



Pablo Zelaya Sierra y la pintura Hermanos contra hermanos: el reflejo de la realidad política hondureña en 1932

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis de la vida del pintor hondureño Pablo Zelaya Sierra, al mismo tiempo se insiste a nivel teórico en una de sus más grandes obras: *Hermanos contra hermanos* elaborada en 1932. Dicha reflexión, comienza contextualizando históricamente al artista en Honduras, a la vez, sus procesos de estudio en Costa Rica y España, como su regreso al país. Y finaliza, con la propuesta teórica del triángulo de la reconstrucción de Michael Baxandall y la descripción pre-iconográfica, iconográfica e iconológica de Erwin Panofsky, aplicada a la pintura en mención.

Palabras claves: Pablo Zelaya Sierra, hermanos contra hermanos, hondureño, pintor, artista, obras.

Autor:

Orlin Manuel Duarte
Landeró

Licenciado en Historia
por la Universidad
Nacional Autónoma de
Honduras. Máster en
Historia por el Colegio de
Michoacán.

orlin.duarte@unah.edu.hn

<https://orcid.org/0000-0002-7901-4792>

Pablo Zelaya Sierra and the painting “Hermanos contra hermanos”: the honduran political reality in 1932

Abstract

In this article an analysis of the life of the Honduran painter Pablo Zelaya Sierra is carried out, at the same time one of his greatest works is insisted on a theoretical level: *Brothers against brothers* elaborated in 1932. This reflection begins by historically contextualizing the artist in Honduras, at the same time, their study processes in Costa Rica and Spain, as well as their return to the country. And it ends with the theoretical proposal of the triangle of the reconstruction of Michael Baxandall and the pre-iconographic, iconographic and iconological description of Erwin Panofsky, applied to the painting in question.

Keywords: Pablo Zelaya Sierra, brothers against brothers, Honduran, painter, artist, works

1. Introducción

Después de la disolución de la República Federal centroamericana en la primera mitad del siglo XIX, los nacientes estados ístmicos se vieron inmersos en una crisis política que perduró hasta la primera mitad de la centuria del XX, mencionada problemática fue generada por los conservadores y liberales que luchaban por el poder. Honduras no fue la excepción a dicho contexto, especialmente en la Reforma Liberal, cuando ambos bandos se acuerparon en los recientes partidos políticos: el Partido Liberal de Honduras (PLH) y el Partido Nacional de Honduras (PNH). En este escenario de lucha nació Pablo Zelaya Sierra, de hecho, aún perduraba al momento de su partida hacia Costa Rica en 1916, de igual manera la inestabilidad siguió cuando permanecía en Europa.

Por otro lado, hay que recordar que durante los treinta y seis años de vida de Zelaya Sierra tuvo una preparación constante en torno al arte, misma que se fue evidenciando desde su primera obra que hizo en Tegucigalpa hasta *Hermanos contra hermanos* (1932), pintura que es objeto de análisis en este artículo. Para comprender como el artista hondureño a través de una de sus últimas pinturas llegó plasmar con majestuosidad la realidad del país en 1932 se divide este artículo en dos grandes apartados: el primero titulado la vida de Pablo Zelaya Sierra; primer acercamiento a la creación y sus estudios en Costa Rica y España. Y el segundo, hacia un análisis de la pintura *Hermanos contra hermanos*.

Con referencia al punto primero mencionado en el párrafo anterior, en él se aborda la etapa de la niñez del artista y posteriormente sus estudios secundarios en la Escuela Normal de Varones (ENV), que fue donde inició su carrera como pintor gracias a la influencia del dibujante mexicano Nicolás Urquieta. Seguidamente, se analiza su viaje y estadía en Costa Rica entre 1916 y 1920, a la vez, la influencia que tuvo sobre él su maestro Tomás Povedano. De igual forma, describe la permanencia de Zelaya Sierra en España durante 1920-1932 y su experiencia con los diferentes movimientos artísticos que circulaban en dicho espacio. Asimismo, se dialoga de una posible influencia del retratista español Daniel Vásquez Díaz sobre el creador hondureño. Finalmente, esta parte cierra con una descripción del regreso del pintor nacido en Ojojona a Honduras y su muerte en 1933.

En cambio, el segundo apartado esboza un análisis en una de las obras que hizo el artista en Honduras en el año de 1932. Dicho abordaje, se realiza con base en dos postulaciones teóricas: la primera es la del triángulo de la reconstrucción de Michael Baxandal (1989), de la cual sólo se considera la variable cultura debido a que permite contextualizar la pintura y su movilidad en el tiempo y espacio. En cuanto a la segunda, es la propuesta metodológica

de Erwin Panofsky (1995) que consiste en realizar una descripción pre-iconográfica, iconográfica e iconológica de la obra de arte.

2. Metodología

En este artículo, se insiste metodológicamente en la propuesta del triángulo de la reconstrucción de Michael Baxandal, misma que consiste en exponer culturalmente el contexto de una obra de arte y su movilidad en el tiempo. Seguidamente, se emplea la metodología de Erwin Panofsky con el objetivo de realizar una descripción pre-iconográfica, iconográfica e iconológica de la pintura de Zelaya Sierra.

3. Vida de Pablo Zelaya Sierra; primer acercamiento a la pintura y sus estudios en Costa Rica y España

A finales del siglo XIX, Honduras estuvo convulsionando producto de la crisis política que ocasionaron los sectores liberales y conservadores. Al mismo tiempo, el Estado hondureño enfrentaba la problemática territorial con sus tres vecinos centroamericanos, un hecho que fue marcado particularmente por litigios fronterizos sostenidos con Nicaragua y Guatemala (Barahona, 2005, pág. 38). En este ambiente conflictivo, nació Pablo Zelaya Sierra un 30 de octubre de 1896 en la localidad de Ojojona, departamento de Francisco Morazán, Honduras.

Los primeros años de vida del pintor Zelaya Sierra los vivió en un ambiente familiar al lado de sus padres Felipe de Jesús Zelaya y María Isabel Sierra Reconco y los vecinos de su municipio. Según el profesor José Vásquez (1953), en esta época el futuro artista era un niño de trato suave y humilde, despertador de simpatías entre los jóvenes y adultos de su localidad. De hecho por ser un infante de buena familiaridad, sus amistades y familiares le adjudicaron el diminutivo de Pablito.

En cuanto a sus estudios, como afirman Evaristo López y Longino Becerra (1991), los primeros los realizó en su natal Ojojona cursando hasta tercer grado de educación primaria, no pudiendo llegar hasta el quinto año debido a que sus padres estaban en conflictos de parejas. De las aulas se retiró en 1903 y durante cinco años permaneció al lado de su madre, ya residente en la aldea El Aguacatal, próxima a Ojojona, el futuro pintor ayudó a su mamá a sobrevivir.

Es importante mencionar, que entre los años de 1908 y 1911 siendo Zelaya Sierra todavía un niño tuvo su primer acercamiento con el arte, puesto que su padre don Felipe de Jesús Zelaya ejercía con la escultura, ocupación a la que también se dedicaban sus hermanos Purificación y Raimundo Zelaya, de

hecho, este último adquirió renombre como escultor en Guatemala (Vásquez, 1996).

