
El maestro en las sombras... esbozo biográfico de Juan Portuguez

*Leoncio Jiménez-Morales**

Resumen

El presente artículo pretende ser una aproximación a la vida y obra del escultor costarricense Juan Portuguez Fucigna, conocido como John Portuguez, quien a pesar de ser director de la Facultad de Bellas Artes por veinticuatro años y creador de más de una treintena de monumentos escultóricos en todo el país, no ha contado hasta el momento, con un estudio sistematizado sobre su vida y obra.

Palabras claves: MONUMENTOS DE COSTA RICA - ESCULTORES COSTARRICENSES- HISTORIA DE COSTA RICA.

* Magister en Historia Aplicada por la Universidad Nacional, Costa Rica. Profesor de la carrera de Historia en la Universidad Autónoma de Centroamérica. Correo electrónico: leonciojm@gmail.com

Abstract:

This article intends to approach the life and work of Costa Rican sculptor Juan Portuguez Fucigna, known as John Portuguez, who despite being the director of the Facultad de Bella Artes for twenty-four years and creator of more than thirty sculptural monuments throughout the country, has not had a systematic study of his life and work so far.

Keywords: MONUMENTS COSTA RICA - COSTA RICAN SCULPTORS - HISTORY OF COSTA RICA.

Recibido: 28 de setiembre del 2015

Aceptado: 8 octubre de 2015

Al estudiar el desarrollo del arte escultórico en Costa Rica, es frecuente encontrar repetidamente una cierta cantidad de nombres que mantienen prácticamente la misma información. Ahora bien, si se relaciona la cantidad de escultores que se mencionan en estas obras especializadas, con el periodo temporal desde la independencia del país y la cantidad de obras que se observan en escuelas, parques (Álvarez, Y; Fallas, C; Zamora, C M, 1997. y 2003), templos y lo que sabemos de las colecciones privadas, pareciera que algo está faltando.

El déficit de escultores en relación es evidente. En gran parte estas invisibilizaciones, silencios y desconocimientos sobre artistas nacionales se deben a posiciones ideológicas tomadas por los historiadores y críticos del arte de épocas específicas, que amparados sobre un modelo de identidad nacional, definieron cánones “del arte válido” (Jiménez, 2012). Estas percepciones se han repetido y con ellos estas omisiones, sin embargo dichas obras con una clara posición estética y escasa (o nula) cantidad de fuentes para sostener sus argumentos, siguen siendo textos (casi exclusivos) de referencia casi exclusivos en el ambiente nacional.

Se supondría que en la actualidad, en un trabajo académico formal, no sería válido considerar a una persona como de una categoría plástica inferior, simplemente porque está especializado en una expresión escultórica concreta, sin considerar sus méritos técnicos o logros personales. Esto sería como demeritar la producción y calidad de Rafael Ángel Buonarroti o Auguste Rodin por realizar obra religiosa o ser “academicista” respectivamente. Pareciera razonable que sin un conocimiento de la obra del artista, es poco lógico delimitar a priori la experticia de este por su estilo o temática, y menos aun por pensamiento político; sin embargo, en la práctica este criterio parece haber prevalecido.

Por dicha razón, considero que ya es tiempo de que en el país varios artistas cruciales en la historia nacional sean estudiados y conocidos por sus propios méritos, dejando de ser más que meras menciones de pie de página que se utilizan para dar parámetros de desarrollo a otros. Algunos de ellos fueron base de la escultórica nacional tanto por definición de estilos como por el establecimiento de pautas estéticas, técnicas, comerciales o discursivas. Una de estas personas es Juan Portuguesez (1908-2002),

cuyo nombre se vincula cada vez más con el nada desdeñable hecho de ser por 26 años Director de la Facultad de Bellas Artes (Museo de Arte Costarricense, 1997), aunque aún no se establece su papel como escultor y el valor de su producción. Por dicha razón, a continuación realizaré un esbozo biográfico, con un breve análisis de contexto y el recuento de sus obras hasta hoy ubicadas.

Figura 1: Juan Portuguez.



