

El proyecto estético-pedagógico de Pablo Zelaya Sierra (1896-1933)

Rodnie G. Galeano-Rosa
Universidad de Salamanca  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.92612>

Recibido: 19 de noviembre de 2023 • Aceptado: 8 de febrero de 2024

Resumen: El artículo tiene como objetivo explicar la génesis y el posterior desarrollo del proyecto estético-pedagógico del pintor hondureño Pablo Zelaya Sierra. En la conformación de dicho proyecto se entrecruzan las ideas que se desprenden de su posición como artista vanguardista y sus aspiraciones como intelectual comprometido con la construcción de una sociedad moderna, democrática e independiente. Asimismo, el artículo examina su ideario y programa para desvelar el principal propósito del artista hondureño, el cual, se dirigió hacia la transformación de la nación por medio del cultivo de la sensibilidad estética y la promoción de una cultura artística que estuviese al servicio del desarrollo y al fortalecimiento de la identidad nacional. El artículo revela una serie de elementos que hasta el momento permanecen desconocidos por la historiografía del arte en Honduras y que permiten una actualización más fiel del proceso creador de Pablo Zelaya Sierra durante su permanencia en la Escuela Especial de Pintura de Madrid.

Palabras clave: Proyecto; Estético; Pedagógico; Vanguardia; Pintura.

ENG Pablo Zelaya Sierra's pedagogical aesthetic Project (1896-1933)

Abstract: The article explains the genesis and subsequent development of the pedagogical aesthetic project of the Honduran painter Pablo Zelaya Sierra. In the formation of this project, the ideas that emerge from his position as an avant-garde artist and his aspirations as an intellectual committed to the construction of a modern, democratic and independent society intersect. Likewise, the article examines his ideology and program to reveal the main purpose of the Honduran artist, which was directed towards the transformation of the nation through the cultivation of aesthetic sensitivity. The article reveals a series of elements that until now remain unknown in the historiography of art in Honduras and that allow a more faithful update of Pablo Zelaya Sierra's creative process during his stay at the Special School of Painting in Madrid, and the promotion of an artistic culture that was at the service of development, and the strengthening of national identity.

Keywords: Project; Aesthetic; Pedagogical; Vanguard; Painting.

Sumario: 1. Introducción. 2. La genealogía de su proyecto. 3. La Sociedad de Artistas Ibéricos. 4. El paso por la Escuela de Madrid. 5. El proyecto estético pedagógico. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Galeano-Rosa, R. G. (2024). El proyecto estético-pedagógico de Pablo Zelaya Sierra (1896-1933). *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(3), 593-604. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.92612>

1. Introducción

El estudio que se presenta a continuación da a conocer el ideario o programa estético-pedagógico del pintor hondureño Pablo Zelaya Sierra. Las ideas estéticas y el programa educativo de este artista fueron consolidándose en un largo periodo que tuvo como punto de partida su proceso de formación en la academia de Bellas Artes de San José de Costa Rica, se consolidó por medio de su contacto y participación con los movimientos de vanguardia que emergieron en las primeras décadas del siglo pasado en España y tuvo como punto de culminación el periodo en el que se titula de la Escuela Especial de Pintura de Madrid.

La experiencia de vivir y absorber las ideas que emanaban del ambiente artístico madrileño resultó fundamental para afianzar y expandir la sensibilidad estética del artista hondureño, pero también le dio la oportunidad de perfeccionar las destrezas y las habilidades requeridas para la estructuración de un lenguaje artístico moderno. Durante los primeros años de su estadía en Madrid, el pintor centroamericano se concentró en asimilar los procedimientos estilísticos y principios estéticos de los movimientos de vanguardia con el propósito de conocer las tendencias del gran movimiento moderno y, a partir de allí, desarrollar un lenguaje acorde a sus necesidades expresivas. Zelaya Sierra a partir de su incursión en la Sociedad de Artistas Ibéricos y su participación en el resto de las exposiciones de ruptura que emergieron durante la década de los veinte y primeros años de los años treinta del siglo pasado, logró ganarse el reconocimiento y el afecto de los miembros más activos de lo que José Ortega y Gasset (2003) denominó generación pensante.

El contacto con los críticos, los intelectuales y los artistas que dieron forma a las corrientes renovadoras de las primeras décadas del siglo XX en España y las propias emergencias del contexto sociohistórico de Honduras le influenciaron y le impulsaron para la construcción de un programa de educación artística que impulsara el desarrollo en su país de origen.

Para el artista hondureño la educación artística y estética de la población brindaría nuevas posibilidades de desarrollo y contribuiría a la edificación de una verdadera identidad nacional. Para ello era fundamental fundar un Museo Nacional de Arte y una Escuela de Bellas Artes. Para la creación de ambas instituciones tomó la decisión de retornar al país en una compleja situación política y económica que acabó afectando su salud y le condujo a la muerte.

Las ideas estéticas y el proyecto de Zelaya Sierra influyeron en la creación de la cultura artística y la educación estética en Honduras, pero la dimensión histórica de este creador aún no logra asimilarse. En gran medida, la poca difusión de sus ideas y obra se debe al escaso desarrollo de la investigación estética en Honduras y al poco radio de difusión de las instituciones artístico-culturales de ese país.

En este artículo no se pretende agotar su pensamiento y sus aportes al arte sino contribuir con la divulgación de su propuesta estético-pedagógico que, para muchos sectores del mundo de arte en Centroamérica, es algo desconocido. El plan de la Escuela Nacional de Arte fue elaborado por el artista en los primeros años de su estancia en Madrid y fue enviado para su revisión al intelectual hondureño radicado en México Rafael Heliodoro Valle.

Desde nuestra perspectiva, para conocer la genealogía de las ideas que dieron vida al plan no se pueden obviar los acontecimientos relacionados con su crecimiento como artista. En ese sentido, previo al análisis de su proyecto, mencionaremos la participación de Zelaya en los salones y exhibiciones gestionadas por los movimientos de vanguardia que afloraron en Madrid durante las primeras décadas del siglo XX. Para tener una visión más detallada del proceso, hemos considerado mencionar su paso por la Escuela Especial de Pintura, Dibujo y Grabado de Madrid. Las ideas estéticas de Zelaya Sierra no se agotan con el plan de 1921, sino que van madurando a partir de su crecimiento como creador y logran expresarse con claridad en sus famosas *Hojas escritas a lápiz*.