3.1. El traslado de Pablo Zelaya Sierra a Tegucigalpa: sus estudios secundarios y los primeros acercamientos a la pintura, 1911-1916

Para el año de 1911 se puede pensar que Pablo Zelaya Sierra ya había adquirido los primeros conocimientos en torno a la figura de los cuerpos humanos y de animales producto del acercamiento con la escultura. En este mismo lapso, sin el apoyo de sus padres se trasladó a Tegucigalpa junto al joven Pedro Martínez con el objetivo de iniciar sus estudios secundarios en la Escuela Nacional de Varones (ENV) (Vásquez, 1953).

Estando en la capital de Honduras, los dos jóvenes se dirigieron a la ya mencionada institución en donde los recibió el director Pedro Nufio, al cual le compartieron sus carencias económicas y los deseos de estudiar. A pesar que Zelaya Sierra no había culminado sus estudios primarios, fue aceptado como oyente en la ENV, pero con la condición de que en sus horas libres ayudara a los sirvientes en los oficios cotidianos (cocina y aseo) (Vásquez, 1996).

Después de transcurrir unos cuantos meses de estudios, la crisis económica afectó nuevamente al futuro pintor, pero las buenas relaciones que había entablado con sus compañeros solventaron su situación puesto que éstos le destinaron una prorrata de sus becas (Vásquez, 1953). Posteriormente, el destacado desempeño que mantuvo Zelaya Sierra como estudiante oyente le granjeó el cambio de estatus, es decir, que fue aceptado oficialmente como estudiante de la ENV. Seguidamente, el Estado de Honduras le otorgó una beca que le permitió graduarse como maestro de Educación Primaria el 22 de febrero de 1915 (Vásquez, 1953).

Es importante hacer hincapié, que el artista en el periodo que cursó sus estudios de magisterio tuvo la oportunidad de tener como maestro de dibujo al pintor mexicano Nicolás Urquieta. Dicho profesor, fue quién inició a Zelaya Sierra en el andar de la pintura, enseñándole las técnicas del sombreado y el esfumado al carboncillo, los principios de la perspectiva y finalmente lo instruyó en la pintura al óleo (Lanza & Caballero, 2007).

3.2. El periplo de Pablo Zelaya Sierra y su estadía en Costa Rica 1916-1920

Como ya se pudo ver en los párrafos anteriores, Zelaya Sierra era un destacado alumno en la ENV, de hecho, esto fue lo que le permitió el sostenimiento de su beca de estudios. A pesar de los éxitos como estudiante de magisterio, el pintor no ejerció la profesión de maestro en Honduras puesto que se imponía el deseo de ser un artista profesional, por lo que siempre tuvo fija la idea de salir del país con el objeto de materializar sus estudios especiales

en pintura. Asimismo, las lecciones recibidas del profesor Urquieta y más la información de la existencia de una escuela de Bellas Artes en Costa Rica donde era posible estudiar pintura, fueron los motivantes para que el pintor emprendiera su viaje en 1916.

El periplo hacia Costa Rica, Zelaya Sierra lo emprendió a mediados de 1916 acompañado del joven olanchano Manuel Martínez. Dicho recorrido, comenzó en Ojojona y para agosto del año en mención los dos jóvenes ya se localizaban en Somoto Nicaragua, en donde artista hondureño trabajó por un par de meses como maestro de pintura (Vásquez, 1996).

De Nicaragua, se trasladó a la ciudad de Heredia (López & Becerra, 1991). Estando en Costa Rica, el artista hondureño se incorporó al magisterio de dicho país yendo a desempeñarse como maestro practicante en un pequeño poblado de Nicoya, donde se quedaría como profesor titular (Vásquez, 1953).

Al año y medio de su llegada a tierras costarricenses, se suscitó un hecho trascendental para su vida, la apertura de una convocatoria para ocupar el cargo de catedrático de la clase de dibujo y pintura en el Liceo de Costa Rica ubicado en la ciudad de San José (Vásquez, 1953). La existencia de dicha oportunidad, llevó a que el artista pidiera permiso para separarse del cargo que desempeñaba y marchar con rumbo al poblado josefino para participar en el concurso. La vocación y la preparación recibida en sus estudios de magisterio fueron elementos importantes para que en 1918 obtuviera su cátedra, con ello, pasó de ser un maestro de escuela de un pueblo recóndito, a catedrático de unos de los más importantes centros de cultura en Costa Rica de inicios del siglo XX (Vásquez, 1953).

Instalado en San José, Zelaya Sierra aprovechó la oportunidad y de inmediato se inscribió en la Escuela de Bellas Artes (EBA). En este centro de estudios, el artista tuvo la oportunidad de tener como maestro al creador andaluz Tomás Povedano (Calero, 2004), el cual había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Málaga (EBAM). Es importante recordar, que la escuela malagueña de la mano del pintor Bernardo Ferrándiz y Bádenes desarrolló una pintura con un estilo realista en donde pregonaba fundamentalmente al género de costumbres, que daba cabida a personajes y escenas populares. Asimismo, en dicha institución se ejecutaba el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta desde el punto de vista del academicismo. Por otro lado, el pintor Povedano producto de la influencia de su escuela desarrolló una pintura social, a la vez, que perfeccionó el uso del retrato: los detalles de las facciones humanas y lo cotidiano.

La tendencia pictórica del realismo que pregonaba en el pintor español Povedano fue adoptada por su

alumno Zelaya Sierra, cuestión que se refleja en las obras hechas en Costa Rica: *Los crepúsculos nicoyanos*, *Los repastos con sus vacadas y sus típicos llaneros*, al igual que *El cementerio entre nieblas situado en un claro del bosque* y *Las dolientes y solitarias ruinas del Castillo Viejo* (Vásquez, 1996). Sobre dichas pinturas, Evaristo López y Longino Becerra apuntan que el artista hondureño no sólo muestra el contexto natural, sino la integración de los cuerpos humanos en lo cotidiano.

El profesor José Vásquez (1996) menciona que Zelaya Sierra adquirió calurosos aplausos y mucho prestigio con la ejecución de dichas obras, a la vez que le permitió aumentar su capital social en la ciudad de San José. Entre estas amistades se pueden mencionar, a Joaquín García Monge y Marco Zumbado, personalidades costarricenses que afincaron el talento del pintor hondureño, de hecho estos personajes le solicitaron al gobierno de Honduras un apoyo económico para que el artista hiciese estudios fundamentales de pintura en Europa.

Varios meses pasaron de la solicitud hecha por los connotados intelectuales costarricenses García Monge y Marco Zumbado sin ningún resultado. Cuando ya se había prescindido de la repuesta, el gobierno hondureño junto con la Cooperación Española en Honduras comunicó a Zelaya Sierra que le otorgaban una beca para realizar estudios de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), ubicada en Madrid (López & Becerra, 1991).