Fuente: *Diario Nacional* (13 de mayo de 1954)

Una herencia de peso

Por el momento se conoce poco sobre la existencia de familias dedicadas al arte escultórico y su paso del arte religioso, el marmolero y el laico, o del laico al religioso. Por ahora, los pocos y aislados datos existentes nos permiten saber algo sobre la familia Zúñiga y de posibles casos como lo sería la familia Zamora (Fumero, 1977; Loaiza, 1982). En particular la familia Portuguez es un caso necesario de una investigación a fondo, sobre todo porque inició sus actividades en el arte marmolero (religioso fúnebre) y no en el imaginero (arte religioso de interiores) como las otras familias conocidas. Desde 1908 es posible notar los anuncios, primero de Antonio Portuguez y posteriormente de los hermanos Portuguez (Antonio y Alberto), en diferentes periódicos de la época donde ofrecen sus servicios (Correo de España, 1908).

Desde muy pronto, el trabajo de los Portuguez salió de la esfera estrictamente de la marmolería y decoración fúnebre, para incorporarse en la producción de monumentos escultóricos. En 1908, basado en un diseño y dibujo de José Rojas Sequeiro, Alberto Portuguez realiza la construcción de una placa (o lápida) de mármol, de lo que es el Monumento a Julia Lang, ubicado en San José. Para 1918, los hermanos Portuguez realizan una columna trunca en mármol, la cual será el Monumento a Mora y Cañas en Puntarenas (La Información, 1918). Este paso, más allá de la evidente maestría técnica, pudo haberse dado por la posible relación familiar de los Portuguez con Adriático Froli (Badilla, 2002, p.36), un reconocido escultor de monumentos cívicos, quien pudo recomendarlos y proponerlos como alternativa local.

En ese contexto es lógico visualizar que el negocio de los Portuguez fuera pujante y en expansión, lo que justificaba que Juan recibiera preparación profesional en Italia en el oficio de la familia desde 1920 (Badilla, 2002, p.36). En cuanto a su estadía en Italia, existen algunas discrepancias en los datos, ya que el escultor reconocía haber pasado 13 años estudiando en Carrara y Roma (Penelas, 1954), aunque Badilla (2002, p.36) informa que regresó en 1934; sin embargo, esto no es posible ya que participó en la Exposición de Bellas Artes de 1933 (Tristán, 1933). Fuera de eso, es claro que cuando Portuguez Fucigna regresa a Costa Rica, se incorpora al taller familiar. Evidencia de esta incorporación se muestra en el cambio en el nombre de la empresa que se registra en el Monumento a Aquileo J. Echeverría de 1935, donde se lee: "Portuguez e hijos". Con el paso del tiempo se separa de la empresa familiar u obtiene renombre individual, ya que comienza a firmar individualmente las piezas como se nota en el monumento fúnebre a Sigifredo Artavia (cerca de 1940).

Las exposiciones nacionales y el inicio de la monumentalidad escultórica

Al momento de su llegada a Costa Rica, se desarrollan las exposiciones de Bellas Artes del Diario de Costa Rica desde 1927, las cuales fueron un punto de inflexión del arte nacional, donde talentos emergentes se evidenciaron junto con nuevas tendencias en el mundo plástico que hasta el momento no habían tenido una clara oportunidad de mostrarse en el país (Zavaleta, 1998, p.26).

Debido a su formación y oficio, así como por el tipo de obras de Juan, dominadas por el uso del yeso o mármol con clara inspiración academicista, se le presentó plásticamente como opositor a las propuestas de otros jóvenes escultores que rompían con ese modelo. Ciertamente había dos tendencias claras, aquellos acostumbrados a técnicas y materiales enseñados por la Academia de Bellas Artes (podría decirse que tradicionales laicas) y otro con nuevas tendencias estéticas con el uso de la piedra volcánica y madera como material base.

