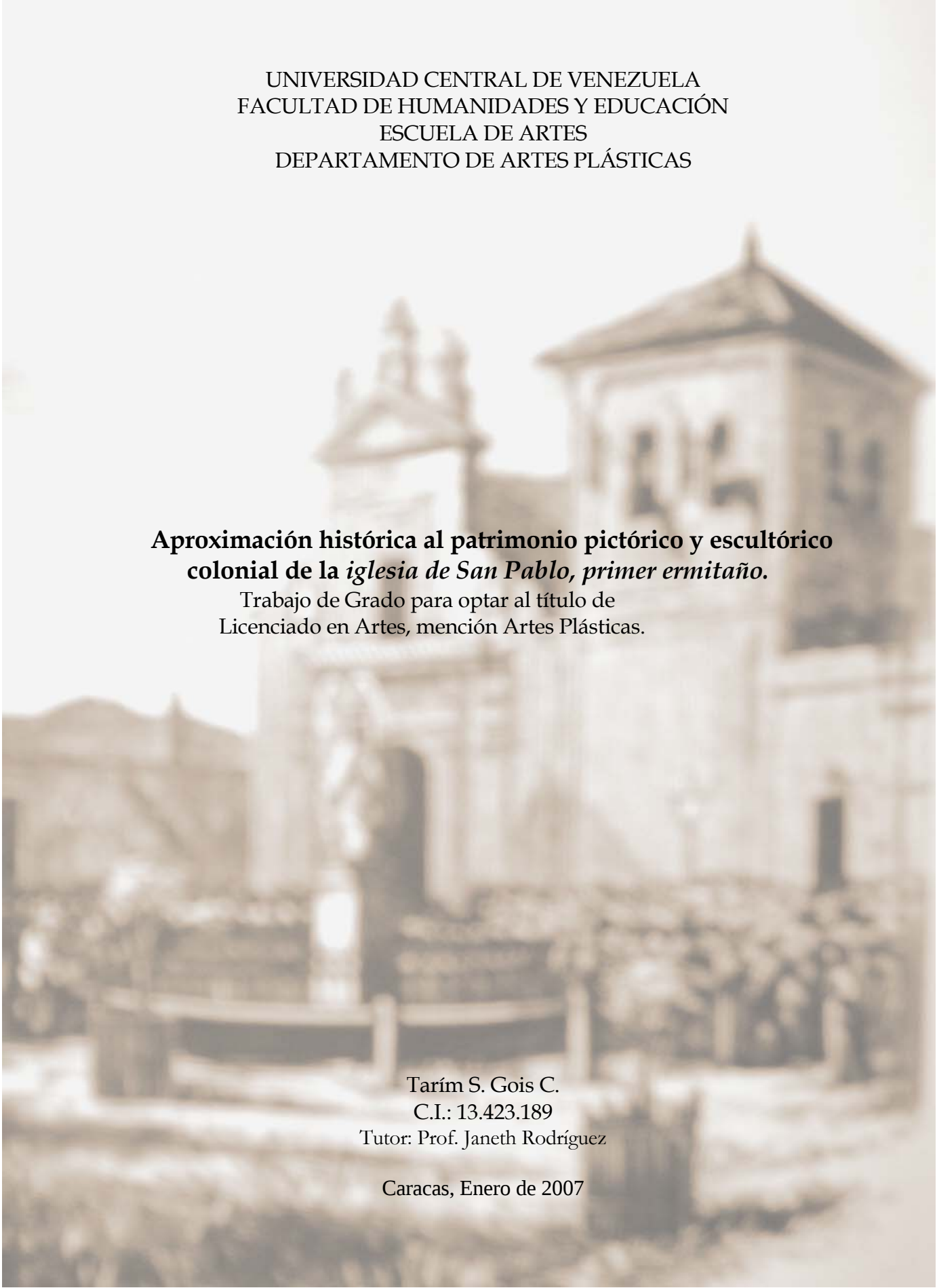




UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

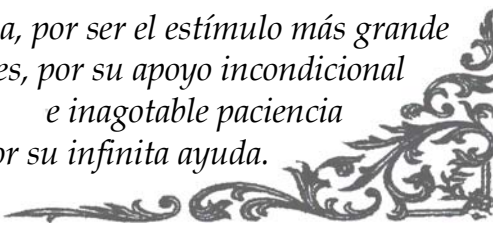
**Aproximación histórica al patrimonio pictórico y escultórico
colonial de la *iglesia de San Pablo, primer ermitaño.***

Trabajo de Grado para optar al título de
Licenciado en Artes, mención Artes Plásticas.