La información y los datos empleados en el estudio fueron recabados de distintas fuentes, por un lado, se utilizó parte de la correspondencia del artista con algunos de sus familiares, amigos y funcionarios del gobierno de Honduras, asimismo, se empleó información recolectada en fuentes hemerográficas (periódicos, catálogos de exposiciones, revistas), artículos académicos y libros de teoría estética y artística.

2. La genealogía de su proyecto

El peso histórico de Pablo Zelaya puede concebirse desde dos aristas en específico, por un lado, su obra introdujo en el contexto artístico hondureño los principios operativos y estilísticos de los primeros movimientos de vanguardia y, por otro, su programa estético-pedagógico buscó desarrollar una sensibilidad estética que permitiera impulsar la construcción de una sociedad moderna y democrática.

El ideario o programa estético-pedagógico de Pablo Zelaya Sierra se edificó durante su periodo formativo y, en ese sentido, fue vital su paso por la Escuela de Bellas Artes de San José de Costa Rica, su permanencia durante un largo periodo en el contexto artístico madrileño y, por supuesto, resultó vital la formación adquirida en la Escuela de Madrid.

Estos tres episodios en su proceso de formación como artista fueron fundamentales y contribuyeron para forjar su proyecto. Sin embargo, de estas tres experiencias, a nuestro juicio, la más relevante fue su paso por la Escuela de Madrid. Esto, por tres razones en concreto: por contribuir a afianzar sus conocimientos sobre pintura y teoría estética, por condicionarle a residir en la capital peninsular y participar de la atmósfera vital de los movimientos de vanguardia en los años veinte del siglo pasado. Otra razón, por cierto, muy importante, fue la oportunidad que tuvo en Madrid de empalmar un vínculo con el artista andaluz Daniel Vázquez Díaz. El pintor originario de Nerva, no solo le enseñó sobre color, composición y abstracción de las formas, sino que le acogió como su discípulo. En palabras de Luis Gil Fillol, Zelaya Sierra fue «el primer discípulo oficial, podemos decir, que tuvo Vázquez Díaz, el primero de [un] nutrido grupo...» (1947, p.36).

Daniel Vázquez Díaz fue un referente fundamental en la pintura española de las primeras décadas del siglo XX. En ese sentido, el propio Gil Fillol señalaba que Vázquez Díaz no solo era «una autoridad en pintura moderna, sino una de las figuras más representativas del arte español» (1947, p.44).

La relación con Vázquez Díaz le permitió conocer de cerca el cubismo y demás estilos afines, pero también entablar una relación directa con los críticos y los artistas de vanguardia. Entre los artistas y críticos que conoció mediante la relación con Vázquez Díaz se encuentran: Luis Gil Fillol, Juan de la Encina, Manuel

Abril y Enrique Azcoaga, a escritores como Juan Ramón Jiménez, Antonio Espina y José Díaz Fernández, científicos e intelectuales de avanzada como Gregorio Marañón y Eduardo García del Real. El contacto más importante y que fue propiciado por su maestro Vázquez Díaz fue con la Sociedad de Artistas Ibéricos, movimiento de vanguardia que se gestó entre los meses de marzo y abril de 1925.

En palabras de Juan de la Encina, la Sociedad de Artistas Ibéricos representaba a la tradición vanguardista, no solo por patentizar la vida, sino porque a ejemplo de los artistas españoles del pasado sabían identificarse “con las corrientes capitales artísticas y las inquietudes y aspiraciones de nuestra época” (1925, p.10).

Pablo Zelaya Sierra llegó a España en el último trimestre de 1920. De acuerdo con Gil Fillo, fue el escritor e intelectual mexicano Alfonso Reyes quien recomendó a Zelaya ante Daniel Vázquez Díaz para que fuera su discípulo. Ahora bien, para su traslado a Madrid desde Costa Rica para hacer estudios de arte intervinieron de forma decisiva Ángel Zúñiga Huete, Froylán Turcios, Rafael Heliodoro Valle y Marco A. Zumbado.

En el momento que Zelaya arribó a España emergía una notable voluntad por el trabajo de orden científico (Menéndez Pelayo, Cajal, Ribera, Hinojosa). Por otra parte, el trabajo de Unamuno, Ortega y Zambrano posibilitó un nuevo modo de pensar mucho más profundo y abierto a los sentidos. Pero no solo la ciencia y la filosofía experimentaban profundos cambios en el contexto intelectual de España, sino también el arte, la literatura y la música. Para ese momento, “la novela, la pintura, el ensayo, la música y la lírica peninsulares van a lograr una fuerza extraordinaria como expresión de una cultura nacional, y un prestigio inaudito en los medios europeos” (Ubieto, Reglá y Jover, 1969, p. 798).

Pablo Zelaya viajó a Madrid desde Costa Rica el 12 de septiembre de 1920. En 1921 vivía en la calle Tudescos 1 de Madrid, sin embargo, pasaron seis años desde su llegada para que entrara en la Escuela de Madrid. De acuerdo con su expediente académico, se matriculó el 10 de septiembre de 1926.

¿Qué sucedió con Pablo Zelaya desde su arribó en Madrid hasta el curso académico de 1926? Se mantuvo trabajando bajo la tutela de Daniel Vázquez Díaz, o sea, pintó y creó en ese periodo. Muchas de las obras que lograron obtener reconocimiento de la crítica de arte española y que hoy en día son patrimonio cultural del pueblo de Honduras son de este periodo, por ejemplo, *Composición con libros* (1922), *Paisaje* (1922), *Paisaje de Madrid* (1922), *Las monjas* (1924) y *Paisaje de Cuenca*, entre otras. Asimismo, podemos corroborar en algunos hechos en concreto su actividad creadora previo a su ingreso a la academia madrileña. Por ejemplo, en 1921 elaboró el plan para la Escuela Nacional de Arte, en el siguiente participó en el Tercer Salón de Otoño de 1922 y luego integró la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos.



Figura 1. Las monjas, 1924. Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras.

3. La Sociedad de Artistas Ibéricos

La Sociedad de Artistas Ibéricos fue un movimiento artístico organizado por críticos, escritores y artistas en España entre los meses de marzo y abril de 1925. La Sociedad se organizó bajo la gestión de Manuel Abril, Juan de la Encina, Federico García Lorca, Gabriel Maroto y Daniel Vázquez Díaz, entre otros artistas e intelectuales importantes.

Estos artistas e intelectuales se caracterizaron por expresar con firmeza el deseo de irrumpir el contexto artístico madrileño para transformar las condiciones de producción y distribución del arte. Pero los ibéricos no sólo pretendían edificar una nueva institucionalidad que favoreciera a las expresiones artísticas de vanguardia, sino que aspiraban a una renovación profunda del arte nacional. De modo que, la Sociedad anhelaba sepultar las ideas vetustas y anquilosadas de la tradición pictórica y artística española. Esta aspiración de esencia vanguardista, para Juan de la Encina, implicó “un viraje de la conciencia estética nacional” (27 de mayo de 1925, p.1).