Mucho se ha debatido sobre el enfrentamiento de ambos grupos y la recepción del público (Ferrero, 1984; Zavaleta, 1999). Ciertamente se ha olvidado que las exposiciones del Diario de Costa Rica fueron promovidas por artistas que podrían llamarse vanguardistas o de la nueva sensibilidad. Por otro lado, si bien se presentaron jueces de renombre en el ambiente nacional y de valía técnica, estos se inclinaban por las vanguardias plásticas del momento; esto es claro al ver los nombres de los jueces, su currículo y relación (muchas veces poco cordial) con la Academia de Artes, como por ejemplo Enrique Echandi (Ferrero, 1997, p.26). Todo lo anterior hace dudar de la imparcialidad y análisis objetivo de las premiaciones, ya que ciertamente estas exposiciones eran una vitrina para los nuevos artistas de tendencias vanguardistas y para ellos era el espacio, por lo que los participantes de tendencias “academicistas” están fuera de la preferencia “natural de la exposición”. Bajo esta perspectiva, Francisco “Paco” Zúñiga, Néstor Zeledón Guzmán, Juan Manuel Sánchez y Juan Rafael Chacón eran favoritos, en detrimento de artistas en oficio como Portuguese con tendencias diferentes. Esta desigualdad era notoria en las premiaciones, tanto que en 1933, cuando muchos reclamaron el gane de Juan Portuguese, esto llevó a comentarios en contra del jurado en la prensa (Acosta, 1933; Tristán 1933), generándose disputas provenientes de los defensores de las tendencias academicistas y vanguardistas.

Ahora bien, las diferentes plásticas existían y la “rivalidad” en ese momento de las exposiciones se mueve entre lo imaginario y lo real. Hay que recordar que después de 1950, al formularse un nuevo modelo de Estado (el Gestor), se trata de eliminar muchos

de los patrones seguidos durante el Estado Liberal (1821-1950), siendo la estética uno de esos patrones a cambiar (Jiménez, 2013, p.89). El modelo estético escultórico fue el novoamericanista o nacionalista, por lo que el Estado como promotor de las artes se encargó de presentar dicho modelo y sus representantes como modelos del “nuevo estado” y de un arte costarricense correspondiente a la “nueva Costa Rica” (Jiménez, 2013, p.89). De esta forma, paulatinamente se fue creando un discurso sobre la escultura nacional, su historia y por tanto de lo sucedido en las exposiciones de Bellas Artes, que no terminó de cristalizar sino muchos años después.

De esta forma, en el momento en que Luis Ferrero escribe “*La escultura en Costa Rica*” en 1971, obra referencial crucial sobre la escultórica nacional, se está en proceso de “institucionalización” del arte novoamericanista con exposiciones, publicaciones y hasta con los Premios Nacionales de los cuales Zúñiga, Chacón y Sánchez serán ganadores (Jiménez, 2012). En este ambiente, Ferrero, amigo de estos (Ferrero, 1991, p.16), hará una apología de sus esfuerzos creativos y personales contra una elite cerrada al crecimiento plástico. Esto hizo que Juan Portuguez, Ángela Pacheco, Lilly Artavia y Víctor Manuel Bermúdez fueran “borrados” de la historia de la escultura al ser representantes de una tendencia “carente de impulso” (Ferrero, 1984, p.90), por lo que sus trabajos y obras fueron considerados carentes de valor creativo (Ferrero, 1984, p.86), y no fueron presentados en las biografías de escultores costarricenses (Ferrero, 1991). Sus referencias solo fueron vagas y relacionadas con la academia de Bellas Artes (Ferrero, 1984, p.86, p.234).

De esta forma, los textos sobre escultóricos de Luis Ferrero o los basados en él (Rojas, 2002), presentan una disputa donde se enfrenta por un lado un arte innovador y creativo, y por el otro uno viejo e inexpressivo; lógicamente se omitió el estudio de las obras del segundo grupo, lo que ha imposibilitado el conocimiento real de los escultores de la época y su dinámica, así como un juicio objetivo sobre estas observaciones.

Las citas que Ferrero dio sobre los “academicistas” fueron para engrandecer a los “novoamericanistas”. Esto es claro cuando Ferrero en *“La escultura en Costa Rica”* dice al referirse a la escultura de los años 1930: “...los granitos de Sánchez, Zúñiga y Chacón trabajados por esos años, trajeron sencillez y dignidad. Fue un arte que desligó la escultura de los monumentos funerarios para adentrarse en el alma nacional.” (Ferrero, 1986, p88). Esta es una clara referencia al trabajo de Portuguez y su relación con la marmolería. Asimismo, Ferrero indica que “Algunos jóvenes que habían cursado estudios artísticos en academias, al sentir que se premiaban obras y no años de estudios como ellos pretendían, en lo sucesivo se abstuvieron de participar”. (Ferrero 1982, p90); en dicha cita además de omitir cuales fueron dichos estudiantes, concuerda más bien con los reclamos sucedidos después de 1933 donde se argumentaba la preparación y experticia de algunos participantes como elementos a considerar para ser premiados, algo que sucedió con Portuguez (Acosta, 1933; Tristán 1933).