3.3. Pablo Zelaya Sierra y su éxito artístico en España, 1920-1932

El pintor de Ojojona preparó su viaje con destino al viejo mundo, de tal forma que para abril de 1920 partió de Costa Rica y días después desembarcó en el puerto español de Sevilla, desde donde se dirigió a Madrid. Es importante remarcar, que para la fecha en que Zelaya Sierra viajó a España el epicentro del arte en Europa era Francia, especialmente, París. Ahora bien, la decisión del pintor hondureño por la academia madrileña lleva a plantear la siguiente interrogante ¿por qué eligió estudiar en territorio español y no en Francia, a pesar que para todo artista de ese momento era casi obligatorio hacer su periplo en tierras galas? Una posible repuesta, sería la influencia que ejerció en él su profesor Tomás Povedano puesto que éste había estudiado en una de las sedes de dicho centro.

El pintor hondureño estando en Madrid, inició con sus cursos de pintura en dónde tuvo como catedráticos al propio director del establecimiento Manuel Méndez, y meses después, a Manuel Benedito, Cristóbal Ruiz y Daniel Vásquez Díaz, con éste último personaje, Zelaya Sierra tuvo un

notorio acercamiento, de hecho, se convirtieron en amigos (Vásquez, 1996, pág. 28). De la mano de estos grandes pintores, el artista de Honduras logró obtener su diploma de colorista y dibujante.

Después de su titulación, Zelaya Sierra se quedó a vivir en España hasta 1932. En todo este tiempo, el pintor hondureño tuvo la oportunidad de experimentar varios movimientos pictóricos siendo el primero de éstos el impresionismo del cual se desprende la obra *El bodegón* firmado y fechado el 20 de abril de 1920. Posteriormente, despertó una admiración por el posimpresionismo gracias a las pinturas de Vicent Van Gogh y Paul Gauguin, de cuyo estudio tradujo una serie de paisajes y composiciones estructuradas en tonalidades azules y violetas, a la vez que conjugó la preocupación por la luz en una composición abierta, de pincelada empastada y colores suaves que recogen la serenidad de este instante (Argueta, 1996, pág. 63).

De igual manera, el pintor oriundo de Ojojona fue influenciado por el cubismo que había llegado a España a inicios de la centuria del XX de la mano de Daniel Vásquez Díaz, amigo de los cubistas franceses. Para este caso, Vásquez Díaz tradujo dicho estilo de manera muy personal con una mezcla del realismo cesariano y la geometría cubista, dicha interconexión provocó una gran influencia en los jóvenes pintores que estaban en el territorio español para la época.

De esta fase cubista de Zelaya Sierra, resultaron una serie de paisajes de cuidadosa composición y síntesis cromática con filiación a las tonalidades grises como lo refleja la obra *Ciudad de España*; corresponden también a este momento *Luna y barca* y *El estudio del pintor*, en estas últimas obras el artista hondureño profundizó en la síntesis compositiva y de color (Argueta, 1996, pág. 63).

La otra corriente artística que estaba circulando en España en las primeras décadas del siglo XX y que Zelaya Sierra conoció fue el Novecentismo, que sucedió al modernismo catalán. Dicha tendencia, propuso un arte más idealizado tímidamente renovador que buscaba la simplicidad en los valores de la tierra (Argueta, 1996). A su vez, esta pintura era bastante tradicional y localista debido al matiz de clasicismo que implicó un cambio frente a las progresivas preocupaciones del modernismo y la retórica del academicismo.

Es importante recordar, después que Zelaya Sierra experimentara las diferentes corrientes artísticas se separó de su maestro Vásquez Díaz finalizando el segundo lustro de 1920. Dicha ruptura, se debió a la creación de un estilo propio en donde conjugó el color en una sobria tonalidad de grises del cubismo y la composición de figuras de gran serenidad y gestos sencillos evocados de lo clásico en lo formal, y en lo temático el recuerdo del terruño natal del novecentismo (Argueta, 1996).

Producto de la mezcla de dichas corrientes, corresponden sus más personales logros como *La muchacha del huacal*, *La cabra*, *Las campesinas* y *La hondureña*. En estas obras se ve la materialización sólida de inspiración clásica, donde el volumen y el color van dejando lo superfluo, para obtener una obra más permanente (Argueta, 1996) (véase imagen 1).

Para finalizar esta parte, no hay que dejar pasar por alto que Zelaya Sierra en su estadía en Europa tuvo una vida cultural muy activa debido a la frecuente participación en exposiciones de arte. Su primera exposición personal, la llevó a cabo en el Ateneo de Madrid en 1924. En este mismo año se trasladó a Francia, donde participó en una exhibición colectiva que se suscitó en el Salón de Independientes (Atlántida, 1997). De esta última intervención, el crítico hispanoamericano León Pacheco (1926) dijo lo siguiente:

El pintor centroamericano, Pablo Zelaya Sierra, se orienta desde su retiro de Madrid, en tales tendencias (hacia un arte puramente americano). Porque sus cuadros—lo que de él pudimos ver en París en 1924—tienen toda la fuerza de un color que lucha por ser puro y perfecto dentro del motivo. Dispensad sus audacias técnicas que pueden desconcertar a quienes no buscan sino un arte de fotografía, de academia, lleno de sequedades mitológicas y de imitaciones renacentistas. Zelaya Sierra es de los pintores que conocen, por lo menos, los secretos anatómicos de un paisaje y de un hombre; pero su espíritu busca esa libertad. (pág. 277).

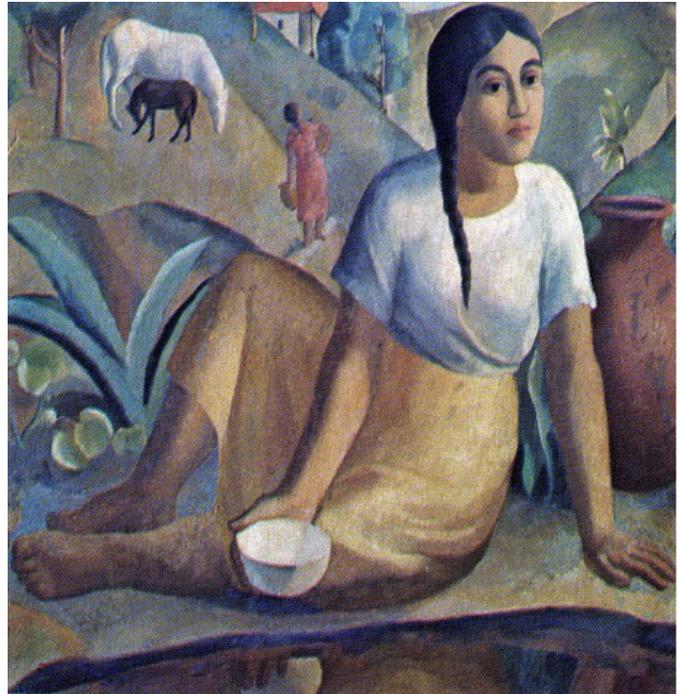
Luego de las críticas asertivas en torno a la obra expuesta en Francia, a Zelaya Sierra se le abrieron más espacios como el Salón Heraldo de Madrid en donde hizo una exposición individual en 1929. Ya en el cenit de su carrera, el pintor expuso en el ateneo de la misma ciudad en 1932. Sobre esta última exhibición, Carlos Lanza y Ramón Caballero (2007) en su escrito recogen lo que dio cuenta el crítico español Gil Fillol, particularizándose así:

El carácter americano precolombino, mejor dicho, tan patente en *Dos muchachas*, *Muchacha de guacal*, *La aldea*, *Mujer y niño*, etc., es matiz de sensibilidad del que, a mi juicio, no debe desprenderse, cualquiera que sea su orientación definitiva. La solidez estructural, ese afán de cuidar la forma y hacerla constante buscando calidades de materia por encima de las fidelidades descriptivas, y esa manera de devolver los temas pictóricos dentro de las gamas coloristas de un solo acorde, me parecen un acierto. (pág. 100)

Después de todo el éxito cosechado en España, más la experiencia artística producto de la

experimentación de las diferentes corrientes pictóricas, Zelaya Sierra decidió regresar a Honduras en 1932 con el firme objetivo de compartir con aquellos jóvenes hondureños que estaban imbuidos en el arte: “académico” y autodidacta.

Ilustración 1. La muchacha del huacal, óleo sobre lienzo, 1932



Fuente: la pintura se encuentra localizada en la Pinacoteca Arturo Medrano del Banco Central de Honduras y digital en *Pintores Latinoamericanos* de Juan Carlos Boveri <https://www.pintoreslatinoamericanos.com/2012/07/>

3.4. El regreso del pintor Pablo Zelaya a Honduras y su muerte, 1932-1933

El recorrido que hizo el artista Zelaya Sierra desde España hacia Honduras inició en Madrid, pasando por Nueva York, llegando a inicios de octubre de 1932 a Honduras. Desde ahí hacia Tegucigalpa (Vásquez, 1996). La llegada de Zelaya Sierra al territorio nacional lleva plantear una segunda interrogante ¿cuál era el objetivo de su regreso? En este sentido, en el primer tratado sobre el arte hondureño titulado *Apuntes a lápiz*, de su autoría permite acercarnos a dicha pregunta.

En este escrito, el artista sugiere el tipo de actividades que pretendía realizar en el país en pro del arte y son las siguientes:

- Organizar El Museo Nacional, o Museo Arqueológico, complementándolo con reproducciones, en yeso, de las obras representativas del arte precolombino, de nuestra civilización maya, de la azteca y

Quichua—en todas sus manifestaciones, pintura, escultura, arquitectura, cerámica, tejidos—.

- Anexo al anterior, crear un museo de reproducciones de las obras típicas de las civilizaciones antiguas—asiria, egipcia, griega, etc., medieval, moderna y contemporánea—.
- Posteriormente crear una Escuela Nacional de Bellas Artes (Sierra, 1992, p.12).

El orden expuesto de los proyectos que Zelaya Sierra pretendía ejecutar obedece a una lógica, primero a que los futuros artistas se apoderaran de la cultura de los antepasados indígenas. Segundo que su instrucción fuera por medio de la visión y copia de reproducciones de las obras maestras de la pintura, cosa que hacía falta en su momento en Honduras. Luego de este proceso de autoconciencia y aprendizaje empírico, ya creada la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), que esta se encargara de pulir a las futuras promesas del arte hondureño.

No obstante, un mes después de la llegada a Honduras sucedió un hecho trascendental que marcó su vida, inició un conflicto armado producto de las elecciones presidenciales entre los bandos conservadores y liberales, que dejó como ganador a la primera facción encabezada por Tiburcio Carías Andino (Barahona, 2005). Mencionada conflictividad, mostró lo más terrorífico de las armas puesto que en las montañas de los alrededores de las ciudades se podían encontrar los cuerpos abatidos de campesinos; esta realidad conmocionó al pintor, debido a que él había estado viviendo en un contexto más “pacífico”.

A causa de lo que estaba experimentando Zelaya Sierra, el artista se dispuso a plasmar dicho contexto conflictivo a través de sus pinceles y fue cuando elaboró la obra *Hermanos contra hermanos*. Tres meses después que el artista pintara la obra en análisis, su salud se deterioró, de tal forma que entre el diez y el quince de marzo de 1933 se desvaneció tras el mostrador de una pulpería en Tegucigalpa. Luego de este hecho, fue internado en el Hospital General San Felipe (HGSP), en donde falleció el veintiuno de marzo de 1933 (Paredes, 1996).

Posteriormente, fue enterrado en el Cementerio General de Comayagüela (López & Becerra, 1991). Honduras resentía la pérdida de Zelaya Sierra, porque no sólo estaba perdiendo uno de los pintores más connotados de su época, también un ciudadano que tenía grandes proyectos artísticos para la población hondureña, de hecho, de los tres planes que él creador menciona en *Apuntes a lápiz* sólo se concretó el de la ENBA en 1940.

Después su muerte, surgió la preocupación del resguardo de sus obras y de lo que pasaría con su esposa Filorrosina Rodríguez Gallegos y su hijo Pablo Zelaya Rodríguez, ambos en Madrid. En repuesta a dicha problemática, varios pintores e

intelectuales que en su momento vivían en España y conocían al artista hondureño, le enviaron una carta al presidente de la República de Honduras Tiburcio Carías Andino con las siguientes sugerencias:

En primer término, “la compra por el gobierno hondureño de las más importantes obras del ilustre artista, las que serán gala y ornato de los salones oficiales de esa República, en los cuales se exponga a la admiración de las gentes; antes de que vayan a parar a manos extrañas que los alejen del país de origen de Zelaya, violentando así uno de sus más fervientes deseos... debe protegerse a la viuda e hijo del insigne pintor, otorgándoles una pensión que les permita no llegar a la indigencia y con la cual pueda Pablito Zelaya continuar en Madrid sus estudios y dedicarse a la actividad a la que su vocación le inclina”. (Becerra, 1996, pp.51-52).

Es importante mencionar, que la carta remitida a Carías Andino destacan como firmantes personajes de la talla de Rodolfo Barón Castro escritor e historiador salvadoreño, de igual forma, el mexicano Carlos Hilario Pereyra y por si fuera poco, el jurista e historiador Rafael Altamira, este último con gran éxito tras su exilio en México.

4. Análisis de la pintura Hermanos contra hermanos y el modelo del triángulo de la reconstrucción

Antes de entrar con los detalles de la obra *Hermanos contra hermanos* de la autoría de Zelaya Sierra, es necesario hacer hincapié en lo que plantea Michael Baxandall en torno al triángulo de la reconstrucción. En este caso, Baxandall (1989) sugiere que el análisis de una obra de arte se compone por los términos del problema, la descripción y cultura que son parte de dicha triangulación.

En cuanto al primer término, consiste en realizar una narración del contexto de la creación artística, interpretaciones y elementos que la componen, seguidamente se realiza una selección y clasificación de elementos que giran en torno a la obra en desarrollo y finalmente, se plantean una serie de preguntas que tienen como fin describir y ubicar culturalmente una pintura, o cualquier otro tipo de arte.

