendido de procesos artísticos y artesanales dispares de manera fragmentaria: para cuando abrió su taller, alrededor de 1920, había sido linotipista y ayudante de fotografía, había estudiado tipografía, sabía preparar colores, conocía un poco de pintura de caballete, y había recibido lecciones de escultura con el arquitecto

---

<sup>3</sup> Luis Ferrero, *Zúñiga, Costa Rica* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1985), 31.

<sup>4</sup> El mismo Francisco Zúñiga (1912-1998) que en 1936 viajó a México donde más adelante se consolidó como uno de los grandes escultores latinoamericanos del siglo XX.

<sup>5</sup> Marco Díaz, “Manuel María Zúñiga Rodríguez y el taller imaginero de San Pedro de Montes de Oca” (artículo inédito, San José, Costa Rica, octubre de 2019).

<sup>6</sup> Ferrero, *Zúñiga, Costa Rica*, 31.

<sup>7</sup> Reymundo Méndez Montero, *Lico Rodríguez: escultor de la imaginería religiosa* (San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED), 1997).

historicista y escultor modernista catalán Luis Llach, residente en San José.<sup>8</sup> Con estos conocimientos, más el estudio independiente de bibliografía e imágenes de la historia del arte cristiano, en especial del barroco español,<sup>9</sup> iba resolviendo los aspectos técnicos y materiales de su creación escultórica, conforme a las necesidades de cada nuevo encargo.<sup>10</sup>

En este ambiente híbrido de herencia colonial y nuevos tanteos técnicos, a mediados de los años veinte, Juan Manuel Sánchez, Francisco Zúñiga, Néstor Zeledón Varela y Juan Rafael Chacón empezaron a prestar gran atención a las vertientes modernas y vanguardistas de la escultura, sobre todo por medio de libros y revistas.<sup>11</sup> *Repertorio Americano*, revista cultural costarricense de circulación internacional y uno de los pivotes de los americanismos continentales de los años veinte, contribuyó a que se familiarizaran con un amplio abanico de publicaciones que se entrecruzaban entonces en una gran red intelectual y creativa latinoamericana. Sánchez recalcó esto décadas después, hacia mediados de los años sesenta, en un manuscrito sobre la historia de la escultura costarricense solicitado por la Editorial Costa Rica que no se llegó a publicar.<sup>12</sup>

Entre las revistas que prestaban atención a las artes visuales continentales y que, gracias a estas conexiones, llegaron por entonces al país estaban, por ejemplo, *Martín Fierro* (Argentina, 1924-1927), *Amauta* (Perú, 1926-1930) y *Forma. Revista de Artes Plásticas*. En el mismo manuscrito inédito, Sánchez comentó:

---

<sup>8</sup> Ferrero, *Zúñiga, Costa Rica*, 27.

<sup>9</sup> Ferrero, *Zúñiga, Costa Rica*, 30.

<sup>10</sup> No obstante, algunos de sus empleados, como Chacón, quien ingresó en 1928, sí habían aprendido el oficio en talleres tradicionales. Alejo Fumero Páez, *Juan Rafael Chacón* (San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Departamento de Publicaciones, 1977), 24–28.

<sup>11</sup> Entre 1920 y 1924, Chacón había permanecido en Europa con una beca que lo llevó un corto tiempo a París y luego a Barcelona, pero, si bien conoció obra de Maillol, Rodin, Bourdelle y otros modernos, como el español Victorio Macho, no prestó mayor atención en aquel momento a las vanguardias. Fumero Páez, *Juan Rafael Chacón*, 26–27.

<sup>12</sup> Juan Manuel Sánchez, “Vistazo a la escultura costarricense” (San José, C.R., S.F.), cap. 5, pp. 19–25, Fondo Juan Manuel Sánchez. Allí mismo mencionó la importancia que tuvo para ellos el pensamiento de Joaquín García Monge, editor de la revista. Sobre el lugar de *Repertorio Americano* en las redes americanistas de entonces, véase Eduardo Devés Valdés, “La red de pensadores latinoamericanos de los años 1920 (relaciones y polémicas de Gabriela Mistral, Vasconcelos, Palacios, Ingenieros, Mariátegui, Haya de la Torre, ‘El Repertorio Americano’ y otros más)”, *Boletín Americanista*, núm. 49 (1999): 67–79; Mario Oliva Medina, *Los avatares de la revista Repertorio Americano: itinerarios y pensamiento latinoamericano*, Colección Prometeo 44 (Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica, 2011).

A tal taller llegó “Martín Fierro” y llegó asimismo “Forma”, y mientras se encendían los cigarrillos o se tomaba el café de la tarde se esbozaban proyectos, se planteaban problemas, se discutía jovialmente sobre esto y aquello de las artes y la estética de la plástica, en naturalidad y camaradería, abiertos los ojos hacia un amanecer que se presentía claro y fecundo.<sup>13</sup>

*Martín Fierro* fue una de las primeras publicaciones periódicas en promover el desarrollo de las artes vanguardistas en América Latina y pronto fue sucedida por otras como *Amauta* y *Forma*, afines en ese sentido motor, pero a la vez muy distintas entre sí en su adaptación a las distintas realidades nacionales y a los proyectos políticos de sus respectivos editores. De ellas, *Forma* sobresale por el amplio espacio y valor que le otorgó a la escultura.

Junto con la lectura de estas y otras publicaciones, como el libro *La escultura moderna y contemporánea* de Alexander Heilmeyer,<sup>14</sup> las tertulias en el taller mencionadas por Sánchez, y recordadas también por Francisco Zúñiga,<sup>15</sup> parecen haber sido fundamentales en el proceso de transición de estos artistas, de la escultura tradicional a las vanguardias.

A raíz de todo lo anterior, con la venia y el apoyo de Manuel María, los escultores del taller imaginero dedicaron desde entonces parte de su tiempo a probar nuevas maneras de modelar la arcilla y tallar la madera. También comenzaron a tallar piedras ígneas y sedimentarias locales, como fue el caso de la serpiente de Sánchez, para lo cual debieron asimilar nuevas herramientas y técnicas.<sup>16</sup> Trabajar con este tipo de piedras era algo inédito en el taller y en el ámbito artístico costarricense de las últimas décadas.<sup>17</sup> Su inclusión al repertorio material era

---

<sup>13</sup> Sánchez, “Vistazo a la escultura costarricense”, cap. 6, p. 4.

<sup>14</sup> Alexander Heilmeyer y Rafael Benet, *La escultura moderna y contemporánea* (Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1949). La primera traducción al español se publicó en 1928 y se consignó como autor únicamente a Heilmeyer, acreditándole a Benet el apéndice titulado “Facetas post-rodinianas”. En “Vistazo a la escultura costarricense”, cap. 1, p. 19. Sánchez menciona que este era uno de los libros que consultaban y discutían a finales de los años veinte.

<sup>15</sup> *Francisco Zúñiga: catálogo razonado I escultura, 1923-1993*, vol. 1 (México: Albedrío; Fundación Zúñiga Laborde, 1999), 29–30.

<sup>16</sup> Luis Ferrero, *La escultura en Costa Rica* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1979), 86–88.

<sup>17</sup> Una excepción es la obra en piedra de reminiscencias románicas de Fadrique Gutiérrez, activo en la segunda mitad del siglo XIX. Véase Ferrero, *La escultura*, 31–35.

una manera de distanciar su obra del gusto por el academicismo y por el mármol, que prevalecía en el medio artístico josefino burgués.<sup>18</sup>

Sánchez fue quien motivó a los demás a tallar las maderas y las ásperas rocas regionales desde perspectivas vanguardistas.<sup>19</sup> Aunque no se identificaron a sí mismos como una agrupación, las estrechas relaciones entre sus obras escultóricas de finales de los años veinte e inicios de los treinta y los comentarios de sus pares artistas e intelectuales alrededor de ellas dejan entrever un comportamiento más o menos grupal. Por esta razón, con el propósito de trazar un esbozo un poco más definido del contexto inmediato de creación de la *Culebra cascabel*, a continuación repasaré los rastros del pequeño conjunto de esculturas enviado por Sánchez y Zúñiga a las Exposiciones de Artes Plásticas del Teatro Nacional de Costa Rica de 1930 y 1931,<sup>20</sup> del cual fue parte la *Culebra*.<sup>21</sup>

En 1930 ambos artistas participaron por primera vez y llamaron la atención favorablemente. Sánchez presentó tres esculturas tituladas *Cabeza* (un estudio en yeso de la cabeza de su abuela), *Busto de Darío*, y *Cabeza de Renan*.<sup>22</sup> De las dos últimas no se conocen más que los nombres, los cuales son, no obstante, sugestivos. Es muy probable que fueran retratos de Rubén Darío y de Ernest Renan, dos autores muy valorados en los círculos intelectuales costarricenses y latinoamericanos ligados a *Repertorio Americano*. Darío era importante por su

---

<sup>18</sup> Ferrero, *La escultura*, 89.

<sup>19</sup> Ferrero, *Zúñiga, Costa Rica*, 31 y 162; Fumero Páez, *Juan Rafael Chacón*, 28.

<sup>20</sup> Las Exposiciones de Artes Plásticas se realizaron anualmente entre 1928 y 1937, con excepción de 1929. Desde el principio, estas fueron la principal vitrina tanto para la pintura, la escultura y el dibujo académicos, como para toda una gama de referencias a los ismos que convivieron en el medio artístico josefino a finales de los años veinte y durante parte de la década siguiente, cuando las vanguardias comenzaron a sobreponerse al arte académico en el imaginario cultural nacional. El Teatro Nacional de Costa Rica era el centro cultural josefino más importante para las élites política, económica, intelectual y artística en ese entonces. Véase Eugenia Zavaleta Ochoa, "Las 'Exposiciones de Artes Plásticas' (1928-1937) en Costa Rica" (Tesis de Maestría en Arte, San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 1998); Eugenia Zavaleta Ochoa, *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*, Colección Identidad cultural (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004).

<sup>21</sup> No me ocuparé de las tallas de Chacón y Zeledón Varela de estos años pues estas llegaron a ser conocidas públicamente tiempo después. La primera participación de Chacón en las Exposiciones fue en 1932 y la de Zeledón Varela en 1933. Zavaleta Ochoa, "Las 'Exposiciones de Artes Plásticas'", 544 y 546.

<sup>22</sup> Zavaleta Ochoa, "Las 'Exposiciones de Artes Plásticas'", 553-54. Por *Cabeza de Renan* obtuvo la medalla de oro en escultura.



prominente legado poético a la historia de la literatura universal. Renan, por que su *Caliban: suite de la Tempête. Drame philosophique* (1878) había sido un referente, junto con el modernismo del propio Darío, para el *Ariel* de Rodó (1900), ensayo fundacional de los americanismos de las primeras décadas del siglo XX.<sup>23</sup>

Zúñiga participó con varias pinturas y con dos esculturas tituladas *Maternidad* y *Agonía de la raza*.<sup>24</sup> La primera es un vaciado en yeso de tradición académica. De la segunda no se conservan imágenes, pero se sabe que era la cabeza de un hombre indígena tallada en caoba.<sup>25</sup> No era, sin embargo, un retrato, sino una especie de alegoría del dolor de los indígenas americanos del pasado ocasionado por la Conquista, a juzgar por un comentario sobre la obra publicado en el *Diario de Costa Rica*. En él se sancionó que era “una grandiosa *talla directa, hecha para simbolizar una raza [...]*”.<sup>26</sup>

En 1931 ambos volvieron a presentar esculturas. Zúñiga participó con la terracota *Aspiración* y con dos tallas en madera tituladas *Gamonal* y *Chola*.<sup>27</sup> Las tallas representaban dos tipos recurrentes en la literatura nacionalista costarricense de la época, divulgada y promovida en gran medida en *Repertorio Americano*.<sup>28</sup>

Por su parte, Sánchez participó con diez esculturas en técnicas diversas. Junto con la *Culebra cascabel*, presentó las obras *Calavera*, *Baco indio* y *La tea redentora*, así como varios bocetos y estudios de manos y cabezas.<sup>29</sup> No especularé sobre el *Baco indio* ni sobre la *Calavera*, pero *La tea redentora* seguramente mostraba

---

<sup>23</sup> Hernán G. H. Taboada, “Junto a Ernest Renan: una trayectoria latinoamericana”, *Cuadernos Americanos* 164, núm. 2 (2018): 133–34.

<sup>24</sup> Zavaleta Ochoa, “Las ‘Exposiciones de Artes Plásticas’”, 554. Por *Agonía de la raza* se le otorgó la medalla de plata.

<sup>25</sup> *Francisco Zúñiga*, 1:67.

<sup>26</sup> Eugenio Lobo, “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas del Diario de Costa Rica. La Agonía de la Raza”, *Diario de Costa Rica*, el 13 de abril de 1930, 4. [Lo resaltado es mío].

<sup>27</sup> Zavaleta Ochoa, “Las ‘Exposiciones de Artes Plásticas’”, 555. De nuevo los dos obtuvieron oro y plata, siendo esta vez Zúñiga el ganador del primer premio por su *Gamonal*.

<sup>28</sup> Sobre la literatura nacionalista de las primeras décadas del siglo XX, su divulgación en *Repertorio Americano* y las relaciones entre esta y las artes visuales de los años veinte y treinta, véase Álvaro Quesada Soto, *Breve historia de la literatura costarricense* (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 2012), 35–68.