Tarím S. Gois C.
C.I.: 13.423.189
Tutor: Prof. Janeth Rodríguez

Caracas, Enero de 2007

*A mi hija, por ser el estímulo más grande
A mis padres, por su apoyo incondicional
e inagotable paciencia
A mi hermana, por su infinita ayuda.*

A decorative flourish consisting of a horizontal line with a series of stylized, symmetrical scroll-like patterns extending upwards and outwards from the right side.

AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento especial a la colaboración prestada en distintas formas por la profesora Janeth Rodríguez, además de facilitar la fotografía de *Nuestra Señora de Copacabana* de Bolivia.

Igualmente debemos dar las gracias al restaurador e historiador Carlos F. Duarte, Director del Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco, quien gentilmente nos proporcionó datos de gran importancia para el desarrollo de esta investigación.

Y un reconocimiento a aquellas personas que contribuyeron al buen desarrollo de este trabajo:

A la Hermana Juana Páez, Subdirectora del Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC), y a Carol Parez, Asistente de la Subdirectora del AAC, por toda la colaboración prestada.

A Monseñor Adán Ramírez, párroco de la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa, por facilitar las fotografías de *Nuestra Señora del Carmen* y del *Cristo Crucificado*; de igual forma a Dominique Vogler, por proporcionarnos la fotografía de *Las lágrimas de San Pedro*.

A Tatúm Gois, por el préstamo de equipos, además de financiar la mayoría de los gastos para la realización de este trabajo.

Al Sr. Gastone Vinci, por el préstamo de sus libros y aporte de ideas.

Finalmente, un agradecimiento personal a todas aquellas personas que con sus valiosos consejos, enseñanzas y cooperación estuvieron atentos ante el desarrollo de esta investigación.



ÍNDICE

Dedicatoria.....	II
Agradecimientos.....	III
Índice.....	IV
Abreviaturas utilizadas.....	V
Resumen.....	VI
Introducción.....	VIII

Capítulo 1: El proceso de fundación de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*.

1.1.- Fundación de la iglesia de <i>San Pablo primer ermitaño</i>	2
1.1.1.- Ubicación y características de la construcción de la iglesia de <i>San Pablo primer ermitaño</i>	7
1.2.- Las cofradías y su importancia.....	13
1.3.- Sucesos más importantes relacionados con la iglesia de <i>San Pablo primer ermitaño</i>	22
1.4.- La demolición de la iglesia de <i>San Pablo primer ermitaño</i>	29

Capítulo 2: Patrimonio pictórico y escultórico colonial que perteneció a la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*.....

2.1. Referencias documentales sobre el patrimonio artístico de la iglesia de <i>San Pablo primer ermitaño</i>	32
2.2.- Análisis formal e iconográfico de las obras pictóricas y escultóricas coloniales halladas que pertenecieron a la iglesia de <i>San Pablo primer ermitaño</i>	35
2.2.1.- Anónima, <i>Presentación de la Virgen al templo</i> , siglo XVIII. Óleo sobre tela, Catedral de Caracas.....	62
2.2.2.- Anónima, <i>El Nazareno de San Pablo</i> , siglo XVII. Talla cuerpo entero, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.....	66
2.2.3.- Francisco Yáñez, <i>Nuestra Señora de los Dolores</i> , 1775. Imagen de vestir, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.....	72
2.2.4.- Anónimo, <i>Cristo Crucificado</i> . Talla cuerpo entero, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.....	74
2.2.5.- Anónimo, <i>Nuestra Señora del Carmen</i> . Talla cuerpo entero, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.....	76
2.2.6.- Anónimo, <i>Las lágrimas de San Pedro</i> , s.f. Óleo sobre tela, iglesia de San José.....	78
Conclusiones.....	82
Índice de ilustraciones.....	85
Glosario.....	89
Bibliografía.....	91

ABREVIATURAS UTILIZADAS

AAC: Archivo Arquidiocesano de Caracas

Sec. Cu y Co: Sección Cuentas y Cofradías

Sec. L Dv: Sección Libros Diversos

Sec. Pa: Sección Parroquias

MOP: Ministerio de Obras Públicas

Doc.: Documento

act.: Activo durante...

nac.: Nacido en...