En cambio, el segundo se materializa de acuerdo a los términos del problema puesto que permite conocer el contexto político del espacio en que fue hecha la obra de arte. En cuanto al elemento cultural como tercer término, Michael Baxandall (1989) propone que es la parte que contiene lo referido a las dimensiones, materiales, el año en que se hizo, exposiciones, destinatario y ubicación. Es importante mencionar, que para el caso de la pintura que se está analizando sólo se tomará la última

expresión (cultura) debido al interés de ubicarla en tiempo y espacio.

Siguiendo lo antes propuesto, se puede decir que la última creación de Zelaya Sierra tiene las siguientes dimensiones: 107 centímetros de ancho y 96 centímetros de altura y está elaborada en la técnica óleo sobre tela (Vásquez, 1996). Aunado a ello, la paleta de colores que utilizó el pintor hondureño es fría acompañada de colores verdes y un compuesto de colores terracotas en escala de grises.

Es importante señalar, que la pintura fue hecha a finales de diciembre de 1932, dos meses después de la llegada de Zelaya Sierra a Honduras desde España. Sin embargo, se puede pensar que la obra pudo ser elaborada y culminada en uno de los dos posibles talleres que tenía el pintor: en el taller de Ojojona y el de Tegucigalpa. Pero si se analizan los proyectos que pretendía realizar el artista en Honduras, permite descartar la primera opción, puesto que él permanecía más tiempo en la capital hondureña.

En cuanto al destinatario de la obra, hasta ahora ha sido un misterio debido a que no se hizo por encargo, sino, que el pintor al ver la cruenta realidad que estaba viviendo Honduras utilizó la pintura para exteriorizar lo que aquejaba a su mente. De igual forma, está la hipótesis que la creación pudo estar destinada a cualquiera de los grandes intelectuales de la época, puesto que compartían las mismas ideas que se contraponían a la guerra.

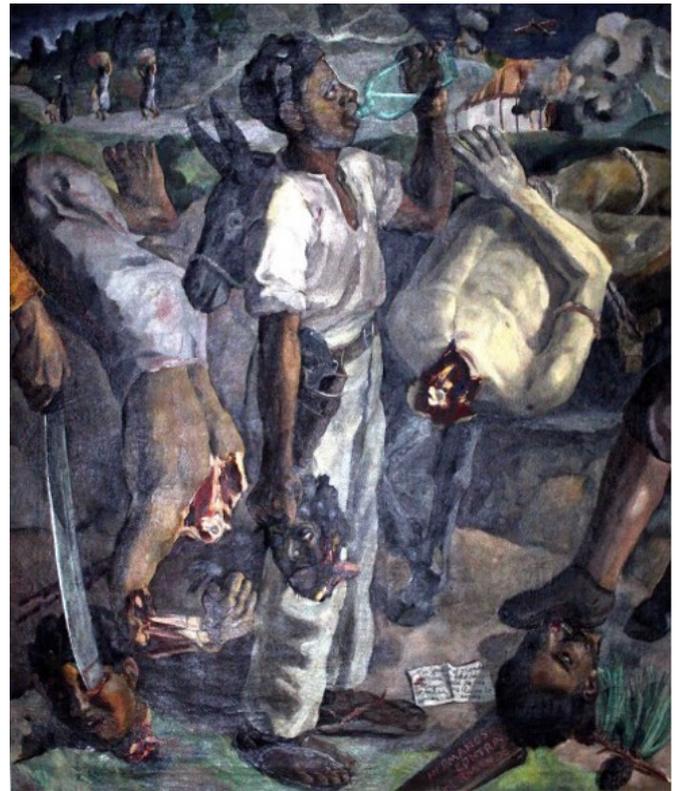
Siguiendo a Baxandal (1989), sugiere que en el análisis de las obras de arte es necesario incluir las exposiciones de las que ha sido parte. En este sentido, debido a la importancia de la pintura *Hermanos contra hermanos* se puede decir que dicha creación ha sido objeto de múltiples exhibiciones. Sin embargo, producto de la falta de documentos que permitan acercarse a dichos eventos sólo se mencionaron dos: el de 1996 y del 2008.

Con referencia a la primera exposición que está documentada, esta fue realizada por el Banco Central de Honduras (BCH) en el marco del primer centenario de Pablo Zelaya Sierra en 1996. En dicha exhibición, colaboraron junto al BCH, el Instituto Hondureño de Antropología e Historia (IHAH) y la Fundación para el Museo del Hombre, que son los que actualmente poseen la mayoría de las obras del connotado pintor. Mencionado evento se materializó en la sala principal del IHAH en Tegucigalpa, albergando desde las obras menos conocidas hasta las de mayor relevancia como *Las monjas*, *La muchacha del huacal*, *Campesinas*, *Ciudad de España*, *La mujer y el niño* y finalmente *Hermanos contra Hermanos* (véase imagen 2).

La segunda exposición de la cual se pudo encontrar datos fue la que realizó el BCH en el Museo Daysi Fasquelle Bonilla de la ciudad de San Pedro Sula, en

agosto del 2008. En dicho evento que estuvo a cargo del curador Rúdrico Ernesto Argueta, se presentaron diecinueve pinturas y algunos dibujos de Zelaya Sierra provenientes de las colecciones del BCH, ENBA y el IHAH. Finalmente, Baxandall (1989) menciona que es importante considerar la localización de la obra. En el caso de la pintura que es objeto de estudio en este artículo, tras la muerte de Zelaya Sierra fue adquirida por el Banco Atlántida, el cual es el actual dueño.

Ilustración 2. Hermanos contra Hermanos, óleo sobre tela, 1932



Fuente: Localización: la obra se encuentra en la colección del Banco Atlántida y digital en el Museo Virtual Banco Atlántida <http://museobancoatlantida.com/coleccion/imagen/figurativismo/391>

4.1. Hermanos contra hermanos desde el análisis pre-iconográfico, iconográfico e iconológico

Erwin Panofsky (1995) argumenta que el análisis de una obra de arte debe partir con la identificación y enumeración de las formas puras reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales, que pueden llamarse el universo de los motivos artísticos. Dicha enumeración, constituiría una descripción pre-iconográfica de una creación artística. Posteriormente, se pasa a establecer una relación y combinación de los motivos artísticos con los temas o conceptos. Los motivos así

reconocidos como portadores de una significación pueden llamarse imágenes, y las combinaciones entre estas constituyen la *invenzioni*, es decir, las historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes y sus elementos, corresponden al dominio de lo que comúnmente denominamos iconografía (Panofsky, 1995).

Por otro lado, Panofsky (1995) sugiere que el análisis “concluye” cuando se ha investigado y desarrollado aquellos principios subyacentes que ponen en relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una creación. Todos estos elementos mencionados, constituye el objeto de lo que podemos llamar iconología.