Además de lo anterior, les interesaba completar el panorama del arte español contemporáneo y para ello era necesario incorporar a los artistas que producían en el extranjero. Fue de esa manera que el movimiento empezó a mostrar la obra de Picasso y Juan Gris, entre la de otros artistas españoles residentes en París. Esta iniciativa fue decisiva para establecer un vínculo más próximo entre Madrid y París y entre Barcelona, París y Madrid. Para Valeriano Bozal este acercamiento fue un hecho decisivo “para comprender en su justa medida los límites y los alcances de la renovación plástica española” (1995, p.35).

La irrupción de la Sociedad se dio bajo el reconocimiento que las instituciones culturales de Madrid no tenían como política abrazar y acompañar las expresiones artísticas de vanguardia. Por esa razón, una de las exigencias del grupo pasaba por modificar los modos de circulación y receptividad estética del ambiente cultural madrileño que, desde la perspectiva de críticos y teóricos como Juan de la Encina, no marchaba en consonancia con la conciencia estética europea. “Mientras la conciencia estética de Europa se agitaba y aun desgarraba con problemas artísticos nuevos o casi nuevos [...] aquí vivíamos en la paz de Dios, si paz de Dios puede ser la de los años bobos; vivíamos quietos, inefablemente sossegados...” (1925, p.9).

Así que, ante la falta de espacios y actividades de apoyo al arte emergente, la Sociedad pretendía llenar el vacío organizando exposiciones y gestionando el debate para incorporar nuevas ideas estéticas. Lo anterior desde el convencimiento de que Madrid como capital no podía estar al margen del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación.

Las acciones dirigidas a la renovación del arte español, así como la creación de una nueva institucionalidad que favoreciera la circulación de un arte nuevo —para Juan de la Encina— no era producto del mero capricho o de la extravagancia, sino “un proceso lógico y fatal de nuestra sensibilidad, común a todo movimiento cultural contemporáneo” (1925, p.20).

La Sociedad de Artistas Ibéricos a pesar de su corta vida se distinguió por una gran vitalidad y por su deseo de generar las condiciones de posibilidad para la apertura de un arte nuevo y vanguardista. Esta actitud se generó desde el reconocimiento de que la vida fáctica se desenvuelve en un horizonte de profunda crisis en las artes. Crisis que no es nueva, sino que se ha ido generando a lo largo del siglo XIX. “Es la crisis del ensayo, del experimento, de la rebusca intrépida y, por ende, de la incompletez” (Encina, 1925, p. 14).

Para Valeriano Bozal, al margen de las aspiraciones de los artistas aglutinados en la Sociedad de Artistas Ibéricos, no todos lograron construir un lenguaje que les dejara abandonar o alejarse de la tradición regionalista en la que incursionaban. Sin embargo, un grupo selecto de creadores que integraron la primera exposición fueron parte de un movimiento renovador “que conectaba directamente con el arte que se hacía en París, donde estaban ya algunos de ellos —y desde donde probablemente enviaron algunas de las obras-...” (1995, p. 35).

Para Juan de la Encina, pese a las diferencias estilísticas y narrativas, los artistas que formaron parte de la primera exposición representaban una tradición que se cimentaba en la propia vida y lo revolucionario de su actividad creadora pasaba por su deseo de situarse en las corrientes o tendencias principales del arte desde “...las inquietudes y aspiraciones de nuestra época” (1925, p.14).

La primera exhibición de la Sociedad originó un profundo debate entre la intelectualidad española, pese a no ser la más completa y compleja, especialmente por no haber logrado la incorporación de los artistas catalanes emergentes. Sin embargo, “tal y como es y se presenta, su interés es muy grande, y crece cuando se considera que es el principio de una acción colectiva de nuestros artistas modernos” (Encina, 27 de mayo de 1925, p.1).

La primera exposición se presentó como un canal aglutinante y concedió un cuerpo de promoción importante a los artistas que discursaban desde los distintos canales de expresión de la modernidad que, previo a la existencia de la Sociedad, “se hallaban dispersos, sin cohesión de ninguna clase, como no fuera el mero afecto amistoso...” (Encina, 27 de mayo de 1925, p1.).

La primera exposición se realizó por el enorme esfuerzo de Gabriel García Maroto y Juan de la Encina. La exhibición fue inaugurada el jueves 28 de mayo de 1925 por el Sr. Javier García de Leániz y el director general de Bellas Artes, el Sr. Alfonso Pérez Nieva. Pablo Zelaya Sierra, el gran pintor hondureño, participó de esa primera exposición y sus pinturas fueron colocadas en la sala IV del palacio de exposiciones. Las obras exhibidas por el artista hondureño fueron: *Paisaje de Cuenca*, *Retrato de vieja* y *Monjas*. El pintor hondureño compartió la sala de exposiciones con Salvador Dalí, Norah Borges, Benjamín Palencia, Aurelio Arteta y Daniel Vázquez Díaz, entre otros artistas importantes de ese momento.



Figura 2. Retrato de vieja, s.f. Fuente: Instituto Hondureño de Antropología e Historia.

Algunos diarios de circulación nacional como *El Heraldo de Madrid* anunciaron con un enorme entusiasmo la exposición y la iniciativa de la Sociedad de Artistas Ibéricos. “En conjunto, su primera Exposición [...] es una fuerte e interesantísima manifestación de nuestro arte joven contemporáneo. Nos será grato, en días sucesivos, analizar separadamente algunos de sus aspectos” (*El Heraldo de Madrid*, 28 de mayo de 1925, s.p.).

El aporte de la Sociedad al arte español no se redujo a la exhibición de 1925 y posteriormente la de Bilbao en 1932, sino que desde su fundación entre los meses de febrero y marzo de 1925, hasta la exposición realizada en el Palacio del Retiro en Madrid, lograron elaborar una serie de textos teóricos de suma importancia. La trascendencia histórica del movimiento no debe enmarcarse solo en la producción de un arte de ruptura, sino también en la creación de ideas estéticas.