Más allá de las exposiciones del Diario de Costa Rica, para 1940 Portuguez Fucigna comienza a realizar esculturas por encargo del Estado de Costa Rica. De esta forma, en los talleres del Ferrocarril al Pacífico, las obras de Portuguez y de Juan Ramón Bonilla abrirían un nuevo capítulo de la escultórica nacional donde se comienzan a realizar monumentos escultóricos con obras de nacionales realizadas en Costa Rica. Si bien propiamente este periodo de producción en los años 40 es breve, revela las posibilidades de la realización nacional, y pone en evidencia la búsqueda de soluciones al problema de la fundición artística, que se verá dificultada hasta 1971, cuando el mismo Portuguez logrará cambiar la situación en el país.

Un escultor como Director de la Academia

Desde su fundación, la Academia Nacional de Bellas Artes fue dirigida por el pintor Tomás Povedano y Arcos (MAC, 1997); sin embargo, al convertirse en Facultad de Bellas Artes unida a la Universidad de Costa Rica en 1940, fue dirigida por los pintores Ángela Castro Quesada, Teodorico “Quico” Quirós y Francisco

“Chisco” Salazar de 1940 a 1948 (Escuela de Bellas Artes). En todos estos años de dirección por pintores, la enseñanza de la escultura en la Academia y Facultad fue muy descuidada; y a pesar de que se impartían clases de escultura, el equipo con el que contaba la institución era obsoleto y escaso. Es más, existían claras deficiencias en la formación, ya que se enseñaba a modelar bustos en arcilla, pero no se realizaba los vaciados en bronce y yeso (Ferrero, 1997, p26).

En este contexto se incorpora Portuguez a la Academia Nacional de Bellas Artes en 1938; se mantendrá en ella cuando se convierte en Facultad de Bellas Artes. En 1948, es elegido como decano (Escuela de Bellas Artes), puesto que conservará hasta 1972 mediante reelecciones. Al llegar a la dirección, Juan Portuguez se preocupa por la situación de la enseñanza de la escultura en la institución. Si bien, no descuida las otras áreas, trata de igualar el grado de desarrollo técnico de la escultura al alcanzado por la pintura y el dibujo. Siguiendo con un proceso de reformas iniciado años atrás con otras ramas, Juan modificó los planes de estudio, agregó materias a enseñar, contrató profesores y se preocupó por el aprovisionamiento de materiales necesarios para la práctica escultórica (Badilla, 2002, p.35).

Ahora bien, en general Portuguez se preocupó por optimizar el nivel académico de la Facultad, especialmente el de la pintura y el dibujo, sobre todo por su relación con los maestros de artes a nivel de primaria y secundaria (Penelas, 1954). Consciente del contexto nacional, desde inicios de la década de los 1950, expresaba la necesidad de estímulos educativos, como becas al extranjero, y la necesidad de ampliar el ambiente de trabajo, ya que según su ver, estas limitantes no permitían surgir “*excelentes elementos que en otros país destacarían notablemente*” (Penelas, 1954). Proponía así programas de decoración de edificios públicos, la creación de premios nacionales y la construcción de un instituto de arte moderno para promover y desarrollar dicho tipo de artes (Penelas, 1954).

Como decano, sin embargo, se le atribuyen dos grandes logros. Por un lado, se considera que, en gran parte gracias a su empeño, se logró construir el actual recinto para la Facultad de

Bellas Artes en la ciudad universitaria Rodrigo Facio. Esto, por la venta del terreno que ocupaba el antiguo edificio en el lugar donde hoy se encuentran los Tribunales de Justicia de San José. De esta forma logró el financiamiento del inmueble con un costo de un millón setecientos colones, que se inauguró en 1968 (Badilla, 2002, p38).

