

## ICONOGRAFÍA BOLIVARIANA EN EL PANTEÓN DE CARACAS: LA NECESIDAD DE UN MITO

Alberto DARIAS PRÍNCIPE

### 1. PROCESO DE FORMACIÓN DEL MITO

La construcción de un Panteón para los héroes nacionales en Venezuela fue una idea de Antonio Guzmán Blanco (1874), pero el proyecto no resultaba en absoluto original. Casi todas las viejas monarquías destinaron un lugar sagrado para reposo de sus soberanos. La Edad Moderna introdujo en los países de una mayor tradición democrática la inclusión de figuras de talla extraordinaria en el recinto. Con el deísmo propio de la Revolución Francesa, el culto cristiano fue sustituido por la Apoteosis del héroe, y aunque Napoleón volvió a cristianizarlo, el carisma popular que había adquirido el mito del superhombre difuminó la primitiva concepción religiosa.

Guzmán Blanco, a mitad de camino entre la «grandeur napoleónica» y el espíritu laico revolucionario, fundió ambos conceptos en una idea que, de forma inconsciente, asumió las necesidades de un pueblo que pocos años antes había alcanzado la Independencia: la búsqueda de sus propios mitos. Sin embargo, Venezuela carecía de unos símbolos precolombinos con la fuerza de los de México, Centroamérica o Perú. Por ello, se hizo necesario reforzar, o mejor, crear, sus mitos dentro de una cultura hispanizada.

El objetivo a alcanzar no carecía de dificultad. Se trataba de suplantar el arcaico símbolo de la Corona Española por otro más cercano que pudiera convertirse en el mito de aquel colectivo que había abandonado la calidad de súbdito para convertirse en ciudadano, cuya cosmogonía se afianzara en principios más paritarios y diáfanos, y que fuera además cercano a la nueva identidad nacional republicana.

«El mito es una parte esencial, constitutiva y determinante de la experiencia humana en su conjunto; pero la imaginación mítica ni trasciende ni rebasa ni anula los valores históricos sino que se inserta en ellos insuflándole su energía»<sup>1</sup>. En el caso venezolano, con la llegada al poder de Guzmán Blanco concluye un período de media centuria de años repletos de banderías y guerras civiles. Después de la Independencia, la nación no había conocido otro estado, y la decisión del nuevo Presidente, apenas llegado al poder, significó una acertada terapia psicológica, ya «que

<sup>1</sup> CALLOIS (1989), 25.

*el mito no explica sino que motiva*»<sup>2</sup>; y motivaciones de esta índole eran las que necesitaba el país para su pacificación. En realidad se buscaba una forma de dar sentido a un mundo a través del héroe; exaltando la figura de Bolívar se conseguía aliviar el sentimiento de culpa que cincuenta años de autodestrucción habían instaurado en la colectividad burguesa venezolana.

Ante la apabullante carga mítica de la vieja Europa, traída a América a través de España, la recién creada nación contraponía unos esquemas distintos: la posibilidad de un héroe o de un mito que supliera, a través de nuevos conceptos políticos de corte republicano, a un personaje que resultara cercano, a la vez que dotado de una áurea de gloria debida a sus logros militares y políticos; poseedor además de una más sencilla carga semántica.

Guzmán Blanco en su Decreto, no hizo nunca referencia a nadie en concreto, pero en la mente de todos estaba la imagen de Bolívar, el protagonista de la Independencia y hacia quién Venezuela había dado claras muestras de ingratitud, consumada con su muerte en el exilio. Él sería la personalización del país, enfatizando sus virtudes y borrando sus defectos. Así quedaba prácticamente sacralizado, pero como tal, el mito debía ir acompañado y complementado por su rito ya que éste es el único medio posible para lograr la pervivencia. La carencia de rito hace que desaparezca el poder de exaltación y su figura se convierte entonces en mera epopeya literaria, incapaz de asumir la catalización necesaria para la proyección de los propios individuos<sup>3</sup>.

Consciente o inconscientemente el rito se convirtió en plagio, y la desacralización del Templo de La Trinidad dio paso a la sacralización del santuario para dar culto a Bolívar. El héroe se colocó en el presbiterio de una iglesia que, aunque fuera de culto, conservaba intactos sus espacios devocionales; y en torno a él, con la misma liturgia, se fueron colocando los otros héroes, a la manera de santos, representados por los cenotafios, que ocupaban las capillas donde antes las advocaciones cristianas habían recibido el culto de dulía.

Como en los mejores tiempos del barroco contrarreformista, el templo exalta en los techos la glorificación del personaje, y como un nuevo vía crucis, los ocho cuadros-estaciones que en las naves laterales pintara Salas, narran los hechos que subliman su figura en una catarsis irreversible.

## 2. LA SACRALIZACIÓN DEL HÉROE

La capilla mayor tiene una disposición centrípeta en torno al arca cineraria. Ésta constituye el núcleo aglutinante de todo el santuario, dispuesta para que, en torno a ella, se desarrolle el ceremonial dentro de la más completa veneración.

La urna se eleva sobre un plinto para quedar destacada del resto del conjunto, acentuando su singularidad con una marcada diferencia tanto cromática como matérica, de tal modo que contrasta el blanco de los mármoles, estucos y encalados con el color oscuro del metal. Los elementos ornamentales del sarcófago, de líneas barrocas, quedan resaltados al dorarlos al fuego; así consiguen aligerar el sentido monolítico

<sup>2</sup> CUENCA (1976), 16.

<sup>3</sup> CAILLOIS (1989), 29.

de su masa. Completan el ornato cuatro asas y la solapa que cubre la cerradura. Es ésta una magnífica muestra de la calidad escultórica pues ofrece un excelente acabado. La pieza está firmada y fechada: en el ángulo inferior derecho aparece la del autor «*Chicharro Gamó 1930*», en el izquierdo la de los ejecutores «*Mir y Ferro Fundidores Madrid*». El único elemento claramente figurativo está en la solapa, donde se modela el escudo familiar de Bolívar.

El pedestal sobre el que descansa la urna es un plinto blanco al que se le añade, con gran acierto, un delgado filete de distinta coloratura. De este modo, se evita el descanso directo de la urna sobre el basamento, signo inequívoco de respeto. La misma fórmula aparece repetida en la basa, aunque ahora, dado su tamaño y función, se convierte en un basamento de perfil decreciente.