<sup>29</sup> Zavaleta Ochoa, “Las ‘Exposiciones de Artes Plásticas’”, 555; Zavaleta Ochoa, *Las exposiciones de artes plásticas*, 80.

una mano empuñando una tea o antorcha encendida, en representación del héroe nacional Juan Santamaría – personaje mestizo entre histórico y mítico– quien se había convertido para entonces en símbolo nacional.<sup>30</sup>

De los bocetos, llama la atención uno denominado *Dolor*. Representa un indígena desnudo, sentado sobre el suelo, con la cabeza hundida entre sus brazos (fig. 5). Según un comentario del escritor americanista costarricense Rómulo Tovar publicado en *Repertorio Americano*, este boceto en yeso hace alusión a un sentimiento semejante al que Zúñiga pretendió reflejar en *Agonía de la raza*: “*El Dolor* es una obra de tipo moderno, pero el motivo es inmenso. Es el dolor del indio americano. Debe pensarse en que este hombre lo ha perdido todo, a la esposa, y al hijo, su rancho y su siembra de maíz y de cacao, su escudo y su flecha y finalmente su libertad”.<sup>31</sup>

Este somero repaso por las esculturas llevadas a las Exposiciones muestra el interés de Sánchez y Zúñiga en cuestiones nacionalistas y americanistas, algo que compartían con los intelectuales cercanos a *Repertorio Americano* y con varios de los artistas costarricenses contemporáneos. Del conjunto –y de sus otras obras de la época– también se infiere que sus esculturas trajeron al panorama una visión indigenista romántica particular, enfocada en un pasado prehispánico mitificado.<sup>32</sup> Dicha perspectiva los llevó a dignificar una figura humana

---

<sup>30</sup> Véase Ana Patricia Fumero Vargas, “La celebración del santo de la Patria: La develización de la estatua al héroe nacional costarricense, Juan Santamaría, el 15 de setiembre de 1891”, en *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*, ed. Francisco J. Enríquez Solano e Iván Molina Jiménez (Alajuela, Costa Rica: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000), 403–35.

<sup>31</sup> Rómulo Tovar, “José [sic] Manuel Sánchez”, *Repertorio Americano*, el 12 de diciembre de 1931, 344.

<sup>32</sup> Desde la segunda mitad del siglo XIX, como parte de la creación del imaginario nacional, en las élites intelectuales costarricenses había predominado un positivismo racialista enfocado en la eugenesia y el “blanqueamiento” homogeneizador de la nación que invisibilizó a las comunidades indígenas y afrodescendientes. Sobre esto y la problemática del arraigo de tales ideas en siglo XX, véase Alexander Jiménez, *El imposible país de los filósofos: el discurso filosófico y la invención de Costa Rica* (San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul, Editorial Arlekin, 2002). Sin embargo, a finales del siglo XIX se empezó a prestar atención, cada vez mas entusiasta, al pasado precolombino, a través de la conformación de colecciones arqueológicas como la del Museo Nacional de Costa Rica, fundado en 1887. Empapados de nociones americanistas y con una mirada estetizante sobre los objetos arqueológicos –la mayoría desprovistos de contextualización–, en las primeras décadas del siglo XX algunos comenzaron a ver “civilización” donde antes veían “barbarie”. El creciente interés por lo precolombino estuvo disasociado, no obstante, de las realidades indígenas contemporáneas, entendidas, desde las perspectivas evolucionistas, como una versión degradada de una antigüedad nacional más gloriosa. José Manuel Solórzano Salmerón, “La construcción teórica de la categoría Arte precolombino en Costa Rica (1887-2010)” (Tesis para optar por el grado de Maestría Académica en Artes, San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2017), 60–95.

indígena remota e idealizada, como en *Agonía de la raza y Dolor*, pero también a analizar las tallas prehispánicas creadas en territorio costarricense y en Mesoamérica<sup>33</sup> en busca de paradigmas formales y de motivos con una mirada primitivista de admiración por lo autóctono, lo cual derivó en la creación de la *Culebra cascabel*.

Sánchez solía visitar en esos años las colecciones arqueológicas del Museo Nacional de Costa Rica para estudiar los objetos tallados en piedra, incluidos los jades, así como los trabajos en cerámica y en oro, entre los cuales había una buena cantidad y variedad de figuras zoomórficas (fig. 6).<sup>34</sup> Sin ser un ejercicio de mimesis, la *Culebra* fue un ensayo de asimilación de las maneras antiguas de concebir el diseño escultórico y de tallar la piedra para representar animales o, más bien, de la construcción abstracta que Sánchez se hizo de ellas. Aunque no fue la primera escultura vanguardista costarricense, su importancia radica en que su recepción potenció las exploraciones escultóricas en la animalística en las que también tuvieron parte Zeledón Varela y Zúñiga con obras como *Oso hormiguero* (1932) y *Zopilote* (1934) (figs. 7 y 8). Zúñiga se trasladó a México en 1936, pero de los cinceles, mazos y demás herramientas de Sánchez y Zeledón, continuaron surgiendo por décadas sapos (fig. 9), felinos (fig. 10), pecaríes (fig. 11), ardillas, venados, aves y algunos animales domésticos, tallados en piedras y maderas locales.<sup>35</sup>

Ese lugar que ocupó la *Culebra cascabel* en la génesis de dicha vertiente de la escultura vanguardista nacional se evidencia en dos comentarios publicados el mismo año en que se exhibió por primera vez. Estos resumen las impresiones que generó la obra en el medio vanguardista incipiente y ayudan a ahondar en las

---

<sup>33</sup> Si bien en aquel entonces aún no se había acuñado el concepto de Mesoamérica, los arqueólogos tenían claro que al menos una de las culturas prehispánicas que habitaron el territorio mexicano y parte del centroamericano había llegado a extenderse hasta el noroeste costarricense. Véase, por ejemplo, C. V. Hartman, "Archeological Researches on the Pacific coast of Costa Rica", en *Memoirs of the Carnegie Museum*, ed. W. J. Holland, vol. 3 (Pittsburgh: Carnegie Institute, 1914), 1–188. En este sentido, debe considerarse que para Sánchez y Zúñiga las tallas autóctonas precolombinas trascendían los hallazgos arqueológicos locales.

<sup>34</sup> Los siguientes artículos dan cuenta de las visitas de Sánchez al Museo Nacional: Francisco Amighetti, "El escultor costarricense Juan Manuel Sánchez", *Repertorio Americano*, el 28 de noviembre de 1931; Emilia Prieto, "Arte indígena", *Repertorio Americano*, el 18 de junio de 1932.

<sup>35</sup> Tras la partida de Zúñiga a México, Sánchez y Zeledón Varela le dieron continuidad a esta vertiente animalística escultórica prácticamente toda su vida. Sánchez lo hizo de forma paralela a un trabajo igualmente significativo alrededor de la figura humana.

concepciones sobre lo autóctono que rodearon su creación. Por una parte, el artista y escritor Francisco Amighetti,<sup>36</sup> gran amigo de Sánchez, con quien compartía el interés en crear un arte vanguardista vernáculo, y quien solía acompañarlo al museo, escribió:

Juan Manuel Sánchez, escultor joven, es de raza indígena en un 80 por ciento, y la sangre le dicta muchas cosas a su arte.

[...] La *Culebra cascabel* puede confundirse con las cosas precoloniales de mayor *pureza*. La tradición indígena pasa a través de Sánchez y por esto es que resulta original sin esforzarse por serlo; esto puede llamarse arte que no está enfermo sino *sano por la buena sangre autóctona*.<sup>37</sup>

Por otra parte, Rómulo Tovar, en el mismo comentario en el que se refirió a *Dolor*, dice lo siguiente:

Lo más interesante en Sánchez es lo que ha indicado Amighetti,<sup>38</sup> y es el sentirse lealmente vinculado a *nuestra raza primitiva*. Sánchez advierte que es en el alma de esta raza en donde está la fuente del arte americano y que sólo saturándose de su misterio o de su fuerza se logrará crear un arte propio o continuar la hermosa tradición del arte antiguo. [...] Podemos usar las formas europeas, pero vivificándolas con nuestro propio espíritu. ¿Qué sucederá un día? Que al cabo, se revelará *el espíritu de nuestra raza* y tendremos que hablar en nombre de ella. La sierpecilla que acaba de moldear Sánchez y que conocen los lectores del *Repertorio Americano*, es una revelación. *Algo se despierta en él que es lo primitivo*.<sup>39</sup>

Al parecer, Amighetti, Tovar, el propio Sánchez y probablemente otros, creían que, por su fenotipo, tenía una conexión “espiritual” más directa con las culturas prehispánicas que lo convertían en el perfecto catalizador de un nuevo arte que buscaba enlazar la contemporaneidad con una época antigua mitificada. Sánchez fue así arte y parte de elucubraciones primitivistas regionalistas, nacionalistas y exotizantes en torno a ideas como la de que alguna vez existieron “culturas puras” y “artes sanas”. Su *Culebra cascabel* estaba estrechamente asociada con lo primitivo porque, según la lógica de tales creencias, en la sangre del artista perduraba una especie de esencia de las culturas precolombinas que, de forma casi impoluta, se transmitía a la piedra tallada.

---

<sup>36</sup> Sobre este artista véase Carlos Guillermo Montero, *Amighetti: 60 años de labor artística* (San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 1988).

<sup>37</sup> Amighetti, “El escultor costarricense Juan Manuel Sánchez”, 314.

<sup>38</sup> Posiblemente se refiere al escrito recién citado.

<sup>39</sup> Tovar, “José Manuel Sánchez”, 344. [Lo resaltado es mío].

De acuerdo con la definición sintética del problemático y muy discutido concepto del *primitivismo* en las artes realizada por Mark Antliff y Patricia Leighton,<sup>40</sup> esta valencia positiva de “lo primitivo” –llamada por algunos *primitivismo blando*–<sup>41</sup> fue característica de una parte de las artes vanguardistas que con el cambio de siglo contrarrestaron el academicismo con la idea de que existían estados más genuinos de la humanidad que se oponían a la decadencia contemporánea de Occidente. Entonces el arte de las culturas calificadas como primitivas y su supuesta simplicidad se convirtieron en modelo para la búsqueda de alternativas que se consideraron más auténticas y vitales, y los artistas intentaron transformarse, ellos mismos, en primitivos modernos.<sup>42</sup> Es en este sentido que deben interpretarse los dichos de los amigos de Sánchez.

En 1932 el escultor fue entrevistado y gracias a ello en la actualidad se cuenta con lo que parece ser el registro más temprano, si bien parco, de la percepción que tenía en ese momento acerca de su propia obra:

Creo que sin pretender ser nada más que aprendices, estamos dando verdadero rumbo a nuestra escultura. Nuestros padres recogieron la herencia hispánica de imaginería y ya nosotros buscamos sugerencias en lo autóctono, tratando de adaptarnos a lo moderno. [...] Basta considerar el ejemplo de Méjico, país que ahora es tenido en cuenta en la vida artística precisamente por los caracteres propios que su arte ha ido adquiriendo.

La divulgación y promoción que estaba haciendo México de sus artes, sus artesanías y sus colecciones arqueológicas desde hacía unos años tuvo, de hecho, importantes efectos en Sánchez y en la creación de la *Culebra cascabel*. En las siguientes secciones de este ensayo expondré cómo la revista *Forma* y, sobre todo, el planteamiento de Fernández Ledesma, Rivera y Ruiz en torno a la escultura expuesto de diversas maneras en ella, fueron fundamentales al respecto.

---

<sup>40</sup> Mark Antliff y Patricia Leighton, “Primitive”, en *Critical terms for art history*, ed. Robert S. Nelson y Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 217–33.

<sup>41</sup> Véase Arthur O. Lovejoy y George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997), 1–22. Publicado por primera vez en 1935, el libro fue fundacional en el estudio del primitivismo en la historia de las ideas.

<sup>42</sup> Antliff y Leighton, “Primitive”, 228.

## 2. El planteamiento escultórico de Gabriel Fernández Ledesma, Diego Rivera y Guillermo Ruiz en *Forma*

En la primera entrega de la revista *Forma*, publicada en octubre de 1926, se desplegó, en dos páginas completas, un conjunto de imágenes de esculturas prehispánicas talladas en piedra las cuales representan, según se indica, un ocelote, un tigrillo, un coyote, un conejo, dos ixcuintles (perros), un chapulín, un sapo y un mono (fig. 12). Este grupo de obra animalística o zoomórfica no está asociado a ningún artículo y probablemente fue seleccionado por Gabriel Fernández Ledesma,<sup>43</sup> gestor y editor de la publicación. Una brevísima nota señala tan solo que casi todas las esculturas son de origen mexicana y que pertenecen a la colección arqueológica del Museo Nacional de México.<sup>44</sup> Unas son más naturalistas y otras más esquemáticas, y todas se caracterizan por tener una composición cerrada y compacta dictada por el bloque de material.

El proyecto subyacente a la revista, financiada y apoyada por la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional de México, explica en términos generales las razones y el significado de la inclusión de estas imágenes. En *Forma* se buscaba presentar el amplio abanico de lo que era considerado arte mexicano en la década de 1920 en el contexto del nacionalismo cultural posrevolucionario. Las artesanías, el arte colonial y el arte prehispánico adquirieron un valor paralelo al de las nuevas artes vanguardistas y fueron vistos como grandes referentes.<sup>45</sup> En estrecha conexión con lo anterior, en la revista también se promovió con intensidad la labor y la producción visual de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura y la Escuela Libre

---

<sup>43</sup> Sobre este artista, educador y gestor cultural véase Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma* (Ciudad de México: Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985).

<sup>44</sup> *Forma*, “La escultura indígena mexicana. Colección del Museo Nacional”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, octubre de 1926, 26–27. Las piezas son ahora parte de la colección del Museo Nacional de Antropología y todas están consignadas en los catálogos contemporáneos como pertenecientes a la cultura mexicana.