El otro gran logro que se le asigna a Portuguez es la construcción de un taller de fundición artística. Como informa Badilla (2002, p38-40), esto se logró gracias a un acuerdo de formación con la Universidad de Kansas, el apoyo económica del INA y el esfuerzo de Portuguez, quien a pesar de múltiples problemas, logra hacer funcionar dicho taller en agosto de 1971, con un costo de setenta mil colones. Si bien, el funcionamiento del taller presentó problemas por la falta de experiencia, la falta de materiales, y la consiguiente experimentación con sustitutos (Badilla, 2002, p42-43), Portuguez establece la condición de requisito de graduación en escultura: la realización de un busto con características monumentales. Este requisito permitió no solo que muchos trabajos finales fueran comprados al final y expuestos en sitios públicos, sino que promovió el desarrollo de la escultura a nivel nacional (Badilla, 2002, p86). En vista de la importancia del aporte de Portuguez, en 1995, debido a la imposibilidad por reglamentación universitaria de nombrar al taller con el nombre de Juan Portuguez Fucigna, la Escuela de Bellas Artes colocó una placa de aluminio como reconocimiento y agradecimiento al impulso logrado en el país con la construcción del taller (Argüello, 2012).

Es curioso que poco se analice la aptitud de Portuguez como decano, ya que sin una capacidad admirable sería poco lógico poder ser nombrado por tantos años. Hay que considerar que debió enfrentarse a la Guerra Civil y los escándalos provocados por las primeras exposiciones del arte abstracto, y esto no se lograría sin una evidente capacidad de conciliación. De hecho, se sabe que para disminuir las tensiones provocadas por el arte abstracto y otras tendencias, se dedicó a abrir espacios para innovación, e incorporar en las filas de la institución a docentes

con diversas visiones plásticas como fueron los abstractos y los de la nueva sensibilidad (MAC, 1997, p.34).

Esto contradice la visión creada que, basada en su formación y en los discursos historiográficos ya mencionados, supone que Portuguesez era adverso al “arte moderno”. Ante la pregunta sobre su consideración al respecto, admitía al arte moderno como “producto de tiempo”, pero aclaraba: *“siempre que tenga un por qué, ya que para que se pueda considerar como “arte”, tiene que partir de una base y estudio fundamental”*. (Penelas, 1954). Esta posición crítica no se debía solo a su formación académica atenta a la forma (visión estética se quiere decir), sino a un elemento pragmático, ya que debido a la escasez de espacio de trabajo, su preocupación era que los estudiantes lograsen ubicarse en el mercado local y para él estaba claro que la retratística y decoración eran los espacios de locación para sus estudiantes, los cuales debían estar preparados para responder a gustos y exigencias de clientes y no a temporalidades (Penelas, 1954).

Un escultor monumental

A pesar de la construcción discursiva de la que se analizó anteriormente, *“don John”* (como se le conocía desde la llegada de intercambio de profesores estadounidenses), siempre tuvo encargos por parte del Estado y diversas instituciones para realizar monumentos. Si bien, esto pareciera una contradicción después de lo descrito anteriormente, hay que entender que más allá de su propuesta de un nuevo modelo estético, el Estado costarricense debía fomentar sus propios héroes y por tanto crearle monumentos. Ahora bien, se presentaba una situación particular, ya que Francisco Zúñiga estaba en México, Juan Manuel estuvo por algún tiempo fuera al país, y Néstor Zeledón Varela básicamente trabajaba madera; sólo Rafael Chacón realizó varios monumentos en piedra (Jiménez, 2012). Ante el no poder contar con estos escultores y la necesidad de realizar monumentos, se debió recurrir a escultores monumentales ya consumidos y con estilos propios para ello.

Sin embargo, discursivamente era necesario realizar divisiones. Así se separó a la escultura “artística” definida como libre de

cualquier perjuicio social o político, y el arte “monumental”, el cual se suponía funcional pero plásticamente limitado (Jiménez, 2013, p91). De esta forma se logró que escultores como “John” Portuguez y Luis Umaña realizarán monumentos públicos para el Estado (Jiménez, 2013, p.91); pero, como ya se mencionó en el caso de Portuguez y aunque Umaña sí es estudiado por Ferrero (1984, p.31, p.34), sólo se presenta una biografía de dos párrafos y dos obras.

Así fue como, durante los primeros años de la década de 1950, realizó al menos cuatro mármoles, dos para la Caja Costarricense de Seguro Social y dos para el Sistema Bancario Nacional. La elección de este material en forma exclusiva durante esta década se pudo deber a la imposibilidad técnica que realizar bronce en el país y al deberse a monumentos en interiores; valga la pena decir que en este busto la experiencia de Portuguez con mármoles queda patente y refleja un trabajo de gran calidad. Posterior a esto, su producción decae y, con excepción de algunas obras en la década de los 60, no vuelve a producir de forma significativa hasta después de 1985. De esa fecha hasta 1998, produce la mayor cantidad de sus obras monumentales.