El frente del plinto ofrece un relieve figurado por dolientes, desnudo el hombre y a medio vestir la mujer que, con su actitud encorvada, arrojan al escudo de la nación, situado en solitario en el centro de la superficie. El autor escoge ciertos elementos que traen a la memoria recuerdos del noucentisme catalán, por sus fórmulas cercanas a un clasicismo mediterráneo. La idea resulta acertada, dado que, en esencia, el objeto final no es otro que indagar en la raíces de una estética nacionalista, por lo demás muy adecuada para la simbología del lugar. Por último, en los flancos y el testero, los escudos de las restantes naciones bolivarianas: Perú, Ecuador, Bolivia, Colombia y Panamá.

La obra ofrece idéntica firma y fecha que la anterior, junto a la espalda de la mujer. Chicharro Gamó gozaba en los años 20 de un cierto predicamento en su país; en 1926 había obtenido una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Cuando pasó a residir en Venezuela, y después de repetidos éxitos, recibió el encargo de ejecutar una estatua de Andrés Bello, a lo que se sumó inmediatamente la petición para el Panteón. Volvió a España para dirigir la fundición de ambas piezas y, una vez terminadas, regresó de nuevo a Venezuela en agosto de 1930.

En el eje del mausoleo, y como complemento del mismo, está en el testero principal el monumento a Bolívar, ejecutado por Tenerani. Con motivo de la misión diplomática que lleva a Roma para establecer un concordato entre Venezuela y los Estados Pontificios durante los años 1837-1839, parece que Daniel F. O'Leary, antiguo edecán de Bolívar, tuvo ocasión de conocer a este escultor. No sabemos cuándo se solicitó el encargo, pero Rafael Pineda señala que en la carta que Tenerani le envía a O'Leary el 13 de enero de 1843, va también el proyecto del monumento que le había sido confiado por el marqués de Lorenzana, en nombre de Venezuela<sup>4</sup>.

Pietro Tenerani se encontraba, por esos años, en un excelente momento profesional: era profesor de la Academia de San Lucas y se había granjeado una copiosa e importante clientela, no sólo en Italia sino en toda Europa. Representaba la continuación de la línea neoclásica que agotaba en el antiguo Continente sus últimas posibilidades como arte renovador. Como buen discípulo de Canova mantuvo su línea de perfección formal pero quizá adoleciendo de frialdad. Su posterior formación y colaboración con Thorwaldsen le llevó a profundizar en ciertos reflejos psicológicos que humanizan algo más la obra. Desde su trabajo para el sepulcro del príncipe

<sup>4</sup> PINEDA (s/f), 36.

Eugenio de Leuchtenberg, su experiencia en monumentos funerarios fue rica (cenotafio del papa Pío VIII, sepulcro de la familia Lante, el de Pellegrino Rossi, etcétera).

Entre el proyecto y la ejecución se producen ciertas diferencias que por suerte han podido ser cotejadas gracias a que hasta nosotros ha llegado la descripción del proyecto, realizado por el propio Tenerani:

*«Sobre una gradería reposa el basamento, y sobre éste un templete que contiene la estatua del protagonista; a los lados de ella se ven figuradas dos estatuas de tamaño natural, una que representa la Justicia, virtud que dio impulso al generoso Bolívar para sacudir el yugo extranjero, ésta, además de la balanza emblema suyo, tiene también el de la fuerza, y bajo sus pies las armas y banderas españolas. La otra estatua representa la Magnanimidad que derrama riquezas de su cornucopia y son los tesoros que él esparció por la libertad de su Patria: de un lado tiene un león que significa la fortaleza de ánimo con que llevó a cabo la ardua empresa. Su estatua, palmo y medio más alta que lo natural, está en medio del templete, como he dicho, y completamente envuelta en un manto, con la diestra sobre el pecho en testimonio de la pureza de su conciencia, y con una corona de laurel en su izquierda, premio de la virtud. En el basamento está esculpido un bajorrelieve de tres figuras, que son las tres repúblicas que él fundó: huellan un yugo y están en actitud de dirigirse hacia una planta de laurel que denota su futura gloria, dejando por detrás una de abrojos, símbolo de las pasadas fatigas...»<sup>5</sup>.*

Pocos fueron los cambios que introdujo Tenerani sobre esta primera idea, pero sí bastante elocuentes. En la figura de la Justicia, la balanza se transforma en un documento donde se puede leer la inscripción latina «Diligiti Justitiam qui Judicatis Terram»; el símbolo de la Fuerza, que el escultor no precisa en su descripción, son ahora los facés; las banderas y armas españolas desaparecen para, en su lugar disponer un geniecillo. En cuanto a la Magnanimidad, la riqueza surgirá no del cuerno de la abundancia sino de un casco de guerra, para recalcar el hecho de que de las armas usadas con buen fin surge al final también la prosperidad; la posición del león variará para colocarse ahora a su espalda<sup>6</sup>.

La impresión es que en la realización se han temperado sentimientos excesivamente rotundos, huyendo de metáforas que podrían ofender, como en el caso de las armas españolas, sin renunciar por ello en ningún momento, con firmeza y equidad, a la justa alegría del sentimiento de liberación.

En las paredes, y flanqueando el sarcófago, están los testimonios de agradecimiento de las naciones liberadas por Bolívar: Ecuador, Panamá, Perú, Colombia, Bolivia. Nuevamente se recurre a la simbología indigenista como exponente de la búsqueda de una esencia nacional, pero el resultado final es una homologación generalizada semejante a los parámetros regionalistas hispanos, nación con la que el dictador Gómez, ya en la década de 1920, comenzaba a reanudar lazos de confraternidad. Por lo demás, la semejanza con los exvotos del culto cristiano volvía a incidir en el paralelismo con un rito tomado de las tradiciones religiosas al que en principio se había renunciado con la desacralización del templo.

<sup>5</sup> VARGAS (1975), 85-86.

<sup>6</sup> PINEDA (s/f), 42.