Para Javier Pérez Segura, un elemento diferenciador que caracterizó a la Sociedad “fue la existencia de un abundante *corpus* teórico que origina, respalda, justifica y relaciona toda esa apasionante biografía colectiva” (2003, p.178). El primer texto teórico importante que emerge de ese contexto fue el manifiesto elaborado en mayo de 1925. Lamentablemente, poco después de la exposición realizada en Madrid, la Sociedad se disolvió por falta de fondos económicos. No sería hasta el año de 1931 que la agrupación resurgiría bajo el apoyo del nuevo gobierno. Durante ese nuevo episodio, la Sociedad elaboró varios textos teóricos que aparecerían en los dos números publicados de la *Revista Arte*, cuyo director fue Manuel Abril.

Otra incursión vanguardista importante de valorar fue la participación del artista hondureño en el Salón de *El Heraldo de Madrid* con la exposición *Los independientes*. La muestra fue inaugurada el sábado 30 de noviembre de 1929 y contó con la participación de Waldo Insúa, Aureliano Arronte, Servando del Pilar, Isaías Díaz, Félix de la Torre, Ponce de León, López Obrero, Pablo Zelaya, Cobo Barquera, Díaz Caneja y Rafael Botí. Para esa exposición el creador hondureño presentó dos pinturas al óleo que son desconocidas para la historiografía del arte hondureño, a saber: *Retrato* y *Rina en mi jardín*¹.

Del contacto con la vanguardia madrileña en estas dos exposiciones, Zelaya Sierra asimiló algunos principios normativos de los movimientos de vanguardia, por ejemplo, crear un sistema artístico al servicio de la

¹ Véase: Se inaugura la temporada de invierno con la Exposición de “Los Independientes” (lunes 02 de diciembre de 1929), *El Heraldo de Madrid*, p.16.

libertad creadora y ampliar la educación estética de la ciudadanía. Pero el aprendizaje más significativo fue el asimilar la tarea del arte auténtico de transformar el contexto sociohistórico.

Desde su llegada a Europa, el pintor hondureño deseó replicar los conocimientos adquiridos en su proceso de formación académica y transmitir la experiencia que se originó por medio del contacto con los movimientos de vanguardia en aras de contribuir con la creación de una cultura artística y estética en Honduras. Sin embargo, el gran proyecto del pintor hondureño no logró completarse, la sociedad hondureña de ese momento no tenía la madurez y el desarrollo requerido para asimilar e incorporar a la dinámica social la propuesta estético-política de Pablo Zelaya Sierra.

4. El paso por la Escuela de Madrid

En Hispanoamérica la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid ha mantenido una sólida tradición académica y artística y, por esa razón, no es ninguna casualidad que Zelaya Sierra haya manifestado la inquietud, una vez finalizado sus estudios de Bellas Artes en San José de Costa Rica, de trasladarse a España para formarse como artista. Dicho interés le condujo a realizar las gestiones debidas con el gobierno de Honduras para viajar a España y formarse en el ambiente cultural madrileño.

Pablo Zelaya Sierra ingresó en la Escuela de Arte de Madrid en septiembre de 1926, pero hizo el examen de ingreso en el curso académico de 1925 y concluyó su formación en mayo de 1932.

La decisión de Pablo Zelaya de desplazarse desde Centroamérica a Madrid no puede interpretarse únicamente desde sus aspiraciones y deseos de incursionar en la atmósfera vital que dio lugar a las corrientes de expresión modernas, o simplemente, formarse en un contexto donde surgieron pintores de reconocimiento universal como Velázquez, Goya y el Greco, sino como un fenómeno sociocultural que atravesó a gran parte de los artistas e intelectuales latinoamericanos de principio de siglo XX. Tal fue el caso de César Vallejo, José Carlos Mariátegui, Rubén Darío, Joaquín Torres García, Diego Rivera, Roberto Matta, el costarricense Fernando Centeno Güell y la propia Marta Traba, entre otros, artistas e intelectuales que se formaron en Europa y decidieron retornar a sus países de origen para construir expresiones o modos de pensar desde América Latina.

Con anterioridad he señalado que José Ángel Zúñiga Huete, Froylán Turcios, Marco A. Zumbado, Rafael Heliodoro Valle y Alfredo Trejo Castillo fueron actores claves para la obtención de la beca que le permitió a Zelaya Sierra trasladarse a España y radicarse en Madrid. No obstante, los cambios de gobierno producto de la inestabilidad política y una mala gestión estatal provocaron retrasos en el pago de la beca.

En correspondencia con su padre Felipe Zelaya de 10 de noviembre de 1931 le comentó que “de la beca hasta la fecha no me han pagado nada”. Unos meses después le escribió otra vez a su padre para anunciarle que recibiría “el pago de algunos meses de mi beca...” (Zelaya Sierra, 24 de junio de 1932). En esa misma carta le indicó a su progenitor que había solicitado a Alfredo Trejo Castillo, funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores de Honduras, que resolviera favorablemente sus solicitudes. Finalmente le comentó a Felipe Zelaya que mantenía la “fe en que todo se arreglará porque el Doctor Trejo, tiene gran influencia y es muy buena persona” (Zelaya Sierra, 24 de junio de 1932).

Froylán Turcios en carta del 09 de mayo de 1931 le expresó al pintor hondureño que el Congreso Nacional de Honduras le había concedido un pago mensual de 100 pesos plata. Lastimosamente para la estabilidad de Zelaya esos pagos no fueron realizados inmediatamente. Pese a los inconvenientes ocasionados por la precariedad económica, el pintor centroamericano logró concluir satisfactoriamente los estudios artísticos y obtener el Título de Profesor de Dibujo.

Anteriormente señalamos que en el momento en que Pablo Zelaya llegó a España la península experimentaba lo que algunos historiadores han denominado Edad de Plata. No obstante, en materia de enseñanza artística, Juan de la Encina expresaba su desconformidad con los modelos de enseñanza instituidos y reproducidos por la Escuela de Madrid.

Para el crítico de arte originario de Bilbao, la Escuela de Madrid mostraba algunas deficiencias, con lo cual, no lograba aportar de forma sustancial y decisiva al desarrollo del arte nacional. Frente a estas debilidades, Encina creía con firmeza que las expresiones artísticas de vanguardia habían sido ajenas “a la Escuela, y no en pocos casos han estado en oposición franca y agresiva contra sus enseñanzas” (Encina, 13 de octubre de 1923, p. 1.).

De acuerdo con Encina, ante el escaso o casi nulo aporte de las academias de arte en España, estas debían ser transformadas por encontrarse completamente fracasadas. Es más, las escuelas de Bellas Artes han “contribuido a empobrecer, a degradar nuestra cultura artística contemporánea. Nada han producido. Todos los valores artísticos nacionales —los auténticos— los desdeñan con justicia y se ríen de sus enseñanzas...” (Encina, 15 de octubre de 1932, p.1).