<sup>45</sup> Sobre la revista véase Itzel Rodríguez Mortellaro, “Forma, Revista de Artes Plásticas”, en *Revistas culturales latinoamericanas, 1920-1990*, ed. Lydia Elizalde, Teoría y práctica del arte (México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2008), 83–104.

de Escultura y Talla Directa, centros educativos estatales para campesinos, obreros y niños, muchos de ellos indígenas, donde varios de los colaboradores de la revista, incluido el editor, laboraban.<sup>46</sup>

De este modo, las tallas mexicas publicadas en el primer número eran parte del espectro diverso de una redefinición nacionalista del arte surgida en la década de 1920. Esta se apoyó, aunque no siempre de forma explícita, en las corrientes primitivistas artísticas europeas recientes que no solo miraban las artes antiguas no clásicas como referentes de autenticidad –caso del arte prehispánico–, sino también las artes de culturas contemporáneas no occidentales, las artes populares, el arte naif y el arte infantil.<sup>47</sup> Uno de los principales objetivos de *Forma*, según lo evidencian sus contenidos y la manera de desplegarlos era, así, disolver las jerarquías entre el arte culto vanguardista y un espectro mucho más vasto de la cultura visual.

Más allá del ámbito mexicano, como se mencionó en la primera parte de este ensayo, la revista formó parte de una red intelectual y creativa por la que circulaban diversas posturas en torno a la conformación de un arte latinoamericano, entre ellas *Repertorio Americano*.<sup>48</sup> Por esta razón, en el “Móvil” que Fernández Ledesma publicó igualmente en el primer número, apeló de forma directa a los artistas de toda la región, cual comunidad más amplia, no para que participaran en las páginas de *Forma*, sino para que contribuyeran, desde sus respectivos

---

<sup>46</sup> Sobre los centros educativos señalados y su relación con las políticas culturales que también incidieron en la creación de *Forma*, véase Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, Serie Investigación y documentación de las artes 2 (Ciudad de México: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987).

<sup>47</sup> A vista de pájaro, el primitivismo artístico europeo de inicios del siglo XX dirigió su mirada en todas direcciones afuera y adentro de Occidente y hacia toda temporalidad. Puso, eso sí, entre paréntesis la Antigüedad Clásica grecorromana y casi toda la tradición clasicista derivada de ella, desde el Renacimiento hasta el academicismo contemporáneo, este último considerado decadente. De acuerdo con Roger Cardinal, autor de la entrada “Primitivism” del *Grove Dictionary of Art*, una de las grandes características de la sensibilidad primitivista moderna fue precisamente su eclecticismo desinhibido. Roger Cardinal, “Primitivism”, *Grove Art Online*, 2003, párr. 5, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T069588>.

<sup>48</sup> Sobre algunos aspectos de la presencia de *Forma* en esta red, véase Harper Montgomery, *The Mobility of Modernism: Art and Criticism in 1920s Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2017), 139–45 y 255. En el sexto número de la revista mexicana hay un conjunto de comentarios de prominentes intelectuales latinoamericanos sobre la propia revista que ayuda a trazar un mapa parcial de sus alcances internacionales. Uno de ellos es del editor de *Repertorio Americano*: “Estoy recibiendo ‘Forma’, excelente. Nada parecido se ha visto ni se verá aquí”. *Forma*, “Diversas opiniones respecto a nuestra revista”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1928, 52–54.

espacios y plataformas, con la “orientación de las artes plásticas continentales” [...] “para alcanzar la *armonía espiritual* de todos los hombres de *nuestra raza*”.<sup>49</sup>

El manifiesto “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” presentado por David Alfaro Siqueiros en el número único de la revista *Vida-Americana*<sup>50</sup> constituye un antecedente semejante de invitación integradora y ayuda a comprender mejor el porqué de la inclusión de obra escultórica prehispánica en *Forma*. Según el artista, para hacer un arte vanguardista latinoamericano y, a la vez, universal, además de prestar atención al dinamismo industrial de la vida contemporánea, era necesario sobreponer “el *espíritu constructivo* al espíritu únicamente decorativo”.<sup>51</sup> A partir de referentes como Paul Cézanne, Georges Braque, Joaquín Torres-García, Gino Severini, Diego Rivera y el historiador del arte Élie Faure, Siqueiros expuso la necesidad de atender los nuevos clasicismos para lograr un “equilibrio estético”, y privilegiar la estructuración geométrica para construir la “arquitectura plástica”.<sup>52</sup> Aunque dijo distanciarse del primitivismo, no escapó del todo a sus dictados, al considerar necesario acercarse a la “energía sintética” del arte prehispánico en busca de tales soluciones, algo que, desde su punto de vista, no era artificioso, ya que esta existía de por sí, potencialmente, en la “natural fisonomía racial y local”.<sup>53</sup>

El fotomontaje de esculturas zoomórficas prehispánicas presentado en el primer número de *Forma* fue apenas el preámbulo de una serie de publicaciones sobre la escultura mexicana que abarcó prácticamente todas las ediciones. En ese mismo número, aparte del “Móvil”, Fernández Ledesma incluyó un artículo propio en el

---

<sup>49</sup> Gabriel Fernández Ledesma, “Móvil”, *Forma*, octubre de 1926, 13. [Lo resaltado es mío]. La referencia de Fernández Ledesma a “nuestra raza” remite al nacionalismo americanista de José Vasconcelos, con cuyo proyecto cultural había colaborado en varias ocasiones en la primera mitad de la década, cuando este fue Secretario de Educación Pública. Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, 25–27.

<sup>50</sup> David Alfaro Siqueiros, “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida-Americana: Revista Norte, Centro y Sud-Americana de Vanguardia*, mayo de 1921, 2–3. El impreso fue publicado en Barcelona y, como se lee en la primera página, Siqueiros fue parte del equipo editorial como jefe de redacción y director artístico.

<sup>51</sup> Siqueiros, “3 llamamientos”, 3.

<sup>52</sup> A este respecto, véase Natalia de la Rosa, “Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto transcontinental de vanguardia”, *Artl@s Bulletin* 3, núm. 2 (2014): 30–35.

<sup>53</sup> Siqueiros, “3 llamamientos”, 3.



que elogiaba un grupo de relieves en madera tallados por Juan Hernández –un carpintero sin conocimientos previos en el arte de la talla–, bajo la orientación, precisamente, de Siqueiros.<sup>54</sup> El texto cierra con las siguientes observaciones: “[Juan Hernández] posee una fina *sensibilidad indígena* que se refleja vigorosamente en toda su obra. Es de notarse la gran semejanza de sus relieves con la antigua escultura monolítica mexicana: *es aquella misma raza que hace escultura en esta época*”.<sup>55</sup> Fernández Ledesma estableció así una relación entre las tallas de Juan Hernández y la escultura prehispánica desde una perspectiva primitivista basada en supuestos raciales no muy distinta a la de Siqueiros. Esta se combinó, además, con lo que Antliff y Leighten llaman la faceta clasista del primitivismo: en lugar de situar al “primitivo” únicamente en la lejanía cronológica o etnocultural, se traía al aquí y al ahora en las figuras del obrero rural y del campesino, tanto en el arte popular o folklórico, como en la valoración de su desconocimiento de la tradición artística académica, entendida como burguesa.<sup>56</sup>

En la siguiente edición de *Forma* se publicaron las respuestas que dieron algunos artistas a una encuesta sobre el estado actual de la escultura mexicana realizada por la propia revista.<sup>57</sup> El conjunto deja ver que había una opinión más o menos generalizada acerca de que, con excepción del arte popular y la artesanía –caso de la obra de Hernández–, la escultura mexicana contemporánea estaba anquilosada y no tenía la misma fuerza que había alcanzado la pintura posrevolucionaria. Las respuestas de Guillermo Ruiz y Diego Rivera a la tercera pregunta sobresalen por varias razones y suman nuevas nociones al deseo de reformar la producción escultórica nacional vanguardista.

---

<sup>54</sup> Gabriel Fernández Ledesma, “Relieves de Juan Hernández”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, octubre de 1926, 35. A juzgar por las imágenes que acompañan el texto, se trata de algunos de los relieves tallados por Hernández para la puerta principal de la actual Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la Universidad de Guadalajara, como parte de un proyecto más amplio de Siqueiros y Amado de la Cueva, desarrollado entre 1925 y 1926.

<sup>55</sup> Fernández Ledesma, “Relieves de Juan Hernández”, 35. [Lo resaltado es mío]

<sup>56</sup> Antliff y Leighten, “Primitive”, 230–31.

<sup>57</sup> Las preguntas fueron las siguientes: I. ¿La escultura actual de México, vive este periodo revolucionario-constructivo?, II. ¿Teniendo tan admirables antecedentes, es nuestra escultura lo que debería ser?, III. ¿Cómo trabajan y como deben trabajar nuestros escultores? Respondieron Diego Rivera, Fermín Revueltas, el arquitecto Francisco Centeno y los escultores Guillermo Ruiz, J. M. Fernández Urbina, Ignacio Asúnsolo y Arnulfo Domínguez Bello. *Forma*, “Encuesta”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, diciembre de 1926, 7–8. No está de más apuntar que la formulación de las preguntas es claramente tendenciosa.

Guillermo Ruiz, quien hablaba desde su propia experiencia como escultor, opinó: “Debemos *trabajar directamente la materia*: madera, piedra, bronce, metales repujables, etc.; crear nuevas formas encontradas dentro de *nuestra naturaleza* para que el impulso de la obra, en su firme ascensionalidad [sic], llegue a imponerse”.<sup>58</sup>

Tras estudiar escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y luego de vincularse con el movimiento estridentista, Ruiz había viajado a España con una beca oficial otorgada por José Vasconcelos para estudiar fundición.<sup>59</sup> En Europa permaneció cerca de dos años y, según un artículo de Fernández Ledesma<sup>60</sup> publicado en el mismo número de *Forma* en el que apareció la encuesta, allá tuvo contacto con José de Creeft y Mateo Hernández.<sup>61</sup> Ambos escultores españoles residían en París y su trabajo estaba fundamentado abiertamente en la *talla directa*,<sup>62</sup> que sin duda es a lo que Ruiz se refiere al hablar de la necesidad de *trabajar directamente la materia*.

La *talla directa* (*taille directe, direct carving*) era un concepto y prácticamente una actitud que se había extendido por Europa en las dos primeras décadas del siglo hasta casi convertirse en el dogma –en sentido figurado– de los escultores en los años veinte. No fue un movimiento en sí mismo, sino un principio que cruzó varios movimientos de manera transversal. Los factores de mayor peso que dieron pie a la revolución escultórica en torno a la talla directa fueron 1) la herencia estética del movimiento *Arts and Crafts* derivado del pensamiento de William Morris, inspirado a su vez, en parte, en las ideas de John Ruskin. Ambos habían promovido, cada uno

---

<sup>58</sup> *Forma*, “Encuesta”, 7–8. [La primera frase fue resaltada por mí, la segunda es original del texto]

<sup>59</sup> María Estela Duarte Sánchez, ed., *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010), 18–19.

<sup>60</sup> Fernández Ledesma y Ruiz eran amigos desde alrededor de 1913 o 1914, cuando se conocieron en Aguascalientes. Duarte Sánchez, *Guillermo Ruiz y la Escuela...*, 17.

<sup>61</sup> Gabriel Fernández Ledesma, “Guillermo Ruiz”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, diciembre de 1926, 26. En Duarte Sánchez, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, 19., se dice que Ruiz estudió con ellos, pero no se consignan fuentes.

<sup>62</sup> Véase José María Alix Trueba, “José de Creeft, un escultor universal”, *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, núm. 8 (1981): 483–94; Moisés Bazán de Huerta, “El triunfo parisino del escultor Mateo Hernández y su legado en el Museo de Béjar”, en *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal: El legado de Eleuterio Blasco en Molinos (Teruel)*, ed. Jesús Pedro Lorente y Sofía Sánchez (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, 2008), 51–70.

a su manera, el retorno a los métodos de trabajo pre industriales y la revalorización del trabajo artesanal;<sup>63</sup> 2) el antiacademicismo; 3) las críticas a la alternativa de Auguste Rodin, por el carácter cuasi industrial de su taller y por el “pictoricismo” o énfasis en la superficie de su modelado; 4) el concepto afín de *respeto por el material* que establecía que había que resaltar, en lugar de ocultar, las propiedades naturales de los materiales, y 5) la atención a esculturas antiguas (no clásicas), románicas, góticas, populares y de culturas contemporáneas no occidentales, mediante perspectivas primitivistas que las calificaban como más auténticas y honestas.<sup>64</sup>

Para los defensores del concepto, la escultura europea estaba en decadencia a causa del mal uso del modelado como paso previo de la talla. La “máquina de sacar puntos” o puntómetro, utilizada para replicar o llevar a mayor escala un modelo elaborado antes en barro, se convirtió en anatema. El artista no podía depender de asistentes ni de máquinas intermediarias, ni debía traicionar los materiales trasladando a la piedra lo que había sido planeado en arcilla. Quien se llamase a sí mismo escultor tenía que encargarse de la concepción, pero también debía enfrentarse físicamente a la piedra o a la madera de forma individual y de principio a fin, respetando e incluso resaltando sus cualidades naturales.<sup>65</sup>

Los escultores empezaron entonces a tallar en piedras y maderas muy diversas, a veces de gran dureza, y el bloque inicial de material tomó protagonismo. Básicamente, en la obra final debía evidenciarse ahora el proceso de talla, y la tensión –y diálogo– entre el trabajo técnico del artista y la resistencia de la materia trabajada. El bloque sugería, pero también limitaba, y este constante debate físico y conceptual terminaba incidiendo en la

---

<sup>63</sup> Véase William Morris, *The Decorative Arts: Their Relation to Modern Life and Progress* (Londres: Ellis and White, 1878); William Morris, *The Collected Works of William Morris, Volume 22, Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry: With Introductions by His Daughter May Morris*, 1910; John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Classic Reprint Series (Londres: Forgotten Books, 2015).