El tratamiento lumínico de la capilla gira en torno a la necesidad de lograr una claridad tenue que evite los cambios bruscos de luz. Esa uniformidad, que procura al ambiente la deseada sensación de intemporalidad, se ha logrado al ubicar los pequeños lucernarios en la parte más alta de la pared. Su distribución paritaria no permite que se produzca alteración alguna en tan necesario equilibrio.

La excesiva elevación del recinto obliga a un tratamiento fuertemente roturado del techo que diera la sensación de menor altura. Por eso, el plafón es resuelto con casetones en toda su superficie y una prominente gola sirviendo de enlace al muro perimetral. Este efecto podría ser más rotundo si la magnífica lámpara de Bacará pudiera bajarse algo más, de modo que desde la perspectiva de la puerta de entrada quedara encima del monumento de Tenerani, y no dejando un vacío entre ambos, que produce una desconcertante sensación de vacuidad.

### 3. EL PRIMER PROGRAMA: LA EVOCACIÓN

Los arcos torales del crucero, física e icónicamente se segregan del ciclo pictórico de las naves. Se entiende porque fue concebido bastantes años antes (fue el primer trabajo de Salas en el Panteón) y aún la concepción de un programa iconográfico de exaltación de la figura de Bolívar no se había planteado. Por ello, los cuatro murales se limitan a meras representaciones testimoniales: La religión, la Patria, la cuna de la Independencia y el Libertador.

Al frente está el grupo de la Trinidad, advocación primera del templo y abogada de la familia Bolívar. En un ángulo aparece la escena de la primera comunión de Simón Bolívar efectuada en dicho templo, excesivamente edulcorada. Enfrente, el escudo de la Nación, antes de que en 1954 el legislativo lo definiera por última vez. Salas se permitió pequeñas licencias en su representación, colocó en la base y no en los laterales la palma y la rama de olivo para poder disponer así como tenantes a dos llaneros.

A su derecha el escudo de Santiago de León de Caracas, con los símbolos que le dieron su nombre: el león rampante y la cruz de Santiago, y como fondo el valle y el monte Ávila. A la izquierda, y envuelto en premonitorios fantasmas de guerra, el blasón de los Bolívar.

Las armas de los Bolívar se recuperaron gracias a su hallazgo en un antiguo mueble familiar, encontrado por el general Eduardo Mancera, en Guarena. Aquel escudo se dividía en tres cuarteles: «*el de la derecha con cuatro panelas, el de la izquierda con banda engolada de dos cabezas de dragón y el inferior un árbol. Cúbrela un casco de caballero y tiene dos adornos de estilo*»<sup>7</sup>. La forma del escudo es ovalada, tanto en el mueble como en el que existió en la casa natal. Ante la necesidad de establecer un modelo preciso para sucesivas reproducciones que de diferentes lugares iban reclamando su presencia, se consultó al genealogista español J. C. de Guerra, quien con pequeñas diferencias aceptó como válido el encontrado en Guarena. Aún así, no es extraño ver otras acepciones, que también son válidas si seguimos la evolución de estas armas.

<sup>7</sup> OBRAS (1919), 365-366.

El primer escudo localizado de la familia presentaba un solo cuartel: «*en campo azur la rueda de un molino de plata*». Era, pues, de ascendencia vasca ya que en euskera la palabra bolívar significa «valle de molinos». En el siglo XVII, el escudo pasó a componerse de dos cuarteles partidos en pal: «*primero de oro con tres panelas puestas en triángulo mayor, esto es en dos sobre una, segundo verde con una barra, o sea banda con revés de oro engolada de dragantes de plata linguados al rojo; la punta del escudo de plata, cubierta de ondas de aguas azules. Estos colores fueron objeto de diferentes cambios, usándose durante el siglo XVII la banda de plata, los dragantes de oro y las panelas también de oro puesto todo sobre un solo cuartel en campo de azur, con las ondas de aguazules y plateadas en la punta del escudo*»<sup>8</sup>.

No obstante, Guerra no tuvo inconveniente en aceptar la versión americana puesto que en el siglo XVII, ya en el Nuevo Continente (llegaron en el siglo XVI), los Bolívar se fundieron con los Múgica que aportaron a la banda engolada el color plata.

Algunos miembros de la familia Bolívar terminaron por cambiar por brisura la banda, dándole la dirección opuesta que constituye vara. Esto tampoco era totalmente nuevo, pues ya lo usaba así Antonio Bolívar, pagador de armas de Carlos V que murió en Génova en 1555 de una caída de caballo, corriendo la posta con un despacho del marqués de Mariño, Capitán General del Emperador<sup>9</sup>.

Por ello, podemos considerar igualmente válidos tanto el escudo del crucero como el de la vidriera de la nave de Miranda que, aunque menos habitual, sustituye el árbol por las ondas en el cuartel inferior.

#### 4. LA CATARSIS LIBERALIZADORA

La visión general de las pinturas que adornan el techo de las naves del Panteón deben ser contempladas siempre en su conjunto como un gran programa iconográfico encaminado a la apoteosis de Bolívar.

Ésta en sí no es otra cosa que el paso del mortal a la divinidad, o lo que es lo mismo el tránsito del héroe a la inmortalidad gracias a la gloria y a la memoria eterna que de él permanece. Originaria de la mitología griega, la apoteosis consistía en la posibilidad que tenían los mortales más reseñables de entrar a formar parte del Olimpo, adquiriendo así la cualidad de dios inmortal. En la Roma imperial, este culto se convirtió a partir de Augusto en una forma de enaltecer a los emperadores.

Siguiendo este modelo, el gran ciclo bolivariano tiene un ritmo ascendente que se remata en el plafón central («*Subida a la Gloria de Bolívar*»), sustituyendo el sentido olímpico tradicional por el heroico de nuestros días. Aquí el programa de Bolívar cobra vida a través de sus virtudes para, por ellas, llegar a la deificación.

No sabemos si el autor de esta obra, Tito Salas, pensó en este conjunto de manera unitaria. Creemos que sí, al menos en la nave del templo, si bien el crucero queda un tanto al margen, careciendo de la fuerza y la coherencia de las naves del templo. Su desarrollo sigue un recorrido concéntrico, por lo demás muy dantesco, que tiende progresivamente de lo concreto a lo inmaterial. Se iniciará con los hechos de la vida

<sup>8</sup> OBRAS (1919), 365-366.