Es de reconocer que la férrea crítica que realizó Juan de la Encina al sistema de enseñanza artística en España se llevó a cabo desde una posición francamente irreconciliable con la tradición decimonónica y en diálogo abierto con la modernidad.

La calidad de una escuela o academia de arte puede deducirse a partir del nivel de su profesorado. Para el caso, durante la segunda década del siglo pasado la Escuela de Madrid mantenía un cuerpo de profesores de altísimo nivel. Entre los que figuraban el pintor valenciano Joaquín Sorolla y el poeta-dramaturgo de alcance universal Ramón María del Valle Inclán. Además del amplio prestigio y la firme trayectoria de sus profesores, para aquel momento se concretizó una política estatal para dotar a la Escuela de “un profesorado digno y competente” (Luengo Manchado, 2013, p. 235).

Daniel Vázquez Díaz, contrario a lo que sostienen algunos historiadores hondureños, no fue profesor de la Escuela hasta el año de 1932 cuando obtuvo la cátedra de Pintura Mural y, por tanto, no fue profesor de

Zelaya Sierra durante su proceso de formación. Aunque en octubre de 1922, Vázquez Díaz se había presentado a la oposición para obtener la Cátedra de Pintura al aire libre, pero dicha oposición sería declarada desierta, ya que el pintor nervense, a pesar de tener el apoyo de los docentes y los estudiantes por ser un artista vinculado a los movimientos de vanguardia, solo pudo conseguir dos votos del tribunal, mientras que el resto no obtuvo ninguno. Está claro y demostrado que Vázquez Díaz tuvo un vínculo muy estrecho con el pintor hondureño y que influyó de manera notable en su pintura, pero la relación entre ambos artistas se dio al margen de la Escuela, a saber: en el estudio-taller del artista andaluz.

La metodología docente de la Escuela Especial de Pintura de Madrid para el periodo en que Zelaya ingresó a realizar sus estudios evidenciaba cierta inercia respecto a los modelos de enseñanza de finales del siglo XIX y, en ese sentido, “el sistema de enseñanza de la Escuela arrastraba todavía el viejo esquema basado en la copia y el dibujo...” (Luengo Manchado, 2013, p. 233). Se debe de tener en cuenta que, desde los preceptos de la tradición decimonónica del arte, la creación artística no podía dejar de considerar el estudio de la copia porque:

La copia y el estudio de los clásicos eran fundamentales para la preparación del futuro creador. Esta metodología de enseñanza era, sin lugar a duda, una herencia directa de las Academias dieciochescas donde, más que enseñar a pintar, se imponía una forma de gusto con objeto de unificar estilos (Luengo Manchado, 2003, p.234.).

Pablo Zelaya asimiló de la mejor manera este procedimiento como principio metodológico a disposición de la libre creación y, de hecho, intentó reproducirlo en su propuesta de enseñanza artística, pues para él, los alumnos de una escuela de Bellas Artes moderna deben de formarse bajo “los grandes principios de la tradición, en forma viva, ya que las escuelas actuales están desacreditadas, porque son fábricas de falsos artistas, donde se desorientan, y adquieren unas cuantas fórmulas que se aplican maquinalmente” (Zelaya,1996, p.60).

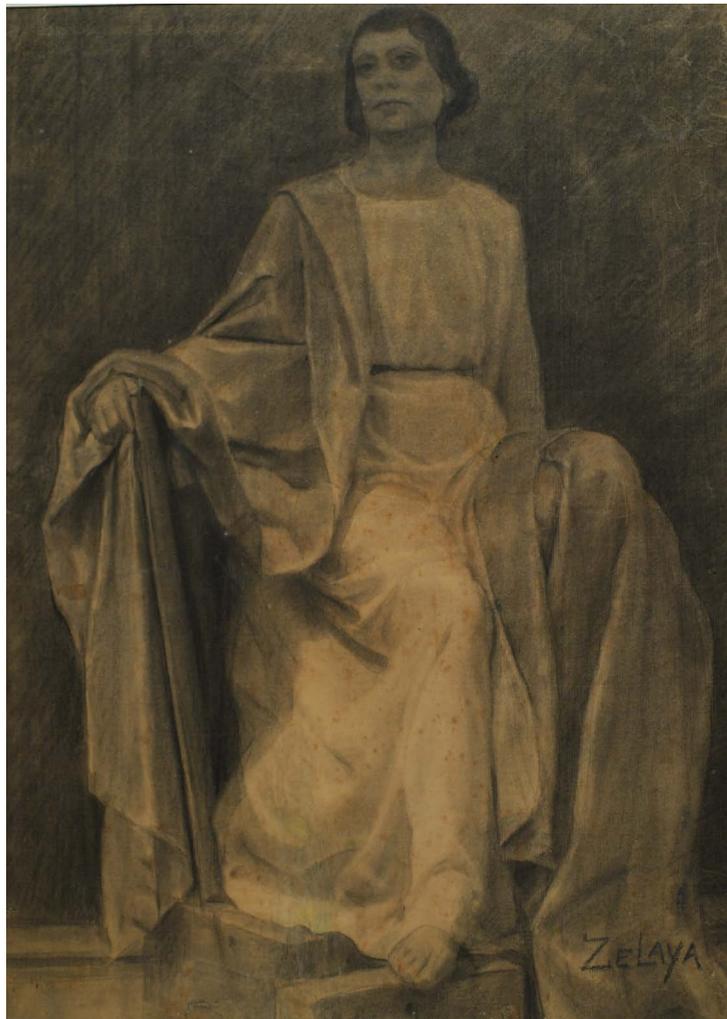


Figura 3. *Mujer sentada*, s.f. Fuente: Escuela Nacional de Bellas Artes.

Las asignaturas cursadas por Pablo Zelaya Sierra durante su formación en la Escuela de Madrid son las propias del título de Profesor de Dibujo y su plan se orientó al conocimiento de las metodologías para enseñar esta disciplina.

Las asignaturas que cursó Pablo Zelaya Sierra durante su estancia en Madrid en los cursos académicos de 1926-1927, 1927-1928, 1928-1929, 1929-1930, 1930-1931, 1931-1932 fueron las siguientes:

Perspectiva, Anatomía, Enseñanza General del modelado, Historia del Arte en las Edades Antigua y Media y Dibujo de estatuas. Historia del Arte en las Edades Modernas y Contemporáneas, Dibujo del natural en reposo. Colorido y composición, Teoría de las Bellas Artes, Estudio de las formas arquitectónicas, Dibujo del natural en movimiento. Pintura decorativa, Pintura de paisaje y al aire libre, Dibujo de ropajes de estatuas y del natural. Dibujo científico, Pintura decorativa, Estudios prácticos de ornamentación y Estudios de los métodos y procedimientos de la enseñanza del dibujo y del arte en los centros de enseñanza primaria y secundaria del extranjero y finalmente Dibujo del natural en reposo y Dibujo del natural en movimiento.