<sup>64</sup> Para elaborar esta sinopsis me basé en Judith Zilczer, “The Theory of Direct Carving in Modern Sculpture”, *Oxford Art Journal* 4, núm. 2 (1981): 44; y Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945: After Rodin*, Oxford History of Art (Oxford: Oxford University Press, 1999), 73–83.

<sup>65</sup> Curtis, *Sculpture 1900-1945*, 73–75.

forma y en el grado de esquematización. Incluso, en un eco miguelangelesco, fue frecuente el mito de que el bloque contenía ya la escultura aprisionada y con la talla esta se liberaba.<sup>66</sup>

En la respuesta de Rivera, cuya autoridad como líder de la vanguardia posrevolucionaria estaba entonces más que asentada, salta a la vista una afirmación –con juicios semejantes a los de Ruiz– en la que evidentemente también apela a la talla directa: “mientras [los escultores] no *trabajen la materia directa* o dejen de convertir la madera y la piedra en yeso y el bronce en cera, no harán escultura”.<sup>67</sup> En el siguiente número de *Forma*, Rivera decidió extenderse sobre el asunto.<sup>68</sup> Luego de arremeter contra los “despojos anatómicos infra-rodinianos”, contra la academia y contra “la máquina de tres puntos” –y de aclarar que en el arte popular mexicano había excelente escultura– añadió:

Creeríamos ofender hasta el sentido común de las gentes, defendiendo la necesidad de la talla directa, pues es evidente que una expresión plástica cualquiera, cuya modalidad depende de las características de la materia en que está hecha, *si no se ejecuta directamente en esa materia*, tendrá que ser básicamente falsa y le faltará la condición primordial de belleza en toda obra de arte. Por esto, cuando Guillermo Ruiz, convencido de pensamiento, palabra y obra, se ha puesto a tallar la piedra, *siguiendo el camino que le indica su material*, ha hecho muy bien, y al trabajar por fundar una escuela libre de escultura, fuera de la luz falsa de los talleres de San Carlos que huelen a acedo, también ha hecho muy bien, y quien lo sostenga y le ayude en su idea hará perfectamente.<sup>69</sup>

Con esta publicación, ilustrada con tres vistas de una talla directa en basalto de Guillermo Ruiz, quedaba introducido el concepto como parte del programa más amplio de *Forma*, habiéndose preparado el camino con la encuesta. Este se sumaba al enfoque primitivista que, como ya se vio, hizo de la escultura vernácula y popular uno de sus principales referentes de pureza, por medio de operaciones nacionalistas y americanistas. De la misma manera, con ella se hizo la presentación y promoción de Guillermo Ruiz como el escultor que, además de

---

<sup>66</sup> Curtis, *Sculpture 1900-1945*, 76–85. Con respecto a lo último, el soneto XV de Miguel Ángel, publicado por primera vez de forma póstuma en 1623, fue la base para la creencia de que así concebía el florentino su relación con el bloque de mármol. Cesare Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, Pittore, Scultore e Architetto, cavate dagli Autografi e pubblicate da Cesare Guasti, Accademico della Crusca* (Florencia, Italia: Felice le Monnier, 1863), 173.

<sup>67</sup> *Forma*, “Encuesta”, 8.

<sup>68</sup> Diego Rivera, “Escultura. Talla directa”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927, 2–3.

<sup>69</sup> Rivera, “Escultura. Talla directa”, 3. [Lo resaltado es mío].

proponerla, se encargaría de la renovación escultórica educativa que pretendía ser la antítesis de la formación académica: La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa que pronto se inauguraría en el ex convento de La Merced, la cual fue presentada y promocionada en más de una ocasión en *Forma*.<sup>70</sup>

Durante sus años de residencia en París, Rivera había sido testigo del auge de la *talla directa* y se había aproximado a algunos de los escultores y críticos que exploraban de distintas formas sus alcances. Uno de ellos fue Louis Vauxcelles, quien respaldó con su crítica el trabajo de los últimos años parisinos del mexicano.<sup>71</sup> Esto podría explicar por qué, seguramente a instancias del propio Rivera, en el mismo número en el que se publicó su comentario sobre la escultura, se reproduce un largo extracto de un texto de Vauxcelles de 1923 dedicado al escultor francés Joseph Bernard y, sobre todo, a la talla directa.<sup>72</sup>

En medio de múltiples ejemplos de lo aceptable y lo inaceptable desde el punto de vista del nuevo credo escultórico presentado en el texto (en el que no se hace referencia en ningún momento al arte prehispánico), aparece una frase que sirve como pivote para hacer una extrapolación del uso del concepto al arte mexicano de vanguardias: “Los primitivos nos muestran a la naturaleza en toda la fuerza de su ‘simplicidad expresiva’”.<sup>73</sup> Solo una imagen acompaña el texto: una fotografía de la escultura monumental mexicana *Coatlicue*. Identificada como talla directa en el pie de foto, sirve para hacer la transición conceptual. Una vez más, pero ahora con mayor

---

<sup>70</sup> Forma, “Una nueva escuela de escultura para los obreros y los niños”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927, 22–24; Pedro de Alba, “Artistas y artesanos. La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1928, 1–6. La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa se creó a inicios de 1927 como una dependencia de la Universidad Nacional de México y, por lo tanto, de la Secretaría de Educación Pública, lo cual explica su estrecho vínculo con la revista.

<sup>71</sup> Sandra Zetina Ocaña, “Pintura mural y vanguardia: ‘La Creación’ de Diego Rivera” (Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 435–36.

<sup>72</sup> Louis Vauxcelles, “La Talla Directa (parte 1)”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927, 23–24; Louis Vauxcelles, “La Talla Directa (parte 2)”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927, 6–7. El título del texto original del que se toma el extracto es “Joseph Bernard et la Taille directe”, que corresponde a una sección de Louis Vauxcelles, “Chapitre VIII”, en *Histoire générale de l’Art français de la Révolution à nos jours: L’architecture, par G. Gromort; la sculpture, par A. Fontainas et L. Vauxcelles*, de Georges Gromort, Fontainas André, y Louis Vauxcelles, vol. 2 (París: Librairie de France, 1922), 279–315. Desconozco a quién se debe la traducción al español en *Forma*.

<sup>73</sup> Vauxcelles, “La Talla Directa (parte 2)”, 6.

vehemencia y en el contexto de inauguración de una escuela y una tradición bajo el liderazgo de Guillermo Ruiz, *Forma* proponía la escultura prehispánica como referente para la nueva escultura mexicana y latinoamericana.

La nota editorial que acompaña la publicación no podía ser más explícita: “Tal parece que este estudio sobre la ‘talla directa’ se escribió ex profeso para nuestros artistas en los momentos presentes. La oportunidad y el interés de este artículo son el resultado de verdades universales. En México, como en pocos pueblos del mundo, tenemos una grandiosa tradición de escultura”.<sup>74</sup>

El texto de Vauxcelles incluía, además, un punto básico de partida para las nuevas maneras de componer y diseñar escultóricamente, colocando la simplicidad como el más alto objetivo y valor:

Los profesores timoratos objetan: “Regresáis al arte bárbaro.” ¿Acaso los que tallaron las métopas [sic] de Celinote<sup>75</sup> [sic] eran bárbaros? ¿Acaso los que construyeron con sus rudas manos las figuras de Moissac<sup>76</sup> eran obreros vulgares? ¡Que los artistas se atrevan, pues, a ser simples, con fuerza y ciencia!

No se llega a la *simplicidad*, más que después de escrupulosos análisis fundados sobre principios definidos. Comenzad por proveeros de un firme saber de dibujante; es la base. Un dibujo flexible y viviente, apto para captar los perfiles y las proporciones. Después, armados de este modo, podréis *estilizar*, *interpretar*, *reasumir*, atacando la piedra dura.

Ha llegado la hora de proclamar estas verdades. Lo que caracteriza la evolución de todas las artes modernas es la *necesidad de síntesis*. La verdadera escultura debe reflorcer. La ley que debe dirigir el trabajo de nuestros aprendices escultores es la de *la necesidad arquitectónica*.<sup>77</sup>

“Estilizar”, “interpretar”, “reasumir”, “necesidad de síntesis”, “ley de la necesidad arquitectónica” eran nociones formales asociadas supuestamente a la pureza que, por distintas vías –una de ellas el manifiesto de Siqueiros de *Vida-Americana*–, habían permeado ya buena parte del arte vanguardista nacional y era el turno de potenciarlas también en la práctica escultórica. Para Fernández Ledesma nada de ello era una imposición, pues, según su texto sobre los relieves del carpintero Juan Hernández, la sensibilidad de las culturas prehispánicas estaba latente en “la raza”.

---

<sup>74</sup> Vauxcelles, “La Talla Directa (parte 1)”, 24.

<sup>75</sup> Debe leerse Selinunte. Vauxcelles, “Chapitre VIII”, 292. Los relieves de las metopas de los templos griegos de Selinunte pertenecen al periodo arcaico.

<sup>76</sup> Vauxcelles se refiere a los canteros y escultores de la abadía románica Saint-Pierre de Moissac, Francia.

<sup>77</sup> Vauxcelles, “La Talla Directa (parte 1)”, 24.

La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa abrió sus puertas con todas las ideas sobre la escultura promovidas en *Forma* como sustento. Ruiz fue su director por varios años y Fernández Ledesma uno de sus colaboradores desde el inicio, en calidad de profesor.<sup>78</sup> Uno de los principales recursos para potenciar la “sensibilidad indígena” de los alumnos era que llevaran a la talla las formas de distintos animales, para lo que se conformó una colección de animales vivos.<sup>79</sup> Por ello, cuando en 1927 se presentó oficialmente la escuela en la revista,<sup>80</sup> la mitad de las fotografías que acompañaron la publicación fueron de obra animalística tallada en piedra por los alumnos, muchos de ellos jóvenes canteros: un perro, dos puercoespines y un gorila (figs. 13-16).

En la elección de la representación de animales como parte del programa educativo seguramente incidió la escultura zoomórfica prehispánica, como las piezas mexicas presentadas al inicio de esta sección. Es claro que hay coincidencias en las maneras de estructurar el diseño a partir de las formas geométricas tridimensionales simples del bloque de piedra, pensando en la circunscripción de volúmenes en una composición cerrada. La esquematización o “síntesis” de las formas naturales del modelo también tiene sus semejanzas, pero es evidente que las obras mexicas, seguramente creadas por maestros artesanos, tienen mayor grado de sofisticación, por ejemplo, en el tratamiento más pulido y detallado de superficies.

Por otra parte, es muy posible que el contacto de Guillermo Ruiz con José de Creeft y Mateo Hernández también haya propiciado la decisión de impulsar el género animalístico y el uso de modelos vivos en la escuela del ex convento de La Merced. Al igual que en otros referentes de la talla directa como Constantin Brâncuși, en

---

<sup>78</sup> *Forma*, “Una nueva escuela de escultura”, 22.

<sup>79</sup> De acuerdo con Duarte Sánchez, *Guillermo Ruiz y la Escuela...*, 26., en uno de los documentos del archivo de la Academia de San Carlos se menciona que en el “pequeño zoológico de la escuela” había un mono araña, un venado, un coyote, un águila real, un oso, un gato montés, una zorra, perros, tejones, guacamayas, mapaches, patos, palomas, una lechuza, un tecolote, un cojolite y un cacomixtle.

<sup>80</sup> *Forma*, “Una nueva escuela de escultura”, 22–24.

la producción de ambos proliferaron esculturas de animales y, en el caso de Hernández, en específico, se sabe que visitaba constantemente un parque zoológico parisino, e incluso llegó a conformar un zoológico personal.<sup>81</sup>

En 1928 se divulgaron en *Forma* las puertas talladas instaladas recientemente en el acceso principal de la escuela (fig. 17).<sup>82</sup> Diseñadas por Fernández Ledesma y ejecutadas por estudiantes y maestros bajo la dirección artística de Ruiz, condensan, de algún modo, el nuevo programa escultórico. En ellas es ostensible la importancia de la animalística y el lugar central del concepto de talla directa, puesto en práctica en la factura de los relieves y representado explícitamente en el centro de uno de los tableros inferiores (fig. 18).

El recorrido realizado en esta sección deja claro que, durante la existencia de la revista, Fernández Ledesma, Ruiz y Rivera fueron construyendo en la marcha un planteamiento y un andamio conceptual basado en la talla directa y en maniobras nacionalistas, continentalistas y primitivistas. Sin llegar a constituirse en un programa sistemático, este reunió y dio impulso a una vertiente escultórica en la que algunos ya estaban trabajando aisladamente y encauzó el trasfondo teórico de una nueva escuela de escultura.

---

<sup>81</sup> Bazán de Huerta, "El triunfo parisino del escultor Mateo Hernández", 53–56.

<sup>82</sup> de Alba, "Artistas y artesanos", 1–6.





### 3. *Forma en la teoría escultórica de Sánchez y en la Culebra cascabel*

En la parte inicial de este ensayo señalé que la primera vez que Juan Manuel Sánchez registró por escrito que *Forma* era una de las publicaciones discutidas en las tertulias del taller de Manuel María Zúñiga en el contexto de las exploraciones escultóricas vanguardistas costarricenses de finales de los años veinte e inicios de los treinta, fue en un manuscrito inédito de más de treinta años después. Al mirar en retrospectiva, luego de haber repasado el planteamiento escultórico divulgado en la revista mexicana, varias piezas parecen encajar para afirmar que este tuvo importantes efectos en el pensamiento de Sánchez en torno a la escultura, y en su puesta en práctica en la creación de la *Culebra cascabel*.

#### 3.1. Primitivismo nacionalista y americanista

Los comentarios de Amighetti y Tovar de 1931 acerca de la *Culebra* y las primeras tallas en piedra del escultor presentadas al inicio del ensayo permitieron comprender que, en su contexto de surgimiento, estas fueron entendidas –cuando menos en un pequeño círculo de artistas y escritores– como obras vanguardistas cargadas de pervivencias y atavismos relacionados con las culturas precolombinas que habitaron el territorio costarricense y centroamericano. Un pequeño extracto de una entrevista realizada a Sánchez en 1932 evidenció que, en buena medida, el arte mexicano había marcado la pauta para ello.