<sup>9</sup> OBRAS (1919), 365-366.

de nuestro protagonista, marcado por sus virtudes épicas, hasta la deificación, pasando por la glorificación.

Tres grados o círculos confluyen en la figura de Bolívar, convertido ya en mito. En las naves laterales se desarrolla el proceso humano a través de la exposición de las virtudes. En los paramentos que sobre los arcos sostienen la techumbre central, se representan los principios antagónicos del ser humano: el triunfo y la muerte; y en el plafón central, impulsado por la Fama y rematado por la Victoria, el homenaje al héroe.

El primer estadio está conformado por la exposición de los medios de que el personaje se sirve para lograr el fin. Las correspondencias de los ocho lienzos son:

- La noche de Casacoima = El Valor.
- Bolívar en el Chimborazo = La Sensibilidad.
- La libertad de los esclavos = La Generosidad.
- Juramento en el monte sacro = El Patriotismo.
- ¡Unión, unión! = La Constancia.
- Bolívar y Humboldt = El Conocimiento.
- Bolívar asciende a Potosí = La Lealtad.
- Inspiración del istmo de Panamá = El Discernimiento.

Quizá por ello Salas retrata a Bolívar como un personaje atemporal. El Libertador, a excepción del cuadro del Juramento, es un arquetipo para el que el tiempo no existe y por lo tanto sus facciones se mantienen idénticas en las diferentes etapas de su vida: ya sea en París, con 22 años, ya en Santa Marta con 47, adquiriendo la misma semblanza que en otro tiempo tuvieron los Césares. El mismo pintor lo explicaba cuando declaraba: «*Yo pinto la historia de Venezuela sin pensar en una historia de colegio. La historia que me interesa, no es el detalle sino el movimiento...*»<sup>10</sup>. Desecha, pues, la anécdota en pro de la idea ya sea real o alegórica para expresar un estado de ánimo y su capacidad para alcanzar su destino.

Siguiendo el ritmo empleado en las descripciones habituales de los templos, comenzaremos por la nave de Miranda (evangelio) desde la cabecera a los pies:

a) *La noche de Casacoima*: el 4 de julio de 1817, las tropas realistas sorprendieron a las fuerzas republicanas de Bolívar, quien había establecido su cuartel general en San Félix, con el fin de dominar la estratégica zona de la desembocadura del Orinoco. Ante el inminente peligro de caer prisionero, Bolívar se lanzó a la laguna de Casacoima, logrando evadir al enemigo.

b) *Bolívar en el Chimborazo*: la visión de este espléndido volcán lo impactó de tal modo que transcribió sus sentimientos en un poema en prosa titulado «*Mi delirio sobre el Chimborazo*». En este caso, al componente histórico Salas añade un elemento poético como es la representación de la inspiración a través de un numen vestido a la usanza griega.

c) *La libertad de los esclavos*: el 2 de enero de 1816, Alejandro Petión, presidente de Haití, recibió por primera vez a Bolívar y le ofreció todo su apoyo para la expedición que iba a preparar en los Cayos. El único precio solicitado fue que aboliera la esclavitud en las tierras que conquistara<sup>11</sup>. A partir de ese momento, el

<sup>10</sup> ANÓNIMO (1965).

<sup>11</sup> AA.VV. (1988), t. III, 127.

Libertador luchó por que la promesa se cumpliera. Desgraciadamente, sus deseos no siempre se hicieron realidad; el Congreso de Angostura dilató sus decretos, Nueva Granada se resistió igualmente a cumplirlos hasta que gracias al prestigio que le proporcionó la victoria de Carabobo consiguió que en el Congreso de Cúcuta (1821) se aprobara una proposición para que los hijos de esclavos que nacieran en el futuro fueran libres.

d) *Juramento en el Monte Sacro*: Bolívar había encontrado en París a su antiguo maestro Simón Rodríguez. Juntos marcharon a Italia y ya en Roma, el 15 de agosto de 1805, hacen solemne juramento de liberar a su país del dominio español. Según testimonio de Simón Rodríguez, hecho ya muerto Bolívar, sus palabras fueron éstas: «*Juro delante de usted; juro por el Dios de mis padres; juro por ellos; juro por mi honor y juro por mi patria que no daré descanso a mi brazo ni reposo a mi alma hasta que no haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español*»<sup>12</sup>. No se sabe el lugar exacto donde transcurrió la escena; unos la colocan en el Capitolio y otros en el Palatino; O'Leary afirma que «*cayó de rodillas e hizo aquel voto*». Aquí, Salas lo sitúa sobre el Campidoglio, ante un paisaje bastante convencional, puesto que la ubicación de las ruinas del Foro son sólo testimoniales, como figuras de situación y en una postura menos melodramática pero sí más épica.

e) *¡Unión, unión!*: su obsesión. A lo largo de los prolongados años de lucha no dejó de reafirmarse en la necesidad de la unidad para sobrevivir. Fue su gran fracaso, pero aún así hasta sus últimos días reivindicó este objetivo. El pintor lo presenta en el destierro, vestido de civil, pensando en su última proclama, mientras los fantasmas de la guerra civil surgen por el horizonte.

f) *Bolívar y Humboldt*: también estamos aquí ante un símbolo. Está probado que ambos personajes se conocieron en Venezuela y más tarde se encontraron en París y en Roma, pero no creemos en una relación asidua. Bolívar y Simón Rodríguez frecuentaron los salones de estas dos capitales que, en esos años de efervescencia intelectual y política resultan una magnífica escuela para el futuro líder. Humboldt representa en esa tela al ilustrado europeo que va unido a los movimientos emancipadores de aquellos años. De ahí la escena: la fachada de Nôtre Dame y la figura apenas reconocible del científico, que quiere representar aquí el afán de conocimiento que Bolívar tuvo en su juventud, desde sus primeros contactos con Europa.

g) *Ascenso a Potosí*: éste es un homenaje doble, a Bolívar y a Sucre. Ambos se encontraron en Sepita, entre Puno y La Paz, y ambos entraron el 18 de agosto de 1825 en La Paz. Cuando le entregaron a Simón Bolívar la corona del triunfo, éste renunció a ella para entregársela al mariscal cumanés. Sucre le correspondió siempre con una fidelidad consciente que nunca cegó su criterio. Juntos subieron al cerro de Potosí, en octubre de ese año, donde desplegaron las banderas de los países liberados. A partir de aquí comenzaría a declinar la estrella de ambos, a causa de la mezquindad de muchos de sus colaboradores que acabó con la vida de uno y logró la expatriación del otro.