Una vez completado el plan curricular el creador hondureño obtuvo el título de Profesor de dibujo, profesión que pensaba ejercer en su natal Honduras. Precisamente, una de las mayores preocupaciones de Zelaya Sierra al volver se relacionaba con sus aspiraciones de ejercer como profesor, pues entendía que la terrible situación económica del país podía perjudicarlo. Para la década de los años treinta del siglo pasado, la crisis económica había golpeado severamente las arcas del Estado y, por tanto, los funcionarios no tenían su pago asegurado. Pese a esto, Zelaya se dispuso a retornar para trabajar como profesor y desde allí construir y desarrollar las instituciones artísticas en Honduras.

En definitiva, el periodo de formación académica en la escuela madrileña fue muy importante para asimilar los principios y las metodologías de enseñanza de las academias europeas. De esa experiencia aprendió que el proceso de formación de un artista tenía que “empezar, teórica y prácticamente, por el arte clásico, para saber qué era esto de arte clásico, y distinguir lo substancial y permanente de lo secundario y adjetivo” (Zelaya, 1996, p.55). Pero también aprendió que el conocimiento del arte clásico es extremadamente útil como punto de partida, pues la creación moderna exige “respirar el aire libre de las nuevas ideas” (Zelaya, 1996, p.55.).

5. El proyecto estético-pedagógico

Pablo Zelaya Sierra decidió regresar a Honduras tras finalizar su estancia formativa en España. Su regreso obedecía al compromiso de emprender y gestionar su proyecto estético-pedagógico, no obstante, su estadía en el país fue bastante breve porque su corazón dejó de latir el 06 de marzo de 1933, a solo cinco meses de su anhelado retorno. Según el testimonio de Clementina Suárez, Pablo Zelaya sufrió un derrame cerebral que le causó la muerte. Para la poetisa hondureña, el derrame cerebral había sido provocado por la terrible situación política y económica que se vivía en el país por la instauración del gobierno de Tiburcio Carias Andino.

Tan solo unos pocos días después de su muerte, el diario *La Época* de Madrid lo anunció en una de sus crónicas, la cual versaba: “Ha fallecido el conocido pintor hondureño Pablo Zelaya Sierra, que hace poco había regresado de Madrid”. (*La Época* de Madrid, 22 de marzo de 1933, p.1).

A tan solo escasos meses de su deceso, el artífice del arte moderno en Honduras celebró la inauguración de su exposición en el Ateneo de Madrid. Esta exposición le permitió obtener el reconocimiento de la crítica de arte española. A raíz de las impresiones de la muestra, el crítico de arte Luis Gil Fillol escribió una nota que tenía como título *La simpática inquietud pictórica de Pablo Zelaya Sierra (1932)* y que fue publicada en el *Ahora*, Madrid. En dicha nota, Fillol caracterizó a Zelaya Sierra como “un pintor de su época, hijo de una generación que ha conocido la lucha del impresionismo contra la pintura académica, que ha presenciado las desilusiones del postimpresionismo y que asiste con turbadora impaciencia el alumbramiento del nuevo Arte” (25 de febrero de 1932, s.p.).

De igual manera, Manuel Abril con una nota titulada *Cierre de Cuentas (1932)* publicada por el diario *Luz* de Madrid, el 20 de febrero de 1932, realizó un análisis del aporte de la obra del creador hondureño en el contexto del arte español. En su análisis se refirió a Zelaya como artista de renovación y a sus obras como estimables, algunas finas, otras fuertes, pero justas todas.

Una intervención importante de la crítica de arte fue ejecutada por Enrique Azcoaga, quien además de felicitarle y de asistir al festejo por el éxito de la exposición, unos días más tarde celebró en el recinto de la muestra una conferencia de arte titulada *Monstruos* y, en ella, discernió sobre “...las últimas novedades y teorías del arte en general, [concretamente sobre] las normas de concepción y plasticidad en lo futuro” (*El Heraldo* de Madrid, 03 de marzo de 1932, p. 10).

La disertación de Azcoaga en el marco de la exhibición fue una muestra muy clara del respeto y de la relevancia de la obra del pintor hondureño. De no haber sido una obra transgresora y que no se insertara con una enorme facilidad en el relato de la modernidad hubiese pasado desapercibida, sin embargo, todo lo contrario, los críticos españoles le concedieron un lugar preponderante.

En el ambiente artístico madrileño era muy común celebrar por medio de un banquete el éxito de una exposición. Después de haber inaugurado en el Ateneo, los amigos de Zelaya, hispanistas la mayoría, se reunieron en un restaurante céntrico para celebrar el acontecimiento (*La Libertad*, 25 de junio de 1932, p.4).

La exhibición en el Ateneo de Madrid albergó algunas piezas elaboradas en un largo proceso de formación y búsqueda. Desde su comienzo en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Zelaya se concentró en asimilar los modos de expresión que le ofrecía el gran movimiento del arte moderno. En dicha exhibición, el pintor hondureño articuló una serie de obras que muestran “solidez estructural, ese afán de cuidar la forma y hacerla consistente, buscando calidades de materia por encima de fidelidades descriptivas...” (Fillol, 25 de febrero de 1932, s.p.)



Figura 4. Pintura mural (temple), 1932. Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras. Fotografía de Daniela Lozano



Figura 5..La muchacha del huacal, 1932. Fuente: Pinacoteca del Banco Central de Honduras.

La exhibición en el Ateneo y la Exposición Nacional de Bellas Artes son las dos muestras con las que el pintor hondureño se despide de la atmósfera artística de Madrid. El crítico de arte Manuel Abril señaló que, en las vísperas de su regreso, Zelaya Sierra, quizás como una despedida, presentó en el Ateneo de Madrid “unas cuantas obras, tan variadas como estimables...” (abril, 20 de febrero de 1932, p.8).

Hay una tercera muestra en la que Pablo Zelaya Sierra participó en ese período, me refiero a la exposición de la Sociedad de los Artistas Ibéricos que se realizó en Bilbao en el año de 1932. Posteriormente a estas exposiciones el pintor formado en Madrid regresó a su tierra natal y lo hizo bajo la convicción de llevar a cabo la gran tarea de crear el sistema artístico hondureño.