Un año después, en un artículo escrito en coautoría con Francisco Amighetti y Eduardo Fournier en defensa de Néstor Zeledón y del fallo que como miembros del jurado del premio de escultura de las Exposiciones de Artes Plásticas habían dictado a su favor, se lee una declaración menos lacónica acerca del cambio de rumbo que estaba tomando su escultura y la conexión de esto con el antecedente mexicano:

En América y en la época actual no debemos ser imitadores de lo clásico europeo, no porque neguemos sus méritos, sino precisamente por el profundo respeto que ello nos inspira. No con presunciones de superación sino con el ansia de hacer honradamente lo nuestro, busquemos la sugerencia en nuestra sensibilidad y en lo que muy de cerca podamos ver y asimilar [...]. Podemos admitir que Canova, Thorwaldsen [sic] y

Dannecker<sup>83</sup> quisieran seguir a Grecia y Roma, pero nos parece igualmente justo que Guillermo Ruiz y Rómulo Rosso [sic]<sup>84</sup> quieran seguir a los incas y los aztecas.<sup>85</sup>

El texto es excesivamente respetuoso con el arte neoclásico y académico que, como se sabe, los vanguardistas buscaban dejar atrás, pero, independientemente de esto, lo que más llama la atención es la mención de Guillermo Ruiz y el conocimiento que ya tenían acerca del vínculo de su obra escultórica con el arte antiguo americano, en especial el mexicana. Quizá *Forma* no fue la única vía por la que tuvieron noticia del trabajo de Ruiz, pero la revista fue el principal medio que divulgó su postura sobre lo que debía ser la escultura contemporánea mexicana, en consonancia, claro está, con las ideas de Fernández Ledesma y Rivera, según lo estudiado en la sección anterior.

Con toda seguridad, Sánchez no se enteró por primera vez de las corrientes artísticas primitivistas europeas en *Forma*. Por mencionar solo un ejemplo, se sabe que entre sus lecturas tempranas también estuvieron escritos del historiador y teórico alemán del arte Wilhelm Worringer.<sup>86</sup> Sin embargo, los mexicanos fueron quienes transfirieron con mayor vehemencia algunos preceptos primitivistas al ámbito de la escultura latinoamericana para generar un modelo que combinaron con el nacionalismo y con las posturas americanistas o continentalistas, colocando las tallas prehispánicas en un lugar paradigmático para la nueva escultura regional. A este respecto, como ya se analizó, *Forma* fue crucial y ha de haber sido determinante para el escultor costarricense.

El llamado que desde las páginas de la revista hizo Fernández Ledesma a los artistas latinoamericanos contemporáneos sugiriéndoles crear obras que contribuyeran a “alcanzar la armonía espiritual de todos los

---

<sup>83</sup> Se refiere a Antonio Canova, Albert Bertel Thorvaldsen y Johann Heinrich von Dannecker, escultores representativos del neoclasicismo.

<sup>84</sup> Se refiere al escultor indigenista colombiano Rómulo Rozo quien residió en México a partir de 1931.

<sup>85</sup> Francisco Amighetti, Eduardo Fournier Quirós, y Juan Manuel Sánchez, “Fallamos prefiriendo lo que nos hizo la impresión de ser positiva escultura a lo que nos hace pensar en estatuaria comercial. Así dicen los miembros del jurado de la exposición de artes plásticas”, *Diario de Costa Rica*, el 29 de octubre de 1933, 3. Los autores publicaron el escrito porque su fallo había sido cuestionado públicamente.

<sup>86</sup> En “Vistazo a la escultura costarricense”, cap. 5, p. 14, Sánchez menciona *La esencia del estilo gótico*, trad. Manuel García Morente (Madrid: Revista de Occidente, 1925) y *El arte egipcio: problemas de su valoración*, trad. Emilio Rodríguez Sádía, Biblioteca de la Revista de Occidente (Madrid: Revista de Occidente, 1927).

hombres de nuestra raza”<sup>87</sup> seguramente fue estimulante para Sánchez y su círculo. Al estar familiarizados con las ideas americanistas, en parte por su cercanía con García Monge y *Repertorio Americano*, es posible que celebraran la referencia al pensamiento vasconceliano de los años veinte implícita en la frase y en otros pasajes del “Móvil” como el que dice: “Somos el producto de una misma raza y el fruto de una misma tierra. En nuestra médula existen la misma condición, la misma calidad vital. Somos una misma sensibilidad y un mismo impulso diseminados”.<sup>88</sup>

Sánchez escribió poco acerca de su obra artística. Publicó poesía y algunos ensayos y crónicas,<sup>89</sup> pero inicialmente no se interesó por difundir por escrito las reflexiones teóricas que guiaron su creación visual. Sin embargo, en 1961 publicó un artículo en la revista costarricense *Brecha* –a solicitud de su editor, el escritor Arturo Echeverría Loría– titulado “Apuntes acerca de la escultura nacional”,<sup>90</sup> en el que, sin mencionar su propio nombre, se sobreentiende que se incluye como parte de los escultores que desde poco antes de 1930 y hasta la fecha, representaban lo que consideraba “la visión de hoy”.

El texto es una breve historia de la escultura costarricense dividida en tres momentos (el prehispánico, el colonial hispánico y el actual). Al referirse al primer momento, Sánchez lo califica como la “raigambre estética nuestra”.<sup>91</sup> El siguiente pasaje confirma que su interpretación de entonces acerca de las creaciones escultóricas del pasado precolombino –colapsadas en una unidad, con escasas distinciones entre culturas y periodos– seguía siendo, en su núcleo, semejante a la de treinta años atrás:

---

<sup>87</sup> Fernández Ledesma, “Móvil”, 13.

<sup>88</sup> Fernández Ledesma, “Móvil”, 13. Las ideas de Vasconcelos fueron divulgadas y promovidas con frecuencia en la revista costarricense a lo largo de toda la década de 1920. Al respecto véase Devés Valdés, “La red de pensadores latinoamericanos”.

<sup>89</sup> Véase Delia Aguilar González, “El aporte de Juan Manuel Sánchez Barrantes a la literatura costarricense. Recopilación de la obra dispersa y estudio preliminar” (Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Literatura y Lingüística con énfasis en Español, Heredia, Costa Rica, Universidad Nacional de Costa Rica, 2013).

<sup>90</sup> Juan Manuel Sánchez, “Apuntes acerca de la escultura nacional”, *Brecha*, mayo de 1961. Este escrito prelude el manuscrito inédito “Vistazo a la escultura costarricense” al que he hecho referencia en varias partes del ensayo.

<sup>91</sup> Sánchez, “Apuntes acerca de la escultura nacional”, 4.

Teogonías, totemismos, culto a las mágicas presencias del orden, objetivación ritual y votiva, embellecimiento del vivir cotidiano al embellecer el objeto útil, son apenas algunas de las funciones que pueden señalarse en la producción de artesanías y artes *primitivas*, realizadas con la *sinceridad* y anónimo desinterés propios del *más puro y candoroso de los humanos momentos*. A entender, pues, como página inicial de nuestra historia artística (antes que como meras curiosidades arqueológicas), el hacha pulida, el metate, el sukia,<sup>92</sup> la exaltación de la mujer fecunda, el guerrero, el altar circular o el que aúna todo un conjunto de ideas en su filigrana (tal el Ompa Ontla Neci Tetl),<sup>93</sup> las cabezas retrato, los jaúles...<sup>94</sup> Todo cuanto en sus caracteres zoomorfos, antropomorfos, vegetales, y exentos también de la realista condición por entrañar recóndita idea metafísica, todo cuanto constituye decimos, airosa afirmación de *nuestro hombre primero* en su virgen tierra natal, entre Inti y Tlaloc, en este mesoamericano corazón a que el capricho de los dioses *nos enviara*.<sup>95</sup>

Así como los escultores mexicanos valoraban la escultura antigua de su territorio y la pensaban como modelo de la pureza que pretendían conseguir en sus propias obras, él admiraba y estudiaba la escultura precolombina hallada en tierra costarricense, aunque también le interesaba el resto de la creación escultórica que para 1961 ya se denominaba mesoamericana.

Como se observó en la primera parte del ensayo, calificativos como los de sinceridad y pureza fueron asociados por los comentaristas de la obra de Sánchez tanto a la escultura precolombina, como a su recién creada serpiente de piedra. Si quedara alguna duda acerca de la perspectiva primitivista racial de valencia positiva,<sup>96</sup> con esta cita se apuntala que aquel pasado autóctono, o más bien su idealización y mitificación, fue clave para la escultura vanguardista local, liderada por el artista.

Las percepciones que Fernández Ledesma, Rivera y Ruiz tenían sobre el trabajo de Juan Hernández o sobre las tallas de los obreros aprendices del Taller Libre de Escultura y Talla Directa también muestran un primitivismo

---

<sup>92</sup> En la arqueología costarricense, un *sukia* es un motivo escultórico que muestra una figura humana sentada que se supone representa una especie de curandero.

<sup>93</sup> Juan Fernández Ferraz, pedagogo y escritor español radicado en Costa Rica, había denominado con este nombre nahuatl, que de acuerdo con él significa “piedra transparente”, un impresionante metate de piedra de panel colgante descubierto en la zona central del país y adquirido en 1900 por el Museo Nacional de Costa Rica, mientras fue su director. *Informe relativo al año económico de 1899 a 1900 presentado al señor Secretario de fomento Licenciado don Ricardo Pacheco por el director del establecimiento Juan F. Ferraz* (San José, Costa Rica: Tipografía Nacional, 1900), 17–18.

<sup>94</sup> Es probable que aquí deba leerse “jades” en lugar de “jaúles”.

<sup>95</sup> Sánchez, “Apuntes acerca de la escultura nacional”, 4. [Lo resaltado es mío].

<sup>96</sup> Ver p. 12 de este ensayo.

basado en supuestos raciales, pero es necesario establecer una distinción con respecto a Sánchez. Aunque sus amigos lo miraban como “diferente” en una Costa Rica presuntamente “blanca”,<sup>97</sup> el escultor no era exactamente el “otro primitivo” sino un artista vanguardista: con el uso del pronombre *nos* en la última línea citada, quedaba autoinvestido como el “primitivo moderno” planteado por Antliff y Leighten,<sup>98</sup> supuestamente capaz de intuir y transmitir, sin necesidad de comprensión racional, la esencia totémica, mágica, ritual y votiva con la que daba por un hecho que sus ancestros más “puros” trabajaron las piedras.

En consonancia con lo anterior, mientras que en los vanguardistas mexicanos estudiados se percibe cierto grado de distanciamiento con respecto al artesano y sus creaciones “populares” –algo contradictorio con la pretendida disolución en *Forma* de los límites entre las artes menores y las artes mayores–, en el caso de Sánchez no se puede hablar del mismo modo de un primitivismo de clase.<sup>99</sup>

### **3.2. La talla directa y la simplicidad constructiva de las formas**

El concepto de talla directa fue divulgado en *Forma* con persistencia, tanto en las palabras de Fernández Ledesma, Ruiz y Rivera, como en la traducción de “La Talla Directa” de Vauxcelles.<sup>100</sup> Esto fue clave para el costarricense. En la caracterización general de la talla directa presentada en la sección anterior, el primitivismo es una de las aristas, junto con el antiacademicismo, la crítica al rodinismo, la puesta en valor del trabajo artesanal y el “respeto” por el material. Todas ellas están presentes y entretejidas en el impreso mexicano y debieron llamar la atención de Sánchez, pero, junto con la atención a “lo primitivo”, las dos últimas son bastante significativas.

En primer lugar, con solo ojear los siete números publicados, no queda la menor duda de que el trabajo artesanal mexicano fue altamente valorado en cada uno de ellos. Aun cuando no se logró una dilución completa

---

<sup>97</sup> De acuerdo con la tradición oral, sus amigos lo apodaban “El Indio Sánchez”.

<sup>98</sup> Antliff y Leighten, “Primitive”, 228.

<sup>99</sup> Antliff y Leighten, “Primitive”, 230–31.

<sup>100</sup> Vauxcelles, “La Talla Directa (parte 1)”, 23–24; Vauxcelles, “La Talla Directa (parte 2)”, 6–7.

entre las artes mayores y las artes menores, ciertamente se buscó la horizontalidad. Con respecto a la escultura, en específico, sobresale el lugar dado a la escuela fundada y dirigida por Guillermo Ruiz, donde se intentó conformar una especie de taller preindustrial y dar peso al trabajo colaborativo, a juzgar por el ejemplo de las puertas instaladas a la entrada del claustro que lo albergó. En el relieve tallado que representa —de forma doble— el concepto puesto en práctica (fig. 18) se enfatiza el trabajo manual con cincel y martillo, al punto de que ambas herramientas también se entrecruzan como emblema al final de la leyenda que informa con letras mayúsculas: “Todos los trabajos de esta puerta fueron hechos en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa”. Formado en un taller imaginero tradicional, es posible que Sánchez se sintiera identificado, e incluso apelado, con esta exaltación del trabajo del escultor-artesano.