<sup>12</sup> MADARIAGA (1985), t. I, 176.

h) *Inspiración del itismo de Panamá*: Bolívar fue un hombre de gran intuición política. La capacidad que tenía de anticiparse a los hechos y necesidades fue siempre pareja a la de apreciar y percibir las oportunidades de los mismos. Éste fue uno de esos momentos. Los acontecimientos han venido a demostrar lo profética que fue su sentencia: «*Parece que si el mundo hubiera de elegir su Capital, el itismo de Panamá sería señalado para este augusto destino*».

## 5. LA GLORIFICACIÓN DEL MITO

Los lienzos que componen la nave central tienen una mayor coherencia. Salas, al explicar su trabajo, ofrece una visión conjunta de todos ellos: *La entrada triunfal de Bolívar a Caracas*, después de la victoria de Carabobo; *Traslado de los restos de Bolívar desde La Guaira a Caracas*; *Fundación de Caracas*; *El Triunfo graba el nombre de Bolívar para la posteridad y Apoteosis del Libertador después de su muerte*.

Planchart afirma acertadamente que Salas es continuador del movimiento europeizante, pues mantiene las condiciones lumínicas vistas y aprendidas en el Viejo Continente<sup>13</sup>, y es que el pintor venezolano se atiene a las características pictóricas de la escuela española coetánea, sobre todo en lo que atañe a su paleta, tendente durante un tiempo a matices sombríos. Sin embargo, sus composiciones, como veremos más adelante, están muy influidas por las grandes composiciones italianas clasicistas que el artista había tenido ocasión de ver personalmente.

Por ello, cuando pinta su último gran lienzo, *La Apoteosis*, el cambio ejercido es notable. El mismo confirma que una de las razones por las que aclara sus colores es para dar más profundidad al techo de la nave central:

«*La idea mía al ejecutar esta obra fue no solamente hacer ganar en altura el techo del Panteón, sino completar el conjunto de la nave, es decir que me propuse sobre todo que el plafón hiciera ganar a las telas laterales y esto creo que se logró no solamente por la proporción de las figuras del plafón sino por el colorido y la perspectiva. Por eso me empeñé en que en esta tela los valores y el colorido fueran más claros que en las telas laterales lo que indudablemente ayuda a parecer más aéreo el techo de la nave principal*»<sup>14</sup>.

Aún así, no debemos olvidar que Salas comenzó esas telas en París y no cabe la menor duda que su vuelta a Venezuela fue providencial en este cambio lumínico.

La composición es, sin embargo, italiana. Comentaba el artista que había comenzado a pintar este ciclo después de hacer un viaje a Italia «*donde tuve la fortuna de poder estudiar de cerca a los plafones pintados por los grandes maestros del Renacimiento*»<sup>15</sup>. La frase no deja de tener un cierto matiz tópico, pues resulta bastante habitual en los artistas a su regreso de este país, pero en este caso se puede comprobar esta repercusión de forma clara. Sus ejes prospettivos diagonales dimanaban, tal como

<sup>13</sup> PLANCHART (1956), 46.

<sup>14</sup> SALAS (1942), 289.

<sup>15</sup> SALAS (1942), 289.

lo advirtiera su maestro Lucien Simon, de Tintoretto<sup>16</sup>. La profundidad que proporciona el ritmo zigzagante, que el maestro veneciano pintara para la Escuela de S. Rocco, en la *«Ascensión de Cristo al Calvario»*, fue transformada por Salas en la marcha triunfal de la Patria con sus héroes.

Las dos comitivas, de la Alegría y Dolor, ubicadas sobre las albanegas de las arquerías, mantienen algunas semejanzas formales entre sí. El ritmo marcado por los personajes es mucho más fuerte y concreto en la entrada que en el funeral. En el primero, los puntos de acentuación están marcados por cuatro entidades: La guardia de honor, las banderas aliadas, el Libertador y la presidencia que espera alrededor del Arco de triunfo; entre ellos, y sirviendo de elemento de enlace, los caraqueños que lo reciben alborozados (mezclado entre la multitud el autorretrato de Tito Salas que además firma y fecha en 1933, debajo de las vestales de gorro frigio).

La llegada de los restos es desoladora. La luz casi desaparece para dominar la más absoluta penumbra y en medio de ella destaca la mole del féretro cubierto con la bandera nacional. El tema se pierde, no sólo por las dimensiones excesivas del lienzo, sino por contraste con su homónimo del frente, mucho menos ambiguo y vacuo, lo que contribuye a disminuir el dramatismo que el motivo requiere.

La Apoteosis se ve precedida de un exordio y un prólogo. El primero, aún sobre el arco de entrada, representa la fundación de Caracas, según su autor, por ser *«cuna de la Independencia de América y cuna del Libertador»*. La composición se desplaza intencionadamente hacia uno de sus lados donde figuran los símbolos del poder: la cruz y el rollo, o lo que es lo mismo, la Iglesia y la Corona. Pero este desplazamiento se compensa al colocar en el centro la figura del fundador, el Capitán Don Diego de Losada, que atrae también la atención por la vistosidad de su armadura y el colorido del pendón de Castilla.

Antes de pasar a la Glorificación, el pintor advierte que el nombre de Bolívar es imperecedero. Para ello, expone al tiempo, con la figura de Cronos, que escribe el nombre del héroe y lo hace, no como habitualmente se lleva a cabo en la vieja retórica europea —en el Libro de los Inmortales, en la Tabla del Santuario de la Madre Rea o en las placas de hierro del Wahala— sino por medio de un símbolo más americano, en la Montaña, en los Andes, vencidos por el propio Bolívar al atravesarlos en su campaña de Nueva Granada.