Durante los doce años que Zelaya vivió en Madrid no solo logró estudiar y comprender los principios estilísticos y estéticos de los movimientos artísticos de vanguardia, sino también forjar un pensamiento estético propio. A nivel personal formó una familia y unos vínculos afectivos con algunos de los actores más importantes de la vanguardia artística e intelectualidad española. De manera que, frente a su enorme desarrollo como persona y artista vale la pena preguntarse si su decisión de dejar España y desplazarse a Honduras fue del todo correcta. Está claro que su país natal no había logrado forjar una cultura artística y tampoco contaba con las instituciones responsables de crear y divulgar valores estéticos; al contrario, se caracterizaba por la precariedad y un enorme atraso en su cultura plástica.

La respuesta sobre las motivaciones y las razones que le condujeron a su retorno no es nada sencilla. Pero podemos encontrarla en su compromiso de crear y desarrollar una cultura estética que contribuyera a forjar una verdadera identidad nacional desde la base de una sociedad autónoma, libre y democrática. La identidad a la que anhelaba el pintor hondureño tenía que incorporar el pasado indígena y las aspiraciones de los movimientos de vanguardia de hacer del mundo un mejor lugar para la vida.

El pintor hondureño había logrado identificar que su proyecto sólo podía consumarse si formaba a la ciudadanía desde los valores del arte y se expandía la sensibilidad por medio de la educación estética, por ello, su insistencia de crear para el país una Escuela de Arte y un Museo Nacional de Arte.

Pese a las advertencias de sus amigos más cercanos tomó la decisión de regresar a Honduras en marzo de 1932, al menos así lo expresó Rafael Heliodoro Valle en carta del 17 de abril de ese mismo año. En la carta mencionada, Heliodoro Valle le comunicó que debido a la situación política no era el momento más indicado para volver porque el país se encontraba enredado en la lucha eleccionaria para presidente y, por tanto, en ese momento no harían ningún caso a sus propuestas. En carta del 13 de julio de 1932 le insistió:

[P]or el hecho de estar en elecciones, la situación no te será favorable de momento. Ahora lo que se impone es que lleves un programa de trabajo que sea novedoso, por ejemplo, dentro de la didáctica escolar. Hay mucho que hacer allá y lo haremos si, como lo espero, Zúñiga Huete llega al poder (Valle, 13 de julio de 1932).

Ese proyecto novedoso del que habla Heliodoro Valle ya lo había formulado Pablo Zelaya Sierra en 1921 y le había sido remitido en su condición de ministro. En respuesta a la misiva que contenía el programa de la Escuela de Arte, Rafael Heliodoro Valle le manifiesta haberlo "...leído con especial interés, pero como esta para crearse la República Federal de Centroamérica, no sé si el Estado de Honduras quiera aceptarlo por su cuenta..." (Valle, 17 de octubre de 1921). Además, le dice, "aproveche usted su tiempo, que es lo más primordial; realice sus sueños" (Valle, 17 de octubre de 1921).

Está claro que para ese momento no existían las condiciones para la implementación de semejante propuesta, tampoco las hubo cuando Zelaya regresó a su amada Honduras. José Ángel Zúñiga Huete no llegó al poder y el país lejos de consolidar un régimen democrático, cayó en el control autoritario de una de las dictaduras más sangrientas que ha vivido el país².

El programa de organización del sistema artístico nacional redactado por Pablo Zelaya en el año de 1921 buscaba superar las limitaciones en la enseñanza artística, pues para él, "los maestros [...] del país tienen notables deficiencias en cuanto se refiere a Educación Estética desde el punto de vista de las artes plásticas" (Zelaya, 20 de julio de 1921),

Los objetivos o propósitos principales del programa eran, por un lado, dotar al maestro con conocimientos y habilidades artísticas mínimas "...para la educación estética de sus alumnos" (Zelaya, 20 de julio de 1921). Y, por otro, desde la Escuela educar a la población hondureña "...para que el país se desenvuelva en la producción artística" (Zelaya, 20 de julio de 1921) y, con ello, despertar una nueva sensibilidad que contribuya a revelar de manera auténtica la vida del pueblo hondureño.

El pintor formado en Madrid reconocía que la educación artística no sólo propiciaba la apertura a nuevas posibilidades, es decir, a una mejor comprensión de la realidad y a un mejor uso del lenguaje, sino también otorga fuerza a la ciudadanía y al estado económico de la nación. Pablo Zelaya Sierra partía de la idea de que por medio del cultivo de la sensibilidad se alcanzan nuevos estadios de desarrollo, por ello, era imperativo que las naciones de Centroamérica si aspiran a trascender la pobreza y la miseria que le caracteriza, imiten los esfuerzos de otros países en la organización de su sistema artístico.

De acuerdo con Zelaya, la educación artística en Honduras podía ser una realidad si se crease la Escuela Nacional de Arte y paralelamente un Museo de Arte Nacional. La Escuela debe orientarse hacia la formación de los creadores nacionales, a la más alta preparación de los artistas, pero los museos deben difundir entre la ciudadanía el amor a las Bellas Artes.

Para viabilizar la creación de la Escuela de Arte, Zelaya Sierra propuso, al menos en sus inicios, anexarla a la Escuela Normal de Varones de Comayagüela por ser esta la casa en donde se educan jóvenes de todas las regiones del país. De este modo, la Escuela Normal tendría "una ocasión más, para hacer sentir su vida de la comunidad, prestándole a está incalculables servicios con ideas y emociones nuevas" (Zelaya, 20 de julio de 1921).

² Para mayor información al respecto consultar: Barahona, M. (2005). *Honduras en el siglo XX: una síntesis histórica*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

El plan propuesto por Zelaya Sierra estaba diseñado para incurrir en el menor gasto posible y para operar sin ocasionar un impacto negativo en el gasto público. En un principio, el pintor hondureño reconoció que el proyecto podía iniciar mediante la labor de apostolado del magisterio porque “pueden llevar a distintos pueblos, en los que residen una serie de orientaciones que les sirvan para resolver las dificultades que surjan en relación con el buen gusto y sano criterio estético” (Zelaya, 1996, p.61). En cuanto a la propuesta del museo, sabía muy bien que resultaba más barato que la compra de equipo militar.