En segundo lugar, la idea de respetar el material tallado, subrayada, por ejemplo, por Rivera, al comentar que Ruiz seguía “el camino que le indica su material”,<sup>101</sup> tuvo gran resonancia en Sánchez.<sup>102</sup> Ya en 1931, al comentar la *Culebra cascabel*, Amighetti parafraseaba a este respecto *La escultura moderna y contemporánea* de Heilmeyer<sup>103</sup> al puntualizar que “trabajar dentro de los límites severos del material duro sin despreciar ninguna posibilidad es lo que hace al escultor”.<sup>104</sup> Lo mismo ocurrió en 1933, cuando Sánchez, Amighetti y Fournier señalaron que “el escultor se realiza plenamente en la talla del material duro, y especialmente en la *talla directa* en la que concibe su creación dentro de los límites que el material noble le señala”.<sup>105</sup> Pero mientras que Heilmeyer —cuyo libro sabemos se discutía en el taller imaginero de Zúñiga— se refería, sobre todo, a la escultura

---

<sup>101</sup> Rivera, “Escultura. Talla directa”, 3.

<sup>102</sup> El siguiente pasaje de un texto de Jean Charlot sobre las artes en general también debió llamar su atención: “El trabajo del artista nunca debe aminorar o hacer desaparecer las cualidades naturales de la materia. Todo artista bueno aprende a respetarlas”. Jean Charlot, “Para las gentes de buena voluntad”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, octubre de 1926, 34.

<sup>103</sup> Heilmeyer y Benet, *La escultura moderna y contemporánea*. Por ejemplo, el autor afirma: “La técnica debe, pues, limitarse a sí misma. No puede, ni por sus recursos ni por el grado de su empleo, exceder ciertos límites que determina la clase del material empleado. El material más exigente en este sentido es la quebradiza piedra”(41–42).

<sup>104</sup> Francisco Amighetti, “Exposición de Artes Plásticas”, *Diario de Costa Rica*, el 18 de octubre de 1931, 7.

<sup>105</sup> Amighetti, Fournier Quirós, y Sánchez, “Fallamos prefiriendo”, 3. [Lo resaltado es mío].

europea, *Forma* proveyó ejemplos visuales concretos de cómo hacer la trasposición al arte latinoamericano. No solo presentó como arquetípicas las tallas mexicas, sino que divulgó las creaciones en piedra realizadas por Ruiz y por los alumnos de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

Si algo hizo Sánchez en su *Culebra* y prácticamente en todas sus otras tallas en piedra fue realzar el material elegido, en todas sus cualidades de dureza, peso, textura y color. Por añadidura, teniendo a su alcance otros tipos de piedra, incluso el mármol que se importaba de Guatemala, optó de manera deliberada por una piedra local de gran porosidad para su serpiente, en un gesto que, en el contexto, debe interpretarse como una increpación al academicismo.

Muy ligado con el concepto de talla directa y con la revalorización primitivista del arte antiguo americano, otro elemento presente en el planteamiento escultórico de *Forma* fue la invitación a construir composiciones simples y esquemáticas como años antes lo había hecho Siqueiros en *Vida-Americana* al hablar de la “arquitectura plástica”.<sup>106</sup> En la sección anterior se mostró que en el escrito de Vauxcelles esta dimensión formal y técnica fue un tema central y que los mexicanos aplicaron los esquemas de “la necesidad de síntesis” y “la necesidad arquitectónica” al análisis visual del arte prehispánico, encontrando un correlato en el ejemplo de la escultura *Cuatlicue*. La importancia que tuvieron este tipo de ideas e interpretaciones en Sánchez es patente. En “Apuntes acerca de la escultura nacional” se refirió a lo que denominaba entonces el tercer momento de la historia de la escultura costarricense –el vanguardista– de la siguiente manera:

Conceptos como los de “lo autóctono”, “lo indio”, lo “subjetivo”, “la síntesis”, y preocupaciones de expresión como “tectónica”, “talla directa”, “monumentalidad”, “reposo”, “geometrismo”, “simplificación”, constituyeron motivos de escaqueo y práctico estudio, y podemos afirmar que continúan siéndolo en ánimo de superación y afianzamiento de una conciencia artística, así estética como específicamente plástica.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Siqueiros, “3 llamamientos”, 3. Se desconoce si este texto llegó alguna vez a manos de Sánchez, aunque no sería extraño, tomando en cuenta las conexiones de *Repertorio Americano* con diversas revistas culturales desde 1919.

<sup>107</sup> Sánchez, “Apuntes acerca de la escultura nacional”, 5–6.



Este párrafo resume las principales nociones constructivas vertidas en la *Culebra cascabel*, una obra de diseño simple, cuyos volúmenes y formas fueron organizados radialmente a partir de una vertical ligeramente curva, resultando en una unidad compacta en la que se intuye la forma original de la piedra. Si el artista fue consecuente en la práctica con las teorías de la talla directa, hemos de suponer que no existió nunca un modelo en barro, sino solo los bocetos presentados en la primera sección de este ensayo.

### 3.3. La animalística

Todas las tallas en piedra mexicas presentadas en *Forma* eran representaciones esquemáticas de animales o estos estaban incorporados en ellas, como en el caso de la escultura *Coatllicue*, compuesta principalmente por serpientes. Entre mediados de los años veinte e inicios de los treinta, Sánchez tuvo acceso al arte prehispánico mexicano por distintos medios impresos, que seguramente consultaba en la biblioteca del Museo Nacional Costa Rica. El primero, y uno de los más importantes, según lo mencionó el artista tiempo después,<sup>108</sup> fue el libro *Altmexikanische Kunstgeschichte* del etnólogo, arqueólogo y lingüista alemán Walter Lehmann.<sup>109</sup> Sobre él señaló, además, que fue donde pudo ver por primera vez “la palabra ‘Arte’ aplicada a la producción humana que hasta ahí habíamos visto catalogada en ‘Arqueología’”.<sup>110</sup> Si bien aquella y otras publicaciones le permitieron familiarizarse con imágenes de la diversidad artística prehispánica mexicana y del norte de Centroamérica, *Forma* cumplió el papel de dirigir su interés hacia las formas animales esculpidas.

Aunque es posible establecer paralelismos visuales entre algunas tallas zoomórficas mexicas y ciertos motivos animales en la obra escultórica de Sánchez,<sup>111</sup> el principal efecto de la revista en relación con su decisión

---

<sup>108</sup> Sánchez, “Vistazo a la escultura costarricense”, cap. 6, p. 7.

<sup>109</sup> Walter Lehmann, *Altmexikanische Kunstgeschichte*, Orbis Pictus. Weltkunst-Bücherei 8 (Berlín: Ernst Wasmuth, 1920).

<sup>110</sup> Sánchez, “Vistazo a la escultura costarricense”, cap. 6, p. 7.

<sup>111</sup> A este respecto es de particular interés la existencia de un número significativo de tallas en piedra mexicas que representan serpientes cascabel mediante soluciones formales muy semejantes a las de *Culebra cascabel*. Sin embargo, a lo largo de esta investigación, no fue posible determinar si Sánchez las llegó a conocer antes de esculpir la obra.

de empezar a tallar este tipo de obra fue la sugerencia de prestar atención a la fauna local, así como a las maneras en las que los habitantes antiguos del territorio costarricense resolvieron representarla artísticamente.

Con respecto a lo primero, una vez más debe recalcarse como ejemplo el trabajo realizado en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa presentado en *Forma*. Es evidente que no todas las esculturas en bulto realizadas por los alumnos representaban animales endémicos, pero en el pie de imagen de uno de los múltiples detalles fotográficos de la monumental puerta tallada que divulgó la revista, se aclara que en ella se muestran “diversos ejemplares característicos a [sic] la flora y la fauna mexicanas”.<sup>112</sup>

Como lo hace patente la siguiente cita de su manuscrito, para observar la fauna local Sánchez no tenía que alejarse de su cotidianidad:

En un amable rincón de una finca cafetalera se hallaba la residencia y taller de los Zúñiga, y aquel sitio nos hizo siempre la impresión de algo así como un Corot a la criolla, con su hato de cabras en un corralillo de pastizal, sus grandes cipreses y caimitos, sus cafetos y naranjos, sus trillos y cercas por las suaves lomas, y el sol o las lluvias en variaciones de luces y emotivos matices rurales.<sup>113</sup>

Allí, así como en el centro de San José, donde tenía su residencia, también podía observar diversos animales domésticos que también representó en su obra animalística. Además, al igual que los escultores mexicanos lo hicieron con su zoológico didáctico, es posible que fuera un asiduo visitante del zoológico de la ciudad, aunque, por su enfoque nacionalista y continentalista, casi nunca representó fauna exótica.

Con respecto a su estudio de la producción escultórica precolombina zoomórfica propia del territorio costarricense, no solo tuvo la posibilidad de conocer la colección arqueológica del Museo Nacional, sino también la de varias colecciones privadas nacionales e internacionales, incluida la que, poco a poco, él mismo empezó a conformar.

---

<sup>112</sup> de Alba, “Artistas y artesanos”, 5.

<sup>113</sup> Sánchez, “Vistazo a la escultura costarricense”, cap. 6, p. 1.

Con todos los elementos estudiados hasta acá –y otros más que, sin embargo, no han sido objeto de este estudio–, Sánchez decidió tallar la *Culebra cascabel*. Como se comentó en la primera parte del ensayo, tal vez esta no fue la primera talla vanguardista costarricense de un animal, pero sin duda fue la primera en ser discutida y aclamada, y a ello se debe su lugar en los cimientos de toda una tradición escultórica animalística que inició en el taller de Manuel María Zúñiga y se extendió por todo el siglo XX hasta el presente, en la obra de artistas como Hernán González (1918-1987) y José Sancho (n. 1935).<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Para una visión general sobre la tradición animalística en el país, véase Ileana Alvarado Venegas y Efraín Hernández, *La animalística en el arte costarricense* (San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2006).

## Conclusión

Tras ubicar la *Culebra cascabel* de Sánchez en su contexto específico de surgimiento y de examinar cómo esta fue recibida e interpretada en el emergente medio artístico local, y luego de reconstruir el planteamiento conceptual escultórico de la revista *Forma*, en la última sección de este ensayo ha quedado manifiesto que la revista mexicana fue un referente fundamental para conformar su propia postura teórica, al momento de planear y ejecutar la obra.

En primer lugar, porque la revista le proporcionó un modelo general de cómo adaptar las corrientes primitivistas de la escultura contemporánea a los nacionalismos y a la utopía americanista. La propuesta de Sánchez fue local, pero también respondía, de algún modo, al llamado hecho por Fernández Ledesma desde las páginas de *Forma* a los artistas latinoamericanos, bajo el entendido de que existía algo así como una sensibilidad o espíritu común subcontinental.

En segundo lugar, en estrecha relación con lo anterior, la publicación reforzó en el artista el recurso conceptual y a la vez formal de la talla directa. Sánchez se familiarizó con él a través de fuentes diversas, pero en *Forma* aparecía concordante con todo un programa vanguardista escultórico afín, pero, a la vez –y esto es lo primordial– alternativo al europeo, precisamente por su combinación con el nacionalismo cultural posrevolucionario, con el primitivismo autoctonista y con el americanismo. La insistencia de Fernández Ledesma, Ruiz y, Rivera en los aspectos materiales, compositivos y artesanales de la talla directa –por medio del texto de Vauxcelles, de sus propios comentarios, y de objetos artísticos puntuales– potenció en Sánchez diseñar y ejecutar una obra con base en las premisas de construcción geométrica y arquitectónica, simplicidad, esquematización y “respeto” por el material, así como por la volumetría original de la piedra.

En tercer lugar, Sánchez asumió como escultor la atención prestada por la revista mexicana y por la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa a las formas animales del arte prehispánico y el contemporáneo. Cada

una de estas tres facetas fue incorporada a la *Culebra Cascabel*, a partir de la cual se conformó una vertiente animalística vanguardista –de pretensión universalista y, a la vez, vernácula– en la escultura costarricense.

Las ideas de los artistas en torno a la escultura presentadas a lo largo de este ensayo, definitivamente no escapan a las tensiones entre cosmopolitismo y regionalismo que caracterizaron al arte latinoamericano vanguardista. Las miradas primitivistas europeas importadas eran, de por sí, problemáticas por estar teñidas de ideas colonialistas y racialistas. Al transferirse y “tropicalizarse”, en México, como en Costa Rica, si bien fueron productivas, y dieron pie a muy interesantes y prolíficas propuestas plásticas, las inconsistencias no desaparecieron, sino solo se transformaron a la luz de las respectivas realidades nacionales. En el caso particular de Sánchez, la mirada exotizante con la que lo percibió su propio círculo, de la que él mismo participó en una especie de desdoblamiento autoapologético (quizá tan solo una pose), se desarrolló en un San José racista. Al respecto, es importante recordar que mientras que se comenzaba a admirar el pasado precolombino a través de perspectivas esteticistas, las comunidades indígenas costarricenses contemporáneas parecían no existir en el horizonte del Valle Central.

Debo ser enfática en que *Forma* fue una de las numerosas fuentes a partir de las cuales Sánchez fue modelando su pensamiento teórico y tallando sus esculturas. En el texto se fueron mencionando algunas otras, como los libros de Worringer y Heilmeyer, las publicaciones especializadas sobre arqueología y arte antiguo americano, y revistas como *Repertorio Americano* y *Martín Fierro*, todas las cuales lo hicieron dirigir su mirada hacia fuera pero también hacia dentro; sin embargo, la lista es mucho más amplia y aún espera por ser investigada. Los escritos “Apuntes acerca de la escultura nacional” y “Vistazo a la escultura costarricense” abundan en notas sobre otras lecturas y caminos que también se deben explorar para comprender aún mejor las ideas de Juan Manuel Sánchez en torno a la escultura y sus maneras de ajustarlas a la práctica. Finalmente, es necesario recordar, asimismo, que la faceta animalística fue una entre otras facetas de su trabajo escultórico y que su obra artística es más amplia y abarca también un amplio legado gráfico.