La Glorificación se inicia paradójicamente con un hecho negativo: la Patria, entristecida, debe dejar a un lado el escudo de la Gran Colombia para pintar el de Venezuela:

*«Para hacer este escudo imagino a la figura de la Patria pensando en la historia que Bolívar fabricó, pienso en los historiadores de la colonia, pienso en la República y para llegar a la apoteosis del Libertador me pareció una feliz idea dedicarle el centro del plafón a la historia y a los historiadores puesto que la República para llegar a ser tan grande como el Libertador tenía que pensar y confirmarse en su historia. La combinación de cerros es necesaria para las líneas decorativas: hice un compuesto del Ávila y los Andes»*<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> SALAS (1942), 289.

<sup>17</sup> SALAS (1942), 289.

El rito apoteótico se verifica en el conjunto final: Bolívar ha dejado su cuerpo en la tierra y, en espíritu, como en la mitología clásica, es llevado hacia el Éter, aunque su cielo no es ni el Olimpo ni el Wahala. Lo guía la Victoria de Samotracia, pero los corceles de la cuadriga son conducidos por las cuatro razas: el blanco, el indio, el negro y el mestizo. No lo esperan los dioses germanos o latinos sino los indios en el templo del Sol que ya le rinde adoración, símbolo de la divinidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Diccionario de la Historia de Venezuela*, Fundación Polar, Caracas, 1988.
- ANÓNIMO, «El tiempo no respeta sino lo que cuesta tiempo», en *El Nacional de Caracas*, 5 de julio de 1965.
- CAILLOIS, Roger, *El mito y el hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- CUENCA, Luis Alberto de, *Necesidad del mito*, Planeta, Barcelona, 1976.
- MADARIAGA, Salvador de, *Bolívar*, Sarpe, Madrid, 1985.
- OBRAS, Memoria de Obras Públicas, año 1919.
- PINEDA, Rafael, *Tenerani y Tadolini. Los escultores de Bolívar*, Ernesto Armitano editor, Caracas, s/f.
- VARGAS, Francisco Alejandro, en *Historia del Panteón Nacional*, Oficina Central de Información, Caracas, 1975
- PLANCHART, Enrique, *La pintura en Venezuela*, Imprenta López, Buenos Aires, 1956.
- SALAS, Tito, «Los cuadros del Panteón», en *Boletín de la Academia de la Historia*, t. XXV, octubre-diciembre de 1942, n.º 100.