La Escuela de Bellas Artes que pensó Zelaya Sierra no podía iniciarse sin la existencia previa del Museo Nacional de Arte, el cual, debía ser “...completado con reproducciones, en yeso, de las obras representativas del arte precolombino, en todas sus manifestaciones, pintura, escultura, arquitectura, cerámica, tejidos, etc;” (Zelaya, 1996, p.60). Asimismo, dicho museo debe contener las reproducciones de las obras más representativas de cada etapa del arte universal. Creados estos dos centros de cultura se puede pensar en la creación de un espacio de enseñanza artística moderno. Para el buen funcionamiento de la Escuela, la existencia del museo es vital porque en los buenos museos los alumnos estudian el arte de los clásicos. Un museo improvisado no logra aportar lo suficiente y, por tanto, no se puede esperar resultados serios.

Finalmente, en 1940 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes, proyecto por el que Zelaya Sierra trabajó, no así el Museo Nacional. Hoy, en nuestros días, el Museo Nacional de Arte, tal y como lo pensó el pintor formado en Madrid, sigue siendo una realidad anhelada por los artistas y productores de Honduras.

6. Conclusiones

El programa estético-pedagógico de Pablo Zelaya Sierra se conformó a lo largo de su formación como artista y a partir de su contacto directo con los movimientos de vanguardia que emergieron en España durante las primeras décadas del siglo XX. El proyecto del pintor hondureño se expone en dos textos en concreto: en el documento enviado desde Madrid a México por medio de correspondencia a Rafael Heliodoro Valle en el año de 1921, y en una serie de notas encontradas en el estudio de Zelaya en los días posteriores a su muerte, mismas que llevan como título *Hojas escritas a lápiz*; sin embargo, el ideario estético-pedagógico del artista hondureño no se agota en los documentos arriba referenciados sino que se expande a las ideas que promovió la vanguardia estético-política en Honduras durante buena parte del siglo XX.

El ideario o programa estético de Zelaya Sierra incorporó de la mejor manera la aspiración generalizada de los movimientos de vanguardia de modificar el contexto sociohistórico y, por ello, apuntó a la transformación de la nación y la sociedad hondureña a partir del cultivo de la sensibilidad por medio de la educación artística.

Las ideas estéticas de Zelaya Sierra son la fuente de su visión del arte y de su programa de transformación de la cultura nacional. Zelaya pensó el arte no como una actividad al servicio de la excitación y el goce estético, sino como un modo de apertura y un refugio ante la crueldad. El papel que debe desempeñar la cultura en la construcción de los valores, de la identidad y del progreso en general es una herencia que proviene del proyecto ilustrado y, en el caso específico de Honduras, permitiría alcanzar nuevos estadios y propiciar el surgimiento de una nueva ciudadanía. Zelaya Sierra pensó su programa estético para una sociedad plural, democrática y con conciencia plena de su pasado indígena.

Desde el ideario del pintor hondureño la difusión de una cultura creadora solo sería posible a partir de la existencia de un Museo Nacional y una Escuela Nacional de Arte. Para ello, el Estado tenía que realizar una inversión mínima, pero también se requería la voluntad colaboradora del profesorado y la ciudadanía. Tras la muerte prematura de Zelaya Sierra, su proyecto, como muchas de las ideas progresistas que buscan el bienestar de la mayoría, quedó inconcluso. Paradójicamente, aun en nuestros días, el legado del pintor hondureño no ha sido lo suficientemente discutido y comprendido, quizás por ello, se deba el fracaso de su materialización.

Referencias

- Abril, M. (20 de febrero de 1932). Cierre de cuentas. *Luz. Diario de la República*, p.8
- Bozal, V. (1995). El horizonte de la renovación plástica española o hemisferio París. En Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Ed.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* (pp. 36– 46). Ambit-Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Correo de las artes. (03 de marzo de 1932). *El Heraldo*, Madrid, p.10.
- De la Encina, J. (1925). *Al comenzar*. Publicaciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos.
- De la Encina, J. (27 de mayo de 1925). El Salón de los Artistas Ibéricos. *La Voz*, Madrid.
- De la Encina, J. (13 de octubre de 1923). Ante unas oposiciones. *La Voz*, Madrid.
- La Escuela Nacional celebra estos días oposiciones para cubrir la plaza del Profesor Sorolla.
- De la Encina, J. (15 de octubre de 1932). Artistas y títulos, *El Sol*, Madrid. Fallecimiento del pintor hondureño Pablo Zelaya Sierra. (miércoles 21 de marzo de 1933). *La Época*, s.p.
- Gil Fillol, L. (1947). *Vázquez Díaz*. Editorial Iberia.
- Gil Fillol, L. (25 de febrero de 1932). La simpática inquietud pictórica de Pablo Zelaya Sierra. *Ahora*, Madrid.
- Homenaje a Pablo Celaya. (19 de marzo de 1932). *La Libertad*, p.4
- Inauguran el Salón de Artistas Ibéricos. (jueves 28 de mayo de 1925). *El Heraldo de Madrid*, s.p. Luengo Manchado, J. (2013). «La promoción de 1915 de la Escuela Especial de Pintura y Grabado de Madrid una visión global». *BSAA arte*, LXXIX, pp. 227-246.
- Ortega y Gasset, J. (2003). *El tema de nuestro tiempo*. Espasa Libros.

- Pérez Segura, J. (2003). «Manifiestos y textos y programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos». *AEA*, LXXVI, 302, pp. 177-185.
- Turcios, F. (09 de mayo de 1931). [Carta a Pablo Zelaya Sierra]. Copia en posesión de Carlos A. Lanza.
- Ubieto, A. Reglá, J. & Jover, J.M. (1969). *Introducción a la Historia de España*. Teide.
- Valle, R.H. (17 de abril de 1932). [Carta a Pablo Zelaya Sierra]. Copia en posesión de Carlos A. Lanza.
- Valle, R.H. (13 de julio de 1932). [Carta a Pablo Zelaya Sierra]. Copia en posesión de Carlos A. Lanza.
- Zelaya Sierra, P. (20 de julio de 1921). [Carta a Rafael Heliodoro Valle]. Documento histórico (ERHC EXP. 2177, 1920-1932, 41 doc.) Biblioteca Nacional Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo documental Rafael Heliodoro Valle.
- Zelaya Sierra, P. (10 de noviembre de 1931). [Carta a su padre Felipe Zelaya]. Copia en posesión de Carlos A. Lanza.
- Zelaya Sierra, P. (24 de junio de 1932). [Carta a su padre Felipe Zelaya]. Copia en posesión de Carlos A. Lanza.
- Zelaya Sierra, P. (1996). Hojas escritas con lápiz. En *Pablo Zelaya Sierra: Primer centenario. Edición conmemorativa* (55-61). Banco Central de Honduras.