4.1.1. Lo pre-iconográfico de la obra

De acuerdo con el método de Panofsky (1995), que refiere a la identificación de las formas, en la pintura *Hermanos contra hermanos* de Zelaya Sierra dichos elementos están contenidos en dos planos: el principal donde el artista coloca una imagen que divide la escena en dos: lado izquierdo y derecho. Y el secundario que es el fondo, lo constituyen las partes superior siniestra y diestra de la pintura.

Imagen 3. División del plano principal de la obra

Ilustración 3. División del plano principal de la obra



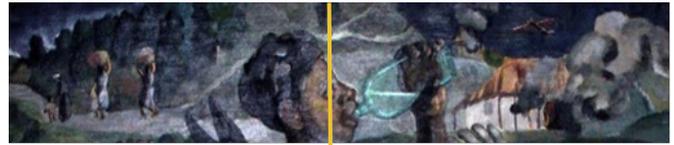
Lado izquierdo

Plano central

Lado derecho

Fuente: Localización: la obra se encuentra en la colección del Banco Atlántida y digital en el Museo Virtual Banco Atlántida <http://museobancoatlantida.com/coleccion/imagen/figurativismo/391>

Ilustración 4. Plano secundario de la obra



Lado izquierdo

Lado derecho

Fuente: Localización: la obra se encuentra en la colección del Banco Atlántida y digital en el Museo Virtual Banco Atlántida <http://museobancoatlantida.com/coleccion/imagen/figurativismo/391>

Con referencia a los elementos del plano principal de la pintura, en la parte central se identifica a un hombre que se inclina una botella sostenida con su mano izquierda, a la vez, su cabeza está cubierta con una boina de color negro. Asimismo, la cintura del individuo está rodeada por un cinto que sostiene un revolver. A lado del arma está su brazo derecho que entre su mano tiene la cabeza cercenada de un humano. Finalmente, en la parte inferior central izquierda se observan los pies del sujeto con caites.

Ahora bien, en el lado izquierdo del plano central está la cabeza de un burro y a la par de la cien del animal hay una pierna que es parte de un cuerpo mutilado. Al costado de dicha extremidad, está una mano que sujeta un machete que cercena por el ojo zurdo una cabeza humana. Detrás de esta, se puede ver un brazo rasgado y que en su mano sostiene un corazón sangrante y en la parte frontal tres pequeñas flores blancas.

Y el lado derecho del plano central de la obra, se compone por un cuerpo humano amputado que está sobre el lomo de un burro. En el flanco inferior de este mismo escenario se asoman dos pies, uno que se sostiene en el suelo y el otro que piza una cabeza, al costado izquierdo de la cien hay un papel y a la derecha una rama de árbol con bellotas, y finalmente, se observa la culata de un fusil que contiene un enunciado.

En cuanto al segundo plano, este se divide en dos: el superior izquierdo que inicialmente se compone por el cielo oscuro, el cual se diluye entre los árboles de las montañas de la que emerge una senda. Sobre dicho camino, se ven tres mujeres en movimiento: una vestida de color negro sujetando a un niño con su mano izquierda, las otras dos féminas van de blanco y sobre su cabeza llevan un tipo de cesto. En cambio, el escenario superior derecho, está integrado por un aeroplano que surca los cielos y bajo este avión hay una casa en llamas, rodeada por laderas de color verde.

4.1.2. La descripción iconográfica

Con base al orden de identificación de los elementos contenidos en los dos planos mencionados en el apartado anterior, se realiza la descripción iconográfica. De acuerdo al plano principal de la pintura, en la parte central de la escena se puede afirmar que es un hombre de piel mestiza fenotipo predominante en Honduras. Sobre su cabeza tiene una especie de boina negra que le sirve para protegerse del embate del sol y la brisa de las mañanas, a su vez, su cara muestra las ansias con que consume el líquido claro de su botella que puede ser aguardiente. Por otro lado, este ser masculino tiene una contextura gruesa, especialmente, sus brazos maltratados y llenos de venas producto de sus labores. Lo descrito anteriormente, lleva a pensar que es un sujeto que anda entre los treinta y treinta y cinco años de edad y que por su humilde vestimenta blanca y grisácea es un campesino hondureño que se dedica a la agricultura.

De este primer plano, llaman la atención tres cosas: el individuo consumiendo alcohol, el revólver y la cabeza cercenada. Ahora bien, el primer elemento lleva a plantear una tercera pregunta ¿por qué el consumo del embriagante? Una posible respuesta, podría ser el contexto conflictivo debido a la guerra civil hondureña, a esto se le suma la precariedad en que vivía la gente en la zona rural, es decir, que la ingesta de embriagantes era como un tipo aliciente para escapar de la cruenta realidad.

El segundo dispositivo de significación es el revolver que está a la altura de la cintura del campesino, la imagen del arma matiza la violencia que estaba generando la guerra, es decir, las causas de la misma: muerte, destrucción, padres sin hijos y a la inversa. En cambio el tercer elemento que es la cabeza que sujeta con violencia el sujeto, denota los rasgos faciales de la cien que son despavoridos, lo que representa la crueldad armamentista.

En cuanto al lado izquierdo del plano central de la obra, de izquierda a derecha se observa una pierna humana con el pie desfigurado: dedos separados y sucios producto del uso de los caites en la labor agrícola por parte del campesino. El resto del cuerpo que está mutilado es una vez más la muestra de la violencia, la crueldad y lo inhumano de la guerra en 1932. Asimismo, entre la pierna y la espalda del personaje principal está la cabeza de un burro con el ojo abierto que se puede pensar que es la analogía del hombre poco pensante y que a pesar que observa su entorno sigue inmerso en la barbarie.

Es importante mencionar, que la imagen de la cien del asno, único personaje que mira de forma directa al espectador es una metáfora influenciada por el “último trabajo del maestro español Francisco de Goya y Lucientes—cuya creación Zelaya Sierra conocía muy bien—. Mayormente desarrollado en

la serie “Los Caprichos” y bien conocido en su pintura “El Coloso”, la metáfora de Goya implica la falta de educación, pero también la falta de sensibilidad (Mendoza, 2010, pág. 35).

Siguiendo con el lado izquierdo del plano central, con referencia a la mano que sale del límite zurdo de la pintura tiene rasgos de maltrato por su tonalidad, a la vez, se observa que con violencia empuña un machete, herramienta típica con la que el campesino día a día se gana su pan, pero que en esta ocasión cambia su funcionalidad debido a que cercena con ímpetu y sadismo la cabeza de un humano. De igual modo, el rostro cercenado muestra angustia y su boca abierta con sus labios reseca es la viva imagen de que el hombre intentó decir algo antes de ser asesinado por su misma gente.

Ahora bien, detrás de la cien está el brazo derruido y del cual se evidencian los huesos y el color rojo de lo interno de su piel a causa del filo del machete. A la vez, la mano gigantesca del brazo exprime con sadismo un corazón humano que es el significado de la angustia y la depresión que ocasionó en la sociedad hondureña el conflicto armado.

Finalmente, frente a la cabeza hay tres pequeñas flores con color blanco (pureza) y verde (esperanza). Como sugiere Darwin Mendoza (2010) el tropo de las flores sugiere un nuevo comienzo para la situación nacional. De igual modo, esto es una metáfora de la juventud porque las tres flores se relacionan directamente con las tres víctimas y con lo que dejaron atrás.