La obra de Portuguez se caracterizó por un manejo anatómico evidente que hacía sumamente reconocible al modelo, pero con representaciones siempre sobrias donde el homenajeado era retratado con traje completo o con vestimenta profesional (bata de médico u ornamento sacerdotal). En el caso de los bustos de bulto redondo era común que cortase los hombros y que su firma estuviese en el lado derecho. Su obra en sí y la instalación de la misma se integró y a la vez generó la estética propia de la monumentalidad costarricense en exterior: bustos de bulto redondo (comúnmente de bronce verdoso), de unos 70 cm de altura con pedestal de un cuerpo rectangular vertical sin base ni acceso (Jiménez, 2015). De esta manera, artistas como Portuguez, Luis Umaña, Juan Ramón Bonilla o Juan Rafael Chacón, desde los años 40 y hasta los 90, con diferentes técnicas, debido a las limitaciones técnicas y presupuestarias del país, en su práctica crearon una estética que hoy es la dominante, no solo por su trabajo, sino porque otros la han seguido ya sea por las mismas

razones o por el gusto adquirido de la población (Jiménez, 2015).

Dos obras de Portuguesez se diferencian de los tradicionales bustos. Por un lado, en 1966, en la cara oeste del Edificio de la Corte Suprema de Justicia, se inauguró un relieve de 8 metros de alto llamado “*Themis y el pueblo*”. Como lo informa Emilio Argüello (2012):

Dicha obra realizada con ayuda de escultores estadounidenses, fue realizada con una técnica innovadora para nuestro medio que consiste en placas de bronce calentadas con soplete, forjadas a golpe de mazo una a una, repujados sus detalles, luego soldadas e integradas. Debido a que con el tiempo se volvió un emblema institucional, otros escultores (respetando los derechos de autor) han realizado replicas más pequeñas que se han colocado en las fachas de los edificios de la Corte en diferentes partes del país. (Argüello, 2012).

De esta forma existen copias en Golfito, Cartago, Santa Cruz, Guápiles, San Isidro de Pérez Zeledón, Alajuela, Limón, Puntarenas y Liberia. La otra obra digna de mención es “*Los Pioneros*” ubicada en San Vito de Coto Brus; esta escultura presenta con gran fluidez y demuestra la capacidad del autor para producir este tipo de obras.

Reflexiones finales

En el ambiente académico donde las investigaciones históricas muchas veces son limitadas y los temas a cubrir sin tratar son realmente amplios, muchas veces se ha caído en el error de asumir a una investigación como la última palabra sobre un tema y se tiende a reproducir su trabajo sin cuestionarse, tanto por la falta de deseo de profundizar, como por la carencia de criticidad sobre lo dicho por el autor. En el caso que nos interesa, condiciones específicas hicieron que la vida y obras de “*John*” Portuguesez fueran ocultadas, y sus méritos como académico, funcionario universitario y escultor fueran omitidos. Sirva este pequeño artículo como invitación para investigación científica sobre los artistas y realización escultórica posterior a 1950, al igual

como un homenaje a un escultor que a pesar sus casi 15 años de muerto es uno de los escultores cívicos con mayor cantidad de obras expuestas en Costa Rica (Jiménez, 2015).