## Bibliografía

- Aguilar González, Delia. “El aporte de Juan Manuel Sánchez Barrantes a la literatura costarricense. Recopilación de la obra dispersa y estudio preliminar”. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Literatura y Lingüística con énfasis en Español, Universidad Nacional de Costa Rica, 2013.
- Alanís, Judith. *Gabriel Fernández Ledesma*. Ciudad de México: Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Alba, Pedro de. “Artistas y artesanos. La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1928.
- Alix Trueba, José María. “José de Creeft, un escultor universal”. *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, núm. 8 (1981): 483–94.
- Alvarado Venegas, Ileana, y Efraín Hernández. *La animalística en el arte costarricense*. San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2006.
- Amighetti, Francisco. “El escultor costarricense Juan Manuel Sánchez”. *Repertorio Americano*, el 28 de noviembre de 1931.
- . “Exposición de Artes Plásticas”. *Diario de Costa Rica*. el 18 de octubre de 1931.
- Amighetti, Francisco, Eduardo Fournier Quirós, y Juan Manuel Sánchez. “Fallamos prefiriendo lo que nos hizo la impresión de ser positiva escultura a lo que nos hace pensar en estatuaria comercial. Así dicen los miembros del jurado de la exposición de artes plásticas”. *Diario de Costa Rica*. el 29 de octubre de 1933.
- Antliff, Mark, y Patricia Leighton. “Primitive”. En *Critical terms for art history*, editado por Robert S. Nelson y Richard Shiff, 217–33. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Bazán de Huerta, Moisés. “El triunfo parisino del escultor Mateo Hernández y su legado en el Museo de Béjar”. En *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal: El legado de Eleuterio*

- Blasco en Molinos (Teruel)*, editado por Jesús Pedro Lorente y Sofía Sánchez, 51–70. Teruel, España: Insituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, 2008.
- Cardinal, Roger. “Primitivism”. Grove Art Online, 2003.  
<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T069588>.
- Charlot, Jean. “Para las gentes de buena voluntad”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, octubre de 1926.
- Curtis, Penelope. *Sculpture 1900-1945: After Rodin*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Devés Valdés, Eduardo. “La red de pensadores latinoamericanos de los años 1920 (relaciones y polémicas de Gabriela Mistral, Vasconcelos, Palacios, Ingenieros, Mariátegui, Haya de la Torre, ‘El Repertorio Americano’ y otros más)”. *Boletín Americanista*, núm. 49 (1999): 67–79.
- Díaz, Marco. “Manuel María Zúñiga Rodríguez y el taller imaginero de San Pedro de Montes de Oca”. Artículo inédito. San José, Costa Rica, octubre de 2019.
- Duarte Sánchez, María Estela, ed. *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2010.
- Fernández Ferraz, Juan. *Informe relativo al año económico de 1899 a 1900 presentado al señor Secretario de fomento Licenciado don Ricardo Pacheco por el director del establecimiento Juan F. Ferraz*. San José, Costa Rica: Tipografía Nacional, 1900.
- Fernández Ledesma, Gabriel. “Guillermo Ruiz”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, diciembre de 1926.
- . “Móvil”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, octubre de 1926.
- . “Relieves de Juan Hernández”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, octubre de 1926.
- Ferrero, Luis. *La escultura en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1979.
- . *Zúñiga, Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1985.

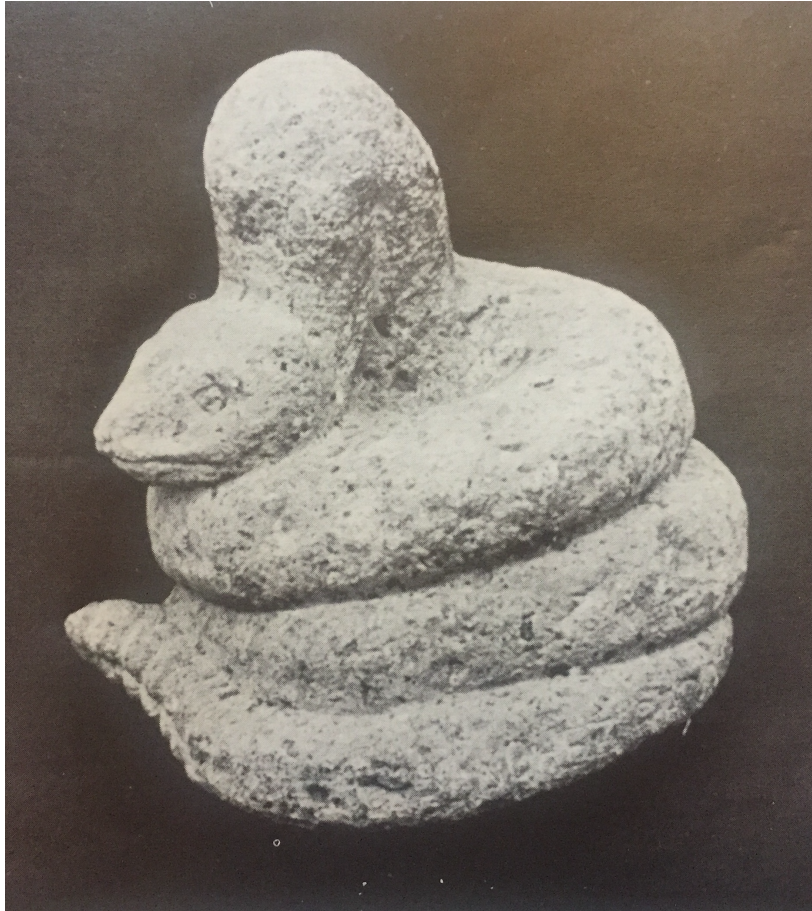
- Forma. “Diversas opiniones respecto a nuestra revista”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1928.
- . “Encuesta”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, diciembre de 1926.
- . “La escultura indígena mexicana. Colección del Museo Nacional”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, octubre de 1926.
- . “Una nueva escuela de escultura para los obreros y los niños”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927.
- Francisco Zúñiga: *catálogo razonado I escultura, 1923-1993*. Vol. 1. México: Albedrío; Fundación Zúñiga Laborde, 1999.
- Fumero Páez, Alejo. *Juan Rafael Chacón*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Departamento de Publicaciones, 1977.
- Fumero Vargas, Ana Patricia. “La celebración del santo de la Patria: La develización de la estatua al héroe nacional costarricense, Juan Santamaría, el 15 de setiembre de 1891”. En *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*, editado por Francisco J. Enríquez Solano e Iván Molina Jiménez, 403–35. Alajuela, Costa Rica: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2000.
- González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. Serie Investigación y documentación de las artes 2. Ciudad de México: INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987.
- Guasti, Cesare. *Le Rime di Michelangelo Buonarroti, Pittore, Scultore e Architetto, cavate dagli Autografi e pubblicate da Cesare Guasti, Accademico della Crusca*. Florencia, Italia: Felice le Monnier, 1863.
- Hartman, C. V. “Archeological Researches on the Pacific coast of Costa Rica”. En *Memoirs of the Carnegie Museum*, editado por W. J. Holland, 3:1–188. Pittsburgh: Carnegie Institute, 1914.



- Heilmeyer, Alexander, y Rafael Benet. *La escultura moderna y contemporánea*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1949.
- Jiménez, Alexander. *El imposible país de los filósofos: el discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul, Editorial Arlekín, 2002.
- Lehmann, Walter. *Altmexikanische Kunstgeschichte*. Orbis Pictus. Weltkunst-Bücherei 8. Berlín: Ernst Wasmuth, 1920.
- Lobo, Eugenio. “Impresiones de la Exposición de Artes Plásticas del Diario de Costa Rica. La Agonía de la Raza”. *Diario de Costa Rica*. el 13 de abril de 1930.
- Lovejoy, Arthur O., y George Boas. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Méndez Montero, Reymundo. *Lico Rodríguez: escultor de la imaginería religiosa*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad Estatal a Distancia (EUNED), 1997.
- Montero, Carlos Guillermo. *Amighetti: 60 años de labor artística*. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 1988.
- Montgomery, Harper. *The Mobility of Modernism: Art and Criticism in 1920s Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Morris, William. *The Collected Works of William Morris, Volume 22, Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry: With Introductions by His Daughter May Morris*, 1910.
- . *The Decorative Arts: Their Relation to Modern Life and Progress*. Londres: Ellis and White, 1878.
- Oliva Medina, Mario. *Los avatares de la revista Repertorio Americano: itinerarios y pensamiento latinoamericano*. Colección Prometeo 44. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica, 2011.
- Prieto, Emilia. “Arte indígena”. *Repertorio Americano*, el 18 de junio de 1932.

- Quesada Soto, Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 2012.
- Rivera, Diego. “Escultura. Talla directa”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927.
- Rodríguez Mortellaro, Itzel. “Forma, Revista de Artes Plásticas”. En *Revistas culturales latinoamericanas, 1920-1990*, editado por Lydia Elizalde, 1. ed., 83–104. Teoría y práctica del arte. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2008.
- Rosa, Natalia de la. “Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto trans-continental de vanguardia”. *Artl@s Bulletin* 3, núm. 2 (2014): 22–35.
- Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Classic Reprint Series. Londres: Forgotten Books, 2015.
- Sánchez, Juan Manuel. “Apuntes acerca de la escultura nacional”. *Brecha*, mayo de 1961.
- . “Vistazo a la escultura costarricense”. San José, Costa Rica, S.F. Fondo Juan Manuel Sánchez, Museo de Arte Costarricense.
- Siqueiros, David Alfaro. “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. *Vida-Americana: Revista Norte, Centro y Sud-Americana de Vanguardia*, mayo de 1921.
- Solórzano Salmerón, José Manuel. “La construcción teórica de la categoría Arte precolombino en Costa Rica (1887-2010)”. Tesis para optar por el grado de Maestría Académica en Artes, Universidad de Costa Rica, 2017.
- Taboada, Hernán G. H. “Junto a Ernest Renan: una trayectoria latinoamericana”. *Cuadernos Americanos* 164, núm. 2 (2018): 115–43.
- Tovar, Rómulo. “José Manuel Sánchez”. *Repertorio Americano*, el 12 de diciembre de 1931.

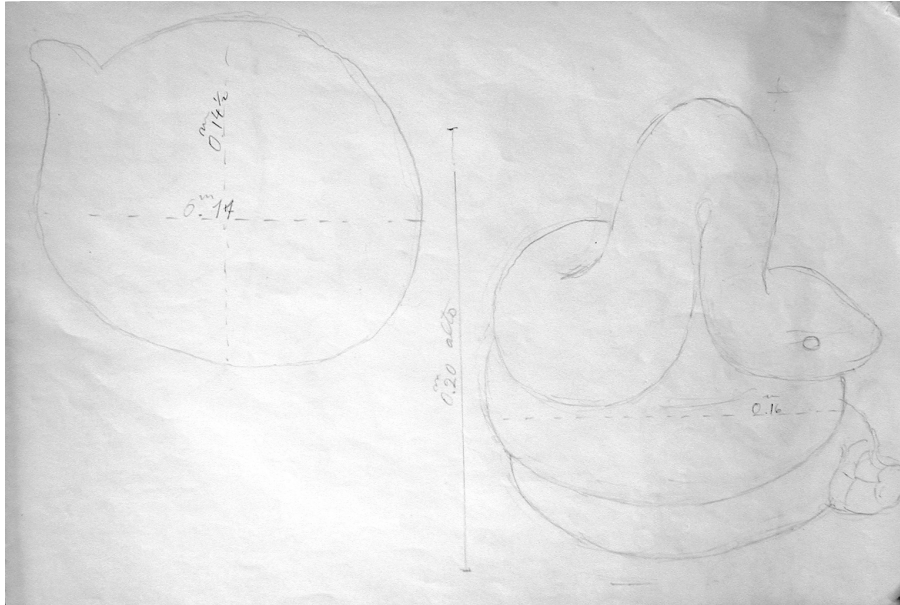
- Vauxcelles, Louis. “Chapitre VIII”. En *Histoire générale de l’Art français de la Révolution à nos jours: L’architecture, par G. Gromort; la sculpture, par A. Fontainas et L. Vauxcelles*, de Georges Gromort, Fontainas André, y Louis Vauxcelles, 279–315. París: Librairie de France, 1922.
- . “La Talla Directa (parte 1)”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927.
- . “La Talla Directa (parte 2)”. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, 1927.
- Worringer, Wilhelm. *El arte egipcio: problemas de su valoración*. Traducido por Emilio Rodríguez Sádía. Biblioteca de la Revista de Occidente. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- . *La esencia del estilo gótico*. Traducido por Manuel García Morente. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. “En busca de modernidad e identidad”. En *Juan Manuel Sánchez, Escultor*, 13–22. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 2008.
- . “Las ‘Exposiciones de Artes Plásticas’ (1928-1937) en Costa Rica”. Tesis de Maestría en Arte, Universidad de Costa Rica, 1998.
- . *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. Colección Identidad cultural. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
- Zetina Ocaña, Sandra. “Pintura mural y vanguardia: ‘La Creación’ de Diego Rivera”. Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Zilcher, Judith. “The Theory of Direct Carving in Modern Sculpture”. *Oxford Art Journal* 4, núm. 2 (1981): 44–49.