De acuerdo al lado izquierdo del plano central de la pintura en estudio, se puede ver que la escena parte con la demostración de un cuerpo mutilado sobre el lomo de un asno que es el signo del trabajo sin descanso. Dicha figura, es corpulenta y con rasgos bien definidos producto de la actividad laboriosa campesina, a la vez, como parte de la humanidad está un brazo voluptuoso con una cinta que es el distintivo o a tributo de ciertas funciones militares, y a este le prosigue su mano teñida de color negro debido al trabajo en el campo y el uso de la pólvora en la guerra.

Por la parte derecha del cuerpo salen dos pies calzados de contextura gruesa y con piel oscura, mientras una de las dos extremidades se sostiene en el suelo, la otra coloca el pie sobre la boca de una cabeza cercenada. Lo antes descrito, se puede interpretar como una analogía de la escena de Judith cuando pisó con el pie sobre la extremidad mutilada de Holofernes, dando a entender que obtuvo la victoria (Solar, 2008). Para el caso de la pintura de *Hermanos contra hermanos*, este episodio se entiende como el triunfo del conservadurismo hondureño encabezado por Tiburcio Carías Andino en 1932, a la vez, que todo aquel que se pronunciara contra su gobierno era callado.

Si nos percatamos dicha cabeza es la base de un triángulo de objetos, en cuyo lado izquierdo se observa un escrito que posiblemente sea un pronunciamiento en contra la violencia provocada por gobierno conservador. Y del lado derecho de la extremidad antes mencionada, hay una rama de pino que es de color verde y café y junto a ella, están las bellotas. Con este elemento Zelaya Sierra establece claramente el contexto generalizado hondureño, es decir, como un árbol que abunda en toda Honduras, es el icono que representa todo el territorio, esto significa que la guerra no sólo causó estragos en lo rural, también en lo urbano (Mendoza, 2010).

Detrás de la cien se asoma la culata de un fusil de color café que se entiende como la parte de apoyo para disparar, es decir, que por medio de las armas se controlaron a los subversivos liberales. Sobre dicha parte del arma, hay un escrito con letras de color rojo que dice hermanos contra hermanos, en otras palabras, Zelaya Sierra nos da a entender que independientemente del color político, las personas que fueron parte del conflicto armado eran paisanos y como tal no había necesidad de solucionar los problemas de la nación incurriendo a la violencia.

Con referencia al análisis del segundo plano de la pintura (lo superior), en su lado izquierdo se ven las nubes de color negro producto del combate, a su vez se entrelazan con las montañas cubiertas de árboles de color verde en las cuales se articula un sendero amarillento. A nivel de la significación, esto representa la realidad geográfica rural de Honduras. Seguidamente, se miran tres mujeres que están huyendo de la catástrofe del bombardeo, una de ellas va vestida de color negro (signo de luto), al mismo tiempo con su mano izquierda sujeta a un niño que es el futuro de la nación. Dicho infante al instante que huye, observa aterrorizado la destrucción de su hogar, es decir, Honduras. Las otras dos hembras, van de color blanco que es el color de la paz: la cual merecían los hondureños en dicho momento. Al mismo tiempo, las féminas sobre su cabeza llevan un cesto de color café, en los cuales iba comida para sobrevivir a la crisis.

En cuanto al lado derecho superior del plano secundario, hay un avión que surca los cielos y que está bombardeando unas casas de techado color café y paredes blancas. Producto de dicha acción las viviendas son incendiadas. El significado de esta escena, es la inestabilidad y la destrucción en que estuvo inmersa la nación hondureña. De igual modo, en la pintura se observa que las moradas destruidas están en un campo, es decir, que el conflicto de 1932 en su mayoría se desarrolló en la ruralidad, y por ello, la población campesina fue la que más sufrió por los embates armamentistas.

4.1.3. Análisis iconológico

Desde inicios del siglo XX, Honduras estuvo inmersa en una crisis política a causa de la lucha por el poder entre los liberales y conservadores, cuestión que no cambió en la década de los treinta del mismo siglo. La guerra civil hondureña inició después de las elecciones generales de 1932, en donde José Ángel Zuñiga Huete del PLH fue derrotado a causa de un supuesto fraude de su contrincante Tiburcio Carías Andino del PNH (Barahona, 2005).

A partir de este momento, Honduras entró en una inestabilidad política puesto que la gente que apoyaba al liberal Zuñiga Huete tenía en su poder las comandancias de armas, ventaja que llevó a intentar impedir que Carías tomara el poder. Sin embargo, la “revuelta liberal fue aplastada militarmente por los adherentes del régimen bipartidista, cuyas fuerzas estaban constituidas por los líderes civiles del gobierno saliente y el Partido Nacional, auxiliados por la aviación y el bombardeo aéreo” (Barahona, 2005, pág. 99). Y fue así como Carías Andino pudo asumir la presidencia.

Al mismo tiempo que se desataba la guerra entre las facciones liberales y conservadoras, el pintor hondureño Zelaya Sierra, lleno de ilusiones arribó a Puerto Cortés, Honduras. No obstante, él no se imaginaba que encontraría una nación en conflicto en donde los campos destinados para la agricultura se habían convertido en el escenario de batalla. Este contexto anárquico, contrario al que el pintor había vivido durante doce años en España lo llevó a pintar *Hermanos contra hermanos*. Dicha obra, fue el medio por el cual Zelaya Sierra expió sus sentimientos más sociales contraponiéndose al estado de guerra del que era parte el territorio nacional.

El hecho de elaborar una obra que reflejaba la realidad de Honduras en aquel momento por parte del pintor hondureño lleva a plantear una cuarta interrogante ¿por qué el artista se inclinó a realizar una pintura con tinte social? Antes de responder a dicha pregunta, primero hay que remitirse a las influencias que tuvo en su formación como artista. En este sentido, cuando Zelaya Sierra era un joven y estudiaba en la ENV en Tegucigalpa tuvo como maestro de dibujo al dibujante mexicano Nicolás Urquieta. Dicho personaje, se puede pensar que fue grafista satírico en el México porfiriano, lo que le ocasionó problemas siendo expulsado a Guatemala, en donde en años posteriores tuvo una destacada participación por ser uno de los impulsores de la caricatura guatemalteca (Palomo, 2016).

La otra influencia de tipo social que tuvo Zelaya Sierra fue entre 1916 y 1920 cuando era estudiante de la Escuela de Bellas Artes (EBA) en Costa Rica. En dicha institución, el pintor conoció al artista español Tomás Povedano el cual desde finales del

siglo XIX aun defendía con nostalgia la primera República española y luego lo siguió haciendo con la II, pero en esta ocasión desde tierras costarricenses con caricaturas satíricas (Paguillo, 2017).