Tabla 1. Obra monumental pública de Juan Portuquez

Nombre	Año	Ubicación	Clasificación escultura	Fundidor /arquitecto	Material escultura	Color escultura	Tamaño Escultura	Tamaño Monumento
Sigifredo Artavia	1940 (aprox)	Cementerio General de San José. San José, Costa Rica	Bulto	0	Mármol	Blanco	80x60 cm	210 cm de alto
Antonio Maceo Grajales	1941	Originalmente en avenida 12, calle 12 y 16. Actualmente se desconoce su ubicación	Bulto	Talleres del ferrocarril al Pacífico	Bronce	Dorado bronce	50cm de alto	170cm de alto
Mauro Fernández Acuña	1943	Parque Morazán, Ciudad de San José	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	75cm de alto	160cm de alto
Alfredo González Flores	1954	Vestíbulo de las oficinas Centrales del Banco Nacional de Costa Rica, San José	Bulto	0	Mármol	Blanco	70 cm de alto	270cm de alto
Carlos Luis Valverde	1955	Hospital Dr. Carlos Luis Valverde de San Ramón	Bulto	0	mármol	blanco	65cm de alto	280cm de alto
Joaquín García Monge	1962	Parque Centenario de Desamparados, Ciudad de Desamparados	Bulto	0	Bronce	Café bronce	55cm de alto	150cm de alto
Temis y el pueblo	1966	Edificio de la Corte Suprema de Justicia. Ciudad de San José	Relieve	0	Bronce	Verde bronce	800cm de alto, 600cm de ancho	1000cm de alto, 1400cm de ancho

Nombre	Año	Ubicación	Clasificación escultura	Fundidor arquitecto	Material escultura	Color escultura	Tamaño Escultura	Tamaño Monumento
Fabio Baudrit Moreno	1975	Escuela de Agronomía	Bulto	0	Mármol	Blanco	65cm de alto	190cm de alto
Enrique Kern	1984	Parroquial de Alajuelita	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	70cm de alto	160cm de alto
Guillermo Padilla Castro	1984	Centro de Desarrollo y Capacitación de la Caja Costarricense de Seguro Social, Barrio Vasconia. San José, Costa Rica	Bulto	0	Bronce	Café bronce	56cm de alto	210cm de alto
Laureano Echandi Vicente	1985	Oficinas centrales Caja Costarricense de Seguro Social	Bulto	0	Bronce	Café bronce	53cm de alto	210cm de alto
Máximo Terán Vals	1985	Hospital de las Mujeres Carit (Maternidad Carit). Ciudad de San José.	Bulto	0	Bronce	Café bronce	70cm de alto	170cm de alto
Pioneros	1985	Casa de Cultura Dante, San Vito	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	200cm de alto	350cm de alto
Rafael Vargas Vargas	1986	Templo Parroquia de Santiago	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	70cm de alto	160cm de alto
Alberto Mata Oreamuno	1988	Templo Parroquial de Guadalupe	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	85cm de alto	200cm de alto
Fernando Baudrit Solera	1988	Frente a auditorío de Derecho, U.C.R.	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	70cm de alto	
Gastón Bartorelli Falugi	1990	Parque Italia Barrio Francisco Peralta. Se desconoce su	Bulto	0	Bronce	Café bronce	80cm de alto	250cm de alto

Nombre	Año	Ubicación	Clasificación escultura	Fundidor /arquitecto	Material escultura	Color escultura	Tamaño Escultura	Tamaño Monumento
		ubicación						
Solón Núñez Frutos	1991	Clinica Solón Núñez Frutos, Hatillo	Bulto	0	Bronce	Café bronce	65cm de alto	170cm de alto
Marcial Fallas Díaz	1992	Clinica Marcial Fallas Díaz, Desamparados	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	70cm de alto	
Rafael Ángel Calderón Guardia	1992	Frente a la Rectoría, U.C.R.	Bulto		Bronce	Verde bronce	60 cm de alto	230cm de alto
Rafael Ángel Calderón Guardia	1992	Plaza Calderón Guardia. Managua, Nicaragua	Bulto		Bronce.	Verde bronce	60cm de alto.	210cm de alto
Rafael Ángel Calderón Guardia	1992	Plaza República de Costa Rica. Paseo las Américas, Guatemala	Bulto		Bronce	Verde bronce	60cm de alto	160cm de alto
Fernando Baudrit Solera	1993	Corte Suprema de Justicia. Ciudad de San José	Bulto	0	Bronce	Café bronce	75cm de alto	150cm de alto, 800cm de largo
José Quesada Chavarría	1993	Plaza José Quesada Chavarría, Chomes de Puntarenas	Bulto	0	Bronce	Verde Bronce	66cm de alto	210cm de alto
Rafael Ángel Calderón Guardia	1993	Hospital Calderón Guardia, Barrio Aranjuez	Bulto	0	bronce	verde bronce	60cm de alto	200cm de alto
Carlos Sáenz Herrera	1994	Hospital Nacional de Niños, avenida 0, calle 20. Ciudad de San José	Bulto	0	Bronce	Café bronce	80cms de alto	180cm de alto