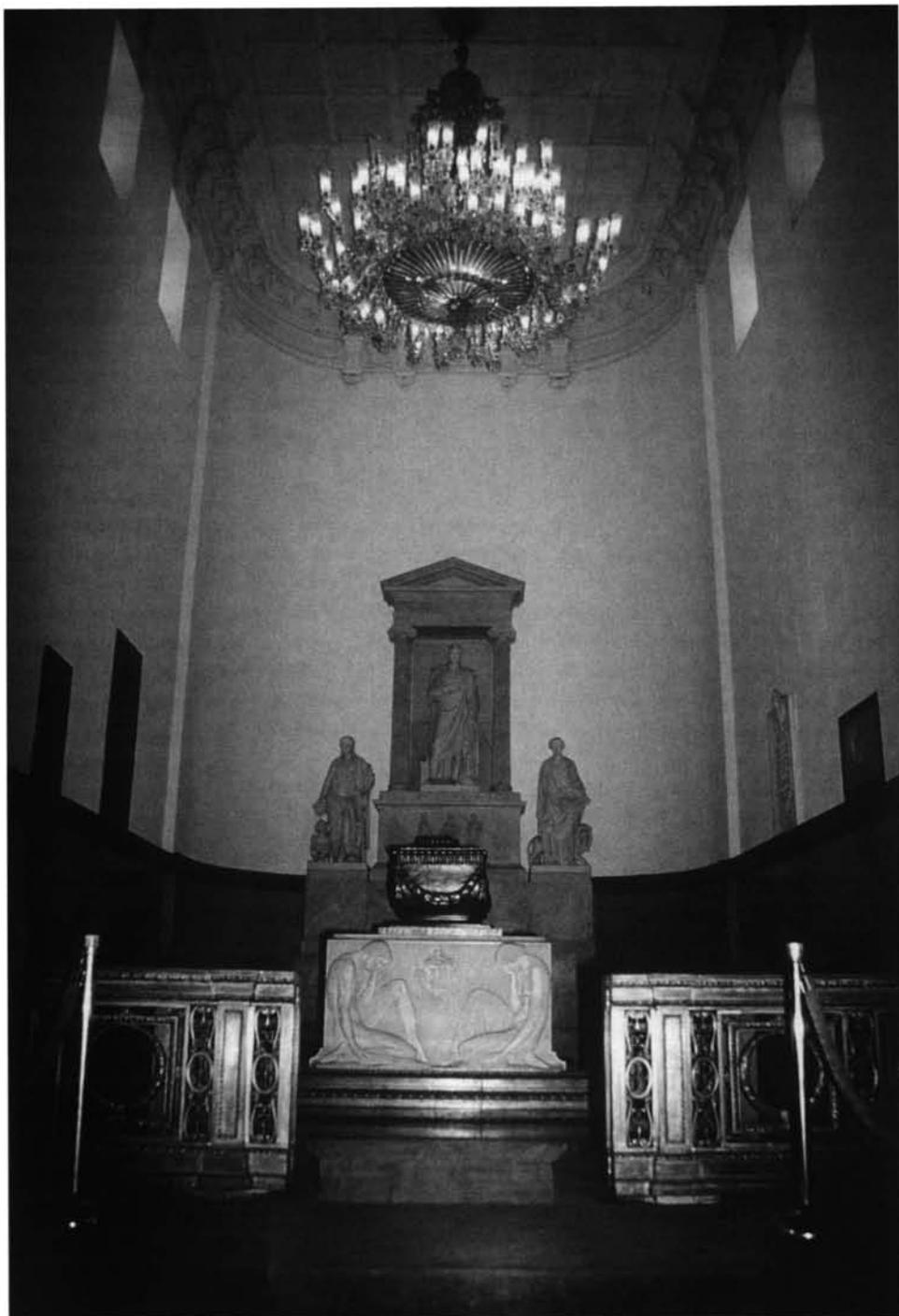


FIG. 1. *Vista general de la Capilla Mayor.*



FIG. 2. *Monumento de Tenerani a Simón Bolívar.*

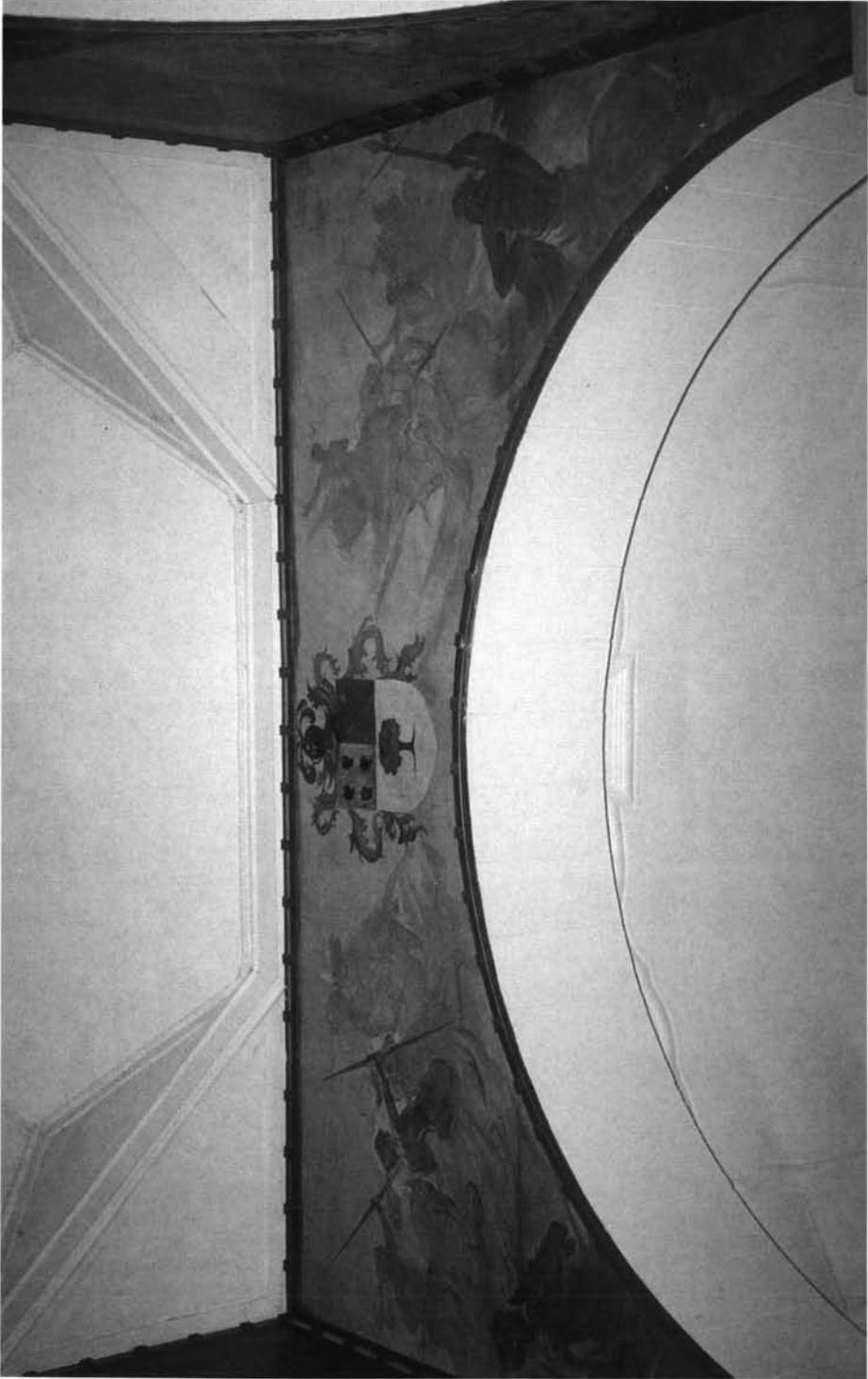


FIG. 3. Arco del cruceiro con el escudo de Bolívar.