La última posible influencia social que absorbió Zelaya Sierra fue en su estadía en España cuando era estudiante de la RABASF, entre 1920-1924. En este caso, su maestro y amigo Daniel Vásquez Díaz quizás le pudo transmitir ese amor a lo social puesto que este provenía de la localidad minera de Nerva, lugar donde floreció el pensamiento social y revolucionario español de inicios del siglo XX. Asimismo, Vásquez Díaz fue partícipe de la exposición Internacional de París de 1937, la cual era un manifiesto a favor de la República de 1938 (Ojo, 2018). No obstante, sobre dicho hecho no se encuentra documentación que avale la participación del artista español.

Para concluir esta parte, como se pudo ver en los párrafos anteriores Zelaya Sierra tuvo tres maestros que posiblemente le despertaron esa conciencia social lo cual hace pensar que esto fue uno de los acicates que lo llevó a inclinarse a esta temática, cuestión que se evidencia en su última pintura: “dolorosa y verídica denuncia en cuanto a los hechos que le tocó presenciar y vivir en la Honduras caudillista y llena de vicios” (Becerra, 1996, pág. 15).

Conclusiones

Después del acercamiento a la vida y en alguna medida a la obra del pintor de Ojojona Pablo Zelaya Sierra, se puede decir que dicho personaje ha sido de los pocos artistas hondureños que han tenido la oportunidad de conocer diferentes influencias pictóricas en determinado tiempo y espacio, especialmente en la España de la primera mitad del siglo XX.

Dicho lo anterior, en Zelaya Sierra a lo largo de su formación se va reflejando esa transmutación: desde sus primeras clases con el pintor mexicano Urquieta que le enseñó con sutileza las técnicas del sombreado y el esfumado al carboncillo; cuestión evidente en única obra que hizo en Honduras. De igual modo, con el profesor Povedano el artista hondureño aprendió los detalles corporales y el paisajismo. Y finalmente en su etapa en la RABASF, Vásquez Díaz le transmitió aquella mezcla de realismo cesariano y la geometría cubista.

Sin embargo, a pesar que el pintor oriundo de Ojojona había conocido con detalle cada movimiento pictórico de la España de la segunda década del siglo XX, no se matriculó a una tendencia, al contrario, experimentó las que pudo. A consecuencia de esto, Zelaya Sierra ya en su etapa de madurez, logró alcanzar su propio matiz pictórico, es decir, que gracias a la influencia del cubismo del cual adoptó el color en una sobria

tonalidad de grises y del novecentismo la composición de las figuras, pudo crear sus obras con cualidades campesinas de la Honduras de inicios de la centuria pasada.

Por otro lado, luego de la gran experiencia adquirida en Europa el pintor hondureño decidió regresar a la tierra que lo vio nacer, hecho consumado en 1932 con su arribo a Puerto Cortés. Estando en Honduras, Zelaya Sierra traía una serie de ideas para el desarrollo del arte nacional: como la retroalimentación de copias de pinturas para los museos nacionales, crear la ENBA. Sin embargo, sus planes fueron truncados producto de la guerra civil hondureña que recientemente había estallado. Dicho conflicto armado marcó grandemente al artista, llevándolo a pintar una de sus obras más célebres: *Hermano contra hermano*, que no es más que el reflejo de la realidad política hondureña de 1932.

Bibliografía

Argueta, R. E. (1996). Curadoría. En B. C. Honduras, *Primer centenario de Pablo Zelaya Sierra 1896-1996* (págs. 63-74). Tegucigalpa: Banco Central de Honduras y Fundación el Museo del Hombre Hondureño.

Atlántida, B. (1997). *Catálogo de Pintores, colección Banco Atlántida*. Tegucigalpa: Ediciones ZAS, S.A.

Barahona, M. (2005). *Honduras en el siglo XX. Una síntesis histórica*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

Baxandall, M. (1989). *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Graficnco.

Becerra, M. (1996). Pablo Zelaya Sierra. En B. C. Honduras, *Primer centenario de Pablo Zelaya Sierra 1896-1996* (págs. 15-16). Tegucigalpa: Banco Central de Honduras y Fundación el Museo del Hombre Hondureño.

Calero, G. P. (2004). El pintor Tomás Povedano y sus alegorías de la Villa de Nerva. *Revista Laboratorio de Arte*(17), 535-5421.

Lanza, C., & Caballero, R. (2007). *Contrapunto de la forma: Ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano*. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes.

López, E., & Becerra, L. (1991). Pablo Zelaya Sierra. En E. N. Embajada de España, *Antología de las Artes Plásticas de Honduras, Pablo Zelaya Sierra* (págs. 5-7). Tegucigalpa: Centro Cultural de España en Tegucigalpa / Embajada de España.

López, E., & Becerra, L. (1991). *Pablo Zelaya Sierra: Vida y trayectoria artística*. Tegucigalpa: Baktún Editorial.

Mendoza, D. (2010). *Theorizing on Honduran Social Documentary*. Athens, Ohio: The faculty of the College of Fine Arts of Ohio University.

Ojo, A. B. (2018). *Daniel Vázquez Díaz, entre tradición y vanguardia*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

Pacheco, L. (8 de Mayo de 1926). El gran pintor centroamericano Pablo Zelaya Sierra. *Repertorio Americano*, XII(18), págs. 277-278.

Paguillo, J. C. (2017). Caricaturas y revistas satíricas en la Sevilla del siglo XIX. *Revista internacional de Historia de la Comunicación*(9), 1-36.

Palomo, R. T. (2016). Mon Crayón en su tinta. José C Morales (1874-1929). *La Academia de Geografía e Historia de Guatemala. Patrimonio Cultural de la Nación* (pág. 1). Guatemala: Publicado en la página web www.academiageohist.org.gt.

Panofsky, E. (1995). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.

Paredes, R. (1996). Obra Victoriosa. En B. C. Honduras, *Primer centenario de Pablo Zelaya Sierra 1896-1996* (págs. 19-20). Tegucigalpa: Banco Central de Honduras y Fundación el Museo del Hombre Hondureño.

Sánchez, R. (1996). Pablo Zelaya Sierra. En B. C. Honduras, *Primer centenario de Pablo Zelaya Sierra 1896-1996* (págs. 41-48). Tegucigalpa: Banco Central de Honduras y Fundación el Museo del Hombre Hondureño.

Solar, M. D. (2008). La representación de los pies en el arte moderno y contemporáneo: su valor iconográfico, simbólico y compositivo. *Revista Internacional de Ciencias Podológicas*, 2(1), 27-38.

Umaña, H. (1996). Pablo, Raíz Peregrina. En O. Acosta, & I. L. Oyuela, *Primer centenario de Pablo Zelaya Sierra 1896-1996* (pág. 90). Tegucigalpa: Banco Central de Honduras y Fundación el Museo del Hombre Hondureño.

Vásquez, J. (1953). *Datos biográficos de Pablo Zelaya Sierra*. Tegucigalpa: Imprenta la República .

Vásquez, J. (1996). Biográficos de Pablo Zelaya Sierra. En B. C. Honduras, *Primer centenario de Pablo Zelaya Sierra 1896-1996* (págs. 25-36). Tegucigalpa: Banco Central de Honduras y Fundación el Museo del Hombre Hondureño.