Nombre	Año	Ubicación	Clasificación escultura	Fundidor /arquitecto	Material escultura	Color escultura	Tamaño Escultura	Tamaño Monumento
Carlos Monge Alfaro	1998	Biblioteca Carlos Monge Alfaro, U.C.R., San Pedro de Montes de Oca. San José, Costa Rica.	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	70cm de alto	140cm de alto
Fernando Coto Albán	1998	Vestíbulo de la Corte Suprema de Justicia. San José, Costa Rica.	Relieve	0	Bronce	Café bronce	70 cm de diámetro	70cm de diámetro
Solón Núñez Frutos	2002	Entrada edificio de Medicina, U.C.R.	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	70 cm de alto	130cm de alto
José Joaquín Jiménez	Sin fecha	Acera frente Facultad de Odontología	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	60 cm de alto	180cm de alto
Julio Peña Morúa	Sin fecha	Primer piso del Banco Crédito Agrícola de Cartago	Bulto	0	Mármol	Blanco	65cm de alto	260cm de alto
Monseñor Sanabria	Sin fecha	Hospital Monseñor Sanabria, Puntarenas	Bulto	0	Bronce	Verde bronce	70cm de alto	320cm de alto
Rodrigo Facio Brenes	Sin fecha	Vestíbulo del Consejo Universitario, U.C.R	Bulto	0	Bronce	Café bronce	72 cm de alto	120cm de alto

Bibliografía

- Acosta, A. & Tristán, G. (23 de octubre 1933). Manifestaciones de simpatía al escultor nacional don John Portuguese. *Diario de Costa Rica*, p4.
- Argüello, E. (2012). *Juan Portuguese. Su aporte a la Plástica Costarricense*. Recuperado de <http://www.ticoclub.com/cejhpb.htm>
- Badilla, C. (2002). *Talleres de fundición artística en bronce en Costa Rica: la historia de estos desde 1971 al 2003*. (Tesis para optar por el grado de licenciatura) Escuela de Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes, Universidad Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Correo de España: semanario de la Colonia Española*. (4 de octubre 1908), p.8.
- Decanos de la Facultad de Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes UCR. (s.f.). Recuperado de <http://theroadblues.com/acerca-de-nosotros/decanos/>
- Ferrero, L. (1984). *La Escultura en Costa Rica*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica.
- Ferrero, L. (1991). *Escultores costarricenses*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica.
- Ferrero, L. (1998). *Juan Ramón Bonilla. Un escultor costarricense de principios del siglo XX*. Editorial Mesen.
- Fonseca, M. E. (13 de abril 2012). Juan Portuguese Fucigna y la plástica costarricense. *Semanario Universidad*, p.14.
- Fumero, A. (1977). *Juan Rafael Chacón*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Jiménez M, L (2012). Escultores costarricenses entre 1821-1950. *Boletín Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica*, (52). Recuperado de http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_af&id=3046

- Jiménez, L. (2013). La escultura en el estado de Costa Rica. *Acta Académica*, 53, pp. 69-100.
- Jiménez, L. (2015). *El homenaje en jardines y parques. Escultura cívica monumental costarricense en exteriores*. San José, C. R.: Editorial UACA.
- Loaiza, N. (1982). *La Abundancia y el tiempo*. San José, C.R.: EUNED.
- Muestras al vuelo respecto a los festivales patrios celebrados en Puntarenas. (10 de noviembre 1918) *La información*, p.1.
- Museo de Arte Costarricense (1997). *Centenario, Escuela Nacional de Bellas Artes, 1897-1997*. San José, C.R.: Museo de Arte Costarricense.
- Penelas, A. (13 de mayo 1954). Encuesta de Diario Nacional Opina Juan Portuquez. *Diario Nacional*, p. 4.
- Rojas, J.M. (2003). *Arte costarricense: un siglo*. San José, C.R.: Editorial Costa Rica.
- Zamora, C. M., Álvarez, Y. & Fallas, C. (2003). *Monumentos escultóricos de las cabeceras de provincia (Alajuela, Cartago, Heredia, Liberia, Limón y Puntarenas)*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Zamora, C. M. et. al. (1997). *Monumentos escultóricos del cantón central de San José*. San José, C.R.: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Zavaleta, E. (1999). *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1828-1937)*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.