**Imágenes**

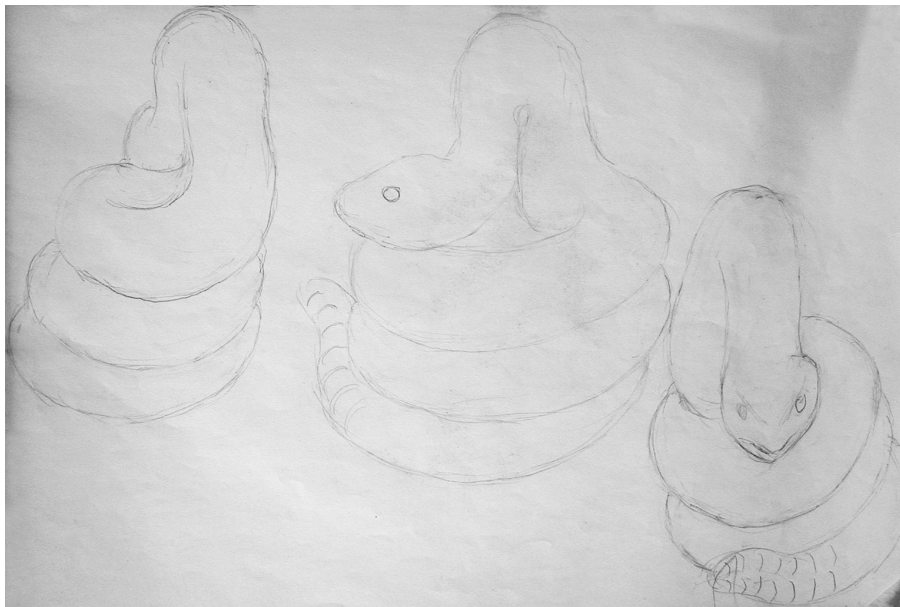
1. Juan Manuel Sánchez, *Culebra cascabel*, ca. 1931, talla en piedra, 20 x 19 x 16 cm. Colección privada. Imagen tomada de Luis Ferrero, *La escultura en Costa Rica* (San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1979), 113.



2. Juan Manuel Sánchez, *Culebra cascabel*, ca. 1931, talla en piedra,  
20 x 19 x 16 cm. Colección privada.  
Archivo Pinacoteca Costarricense Electrónica.



3. Juan Manuel Sánchez, Boceto de *Culebra cascabel* #1, ca. 1931, lápiz sobre papel, 28 x 41.5 cm. Fondo Juan Manuel Sánchez, Museo de Arte Costarricense. Archivo Pinacoteca Costarricense Electrónica.



4. Juan Manuel Sánchez, Boceto de *Culebra cascabel* #2, ca. 1931, lápiz sobre papel, 28 x 41.5 cm. Fondo Juan Manuel Sánchez, Museo de Arte Costarricense. Archivo Pinacoteca Costarricense Electrónica.



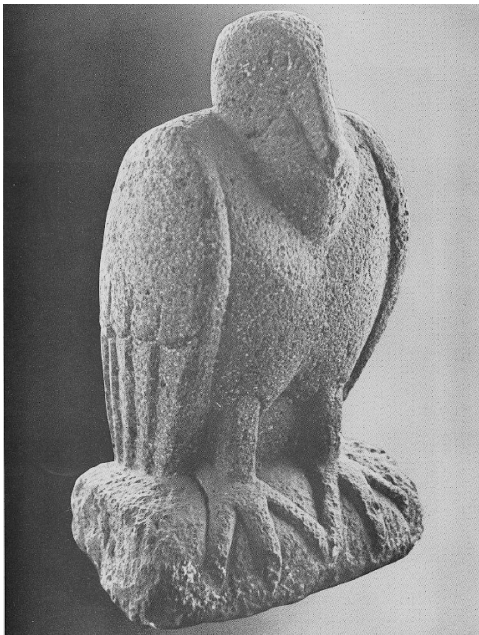
5. Juan Manuel Sánchez, *Dolor*, ca. 1931, vaciado en yeso. Imagen tomada de *Repertorio Americano*, 12 de diciembre de 1931, 344. Biblioteca Electrónica Scriptorium, Universidad Nacional de Costa Rica.



6. Escultura de felino, subregión arqueológica del Diquís, 800 - 1550 d. C., talla en piedra arenisca, aproximadamente 20 cm de altura. Colección Museo Nacional de Costa Rica.  
Imagen tomada de Ifigenia Quintanilla, *Esferas de piedra y arqueología del Diquís* (blog).  
Foto: Diego Matarrita.



7. Néstor Zeledón Varela, *Oso hormiguero*, 1932, talla en piedra, 20 cm de altura. Colección privada. Imagen tomada de Luis Ferrero, *La escultura en Costa Rica* (San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1979), 128.



8. Francisco Zúñiga, *Zopilote*, 1934, talla en piedra, 60 cm de altura. Colección privada. Imagen tomada de Luis Ferrero, *La escultura en Costa Rica* (San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1979), 115.



9. Juan Manuel Sánchez, *Sapo #3*, sin fecha, talla directa en piedra, 16 x 15 x 11 cm. Fondo Juan Manuel Sánchez, Museo de Arte Costarricense. Foto: Esteban Calvo

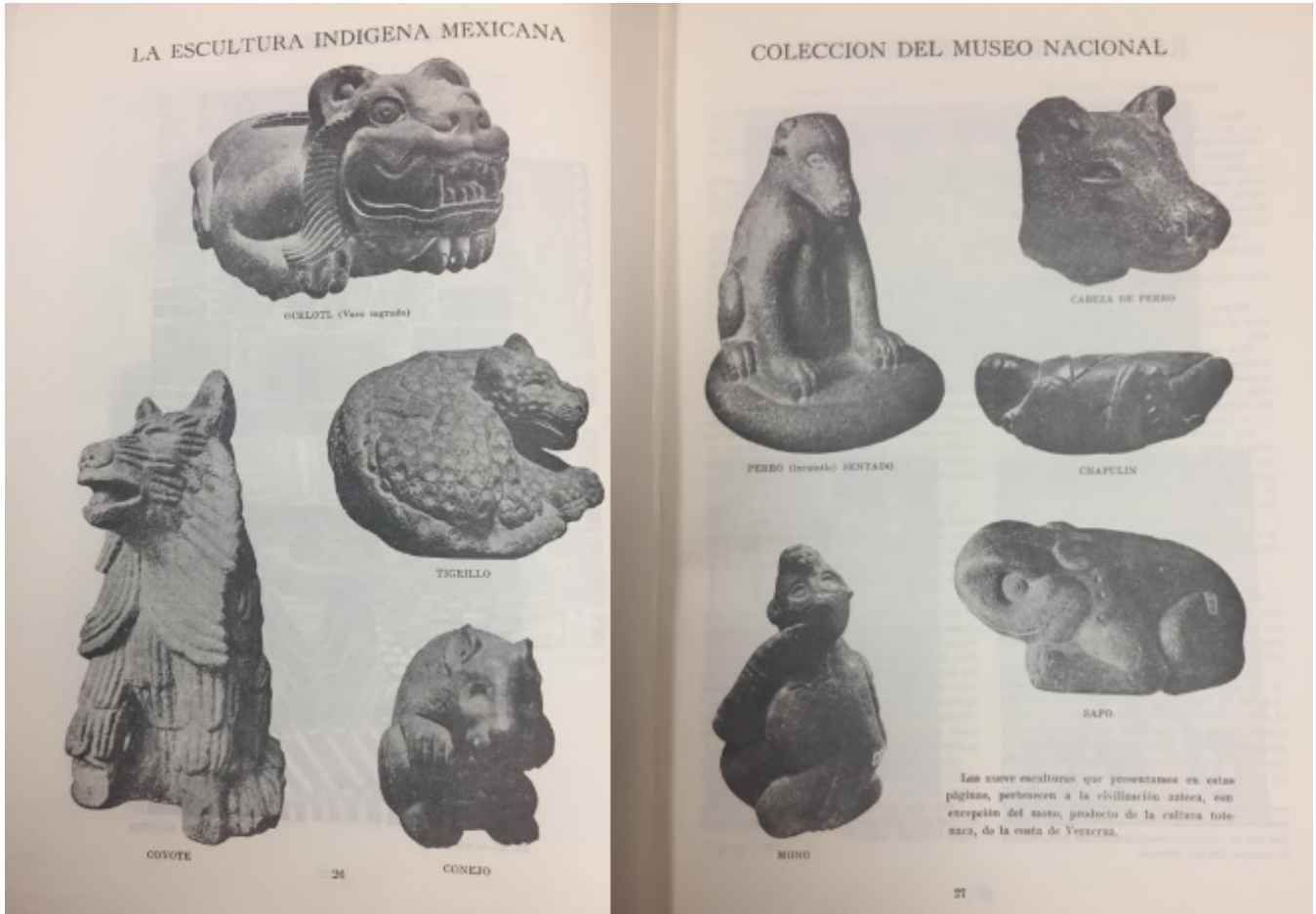




10. Juan Manuel Sánchez, *Puma*, sin fecha, talla en piedra, 20 x 19 x 16 cm.  
Colección privada. Archivo Pinacoteca Costarricense Electrónica



11. Juan Manuel Sánchez, *Pecari*, 1950, talla en piedra, 38 cm de altura.  
Fondo Juan Manuel Sánchez, Museo de Arte Costarricense. Imagen tomada de Luis Ferrero,  
*La escultura en Costa Rica* (San José, C.R.: Editorial Costa Rica, 1979), 113.

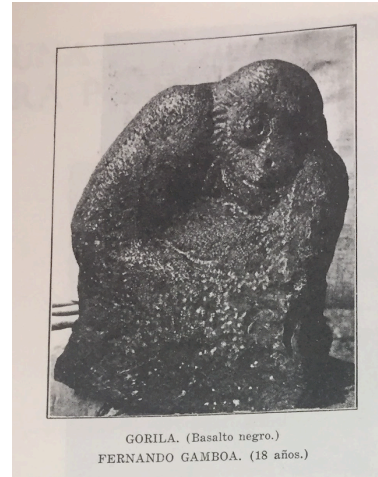


12. [Gabriel Fernández Ledesma], “La escultura indígena mexicana. Colección del Museo Nacional”, fotomontaje. *Forma. Revista de Artes Plásticas*, No. 1, octubre de 1926, 26–27.



PERRO. (Basalto negro.) Cantero FELIPE AVILA. (18 años.)

13. Felipe Ávila, *Perro*, 1927, talla en basalto negro. Imagen tomada de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, No. 4, 1927, 22.



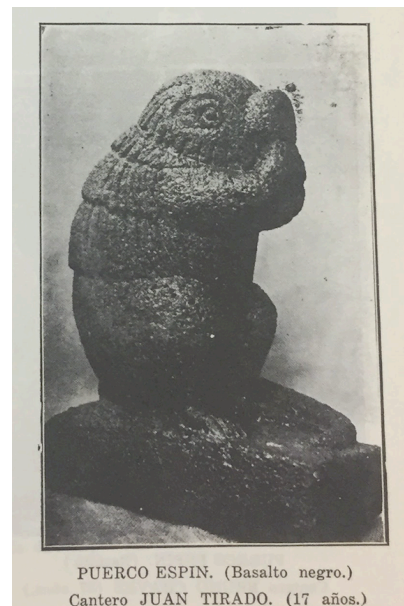
GORILA. (Basalto negro.) FERNANDO GAMBOA. (18 años.)

14. Fernando Gamboa, *Gorila*, 1927, talla en basalto negro. Imagen tomada de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, No. 4, 1927, 24.



PUERCO ESPIN. (Basalto.) Cantero BRUNO CHAVEZ (37 años.)

15. Bruno Chavez, *Puerco espín*, 1927, talla en basalto. Imagen tomada de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, No. 4, 1927, 24.

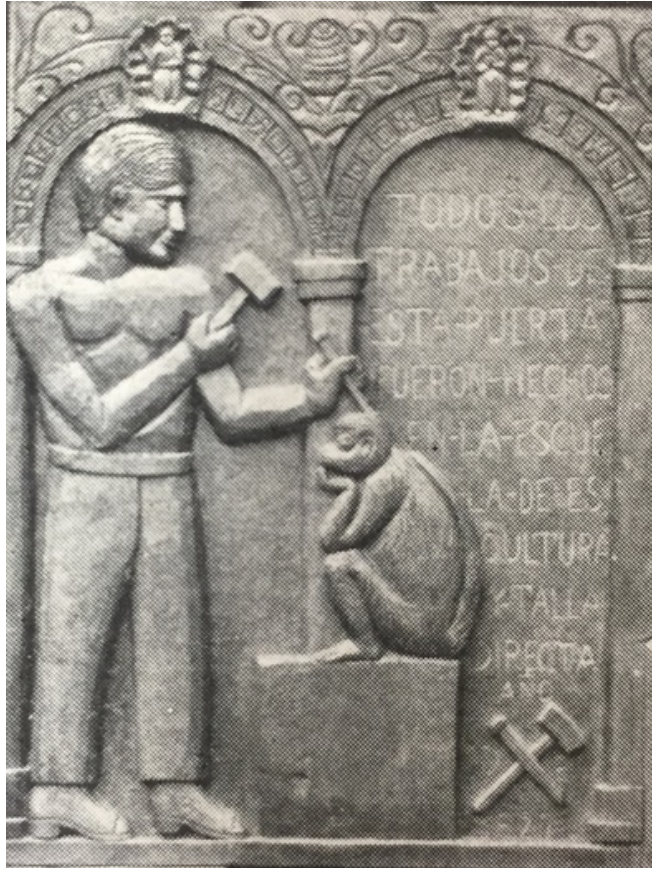


PUERCO ESPIN. (Basalto negro.) Cantero JUAN TIRADO. (17 años.)

16. Juan Tirado, *Puerco espín*, 1927, talla en basalto negro. Imagen tomada de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, No. 4, 1927, 23.



17. Gabriel Fernández Ledesma, Guillermo Ruiz, Luis Albarrán y Pliego, et. al. *Puerta principal de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, 1927, madera de cedro rojo, 3 metros de altura. Colección INAH. Imagen tomada de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, No. 6, 1928, 1. Foto: Tina Modotti.



18. Gabriel Fernández Ledesma, Guillermo Ruiz, Luis Albarrán y Pliego, et. al. *Puerta principal de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa* (tablero inferior derecho), 1927, madera de cedro rojo, 3 metros de altura. Colección INAH. Imagen tomada de *Forma. Revista de Artes Plásticas*, No. 6, 1928, 5.  
Foto: Tina Modotti (detalle).