FIG. 4. *Techo de la nave de Miranda (nave del evangelio).*

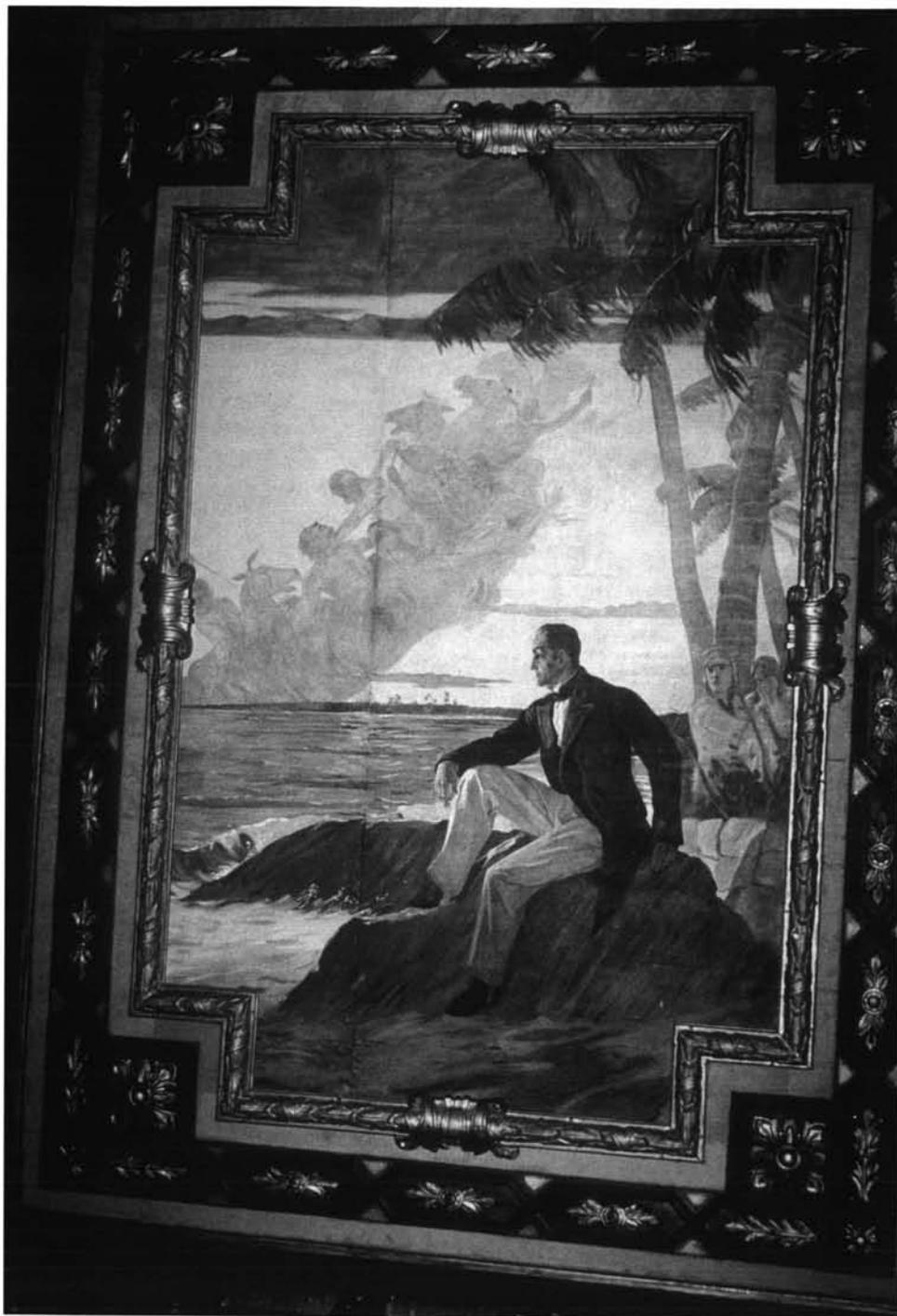


FIG. 5. *¡Unión, unión!*



FIG. 6. *Bolívar asciende a Potosí.*



FIG. 7. *Entrada de Bolívar en Caracas (detalle).*



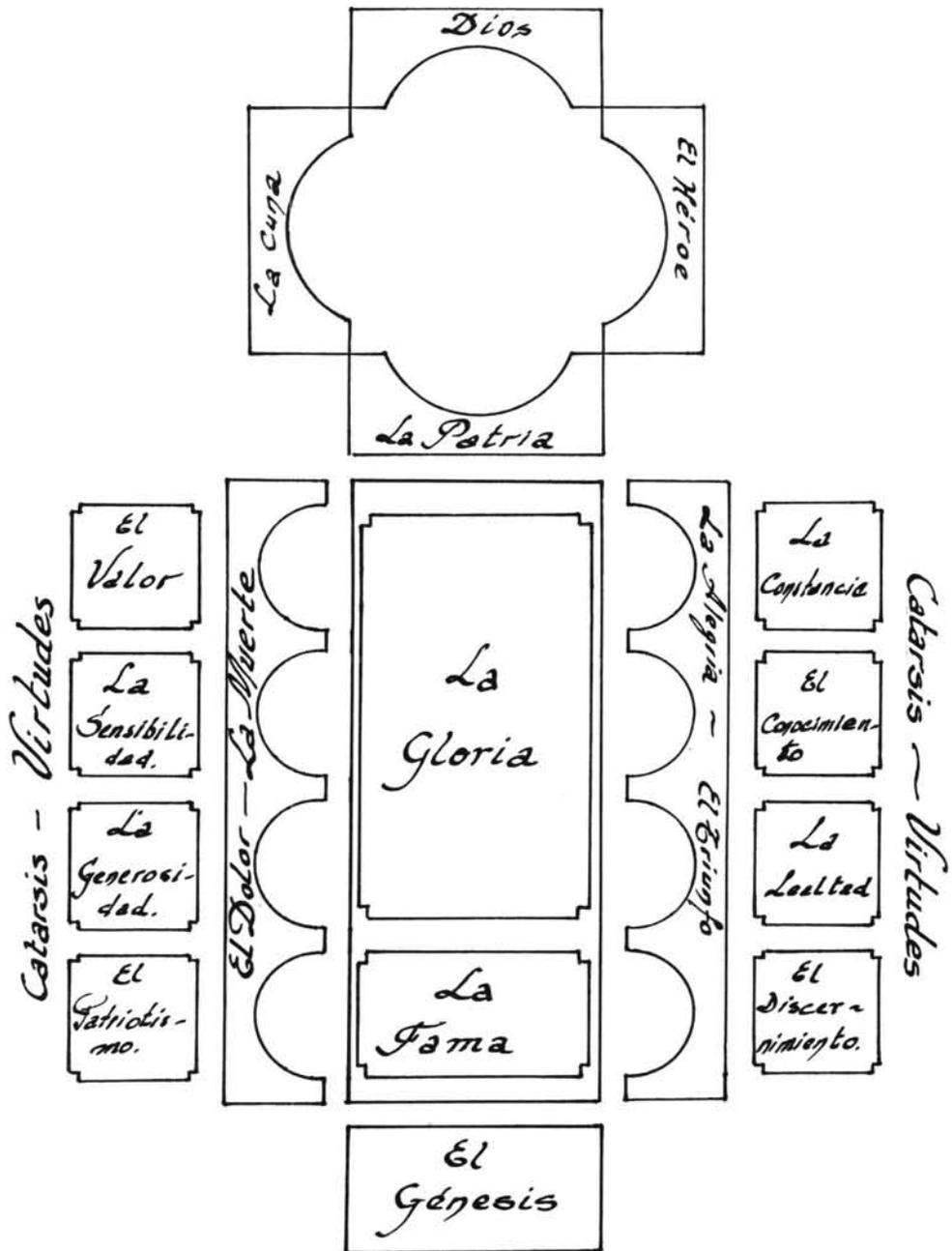
FIG. 8. *Plafón del triunfo de Bolívar.*



FIG. 9. *Detalle de lo anterior: Apoteosis del Libertador después de su muerte.*



FIG. 10. *Vista interior del Panteón de Caracas.*



Esquema del techo del Panteón, con sus atribuciones iconográficas.