Ilust.: Ilustración

RESUMEN

El contenido de este estudio es una *Aproximación histórica al patrimonio pictórico y escultórico colonial de la iglesia de San Pablo, primer ermitaño*, templo que fue uno de los más antiguos de la Caracas colonial, construido en el año de 1580, el cual fue testigo de importantísimos hechos, y que albergó en sus altares un patrimonio artístico considerable durante los casi trescientos años que permaneció en pie.

El trabajo que presentamos se basa en una minuciosa investigación documental en la cual el objetivo primordial fue estudiar el patrimonio pictórico y escultórico colonial conservado hasta el presente, que formó parte de los bienes de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*. La tesis está conformada por dos capítulos. El primero se titula: *El proceso de fundación de la iglesia de San Pablo primer ermitaño*, en el cual procuramos realizar una reseña histórica sobre el templo apoyándonos fundamentalmente en fuentes primarias, que nos permitieron inferir los motivos que originaron su construcción, además de describir las características y ubicación de este templo, demolido en 1876.

En la primera parte, también hacemos referencia a las cinco cofradías que hicieron vida en este templo y las cuales fueron muy importantes, ya que gracias a éstas se adquirieron imágenes de culto elaboradas por diversos artistas reconocidos en la época. Asimismo recopilamos información sobre algunos acontecimientos, como festejos y celebraciones relacionados con el templo de *San Pablo*. Igualmente nos aproximamos a los distintos terremotos ocurridos en la ciudad que afectaron a esta iglesia y a su patrimonio. Además, reunimos diversos datos sobre algunos sucesos significativos ocurridos en la plaza de *San Pablo*, que formaron parte de la historia de este edificio y que nos permitieron aproximarnos a su cambiante contexto. Por último, referimos las causas que promovieron la demolición de la iglesia, aunque no profundizamos en la compleja situación política e ideológica del gobierno guzmancista.

Durante el desarrollo de este capítulo utilizamos un plano del templo realizado en 1757, el cual es el único testimonio gráfico conocido hasta el presente sobre su espacio físico interior; así como algunos grabados y fotos en los que podemos apreciar la apariencia exterior.

En el segundo capítulo titulado: *Patrimonio pictórico y escultórico colonial que perteneció a la iglesia de San Pablo primer ermitaño*, presentamos el resultado de un intenso rastreo del patrimonio artístico, procedente de los siglos XVI al XVIII, que perteneció a la iglesia, y que en su mayoría se encuentra actualmente en la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa. Iniciamos el capítulo explicando las dificultades de conservación que enfrenta el arte colonial en nuestro país, como una manera de sensibilizar al lector sobre las pocas piezas conservadas en el presente. Posterior a lo cual exponemos numerosos datos documentales referidos al patrimonio artístico de este templo, como una forma de evidenciar las diversas piezas desaparecidas y la participación de innumerables artistas (algunos desconocidos actualmente). Finalizamos nuestro estudio elaborando un análisis formal e iconográfico de las obras pictóricas y escultóricas encontradas, con la finalidad de demostrar su importancia artística e histórica.

Para finalizar debemos señalar que sólo se encontraron seis obras, que pertenecieron a la iglesia de *San Pablo*: dos pinturas, cinco tallas y una pieza de orfebrería, las cuales hemos reproducido a fin de brindar un testimonio fotográfico de cada una. Sobre estas obras no existe la certeza absoluta de su procedencia, por lo que nos apoyamos en diversas investigaciones y en algunos documentos conservados en el Archivo Arquidiocesano de Caracas. Consideramos que hemos cumplido con los objetivos iniciales de esta investigación, ya que ampliamos los escasos datos históricos sobre la iglesia de *San Pablo*, así como presentamos un inventario y análisis actualizado de lo que constituyó su patrimonio pictórico y escultórico.



INTRODUCCIÓN

Estudiar el arte colonial es una tarea bastante ardua, puesto que la documentación que existe sobre este periodo es relativamente escasa. Sabemos que el arte en esta época no fue valorado como ahora, y si le agregamos los maltratos que ha sufrido a lo largo de la historia, tendremos una idea de lo mucho que se ha perdido. Por esta razón, el presente trabajo de grado tiene como objetivo principal el estudio del patrimonio pictórico y escultórico colonial conservado en la actualidad, que formó parte de la *iglesia de San Pablo, primer ermitaño*. Para cumplir con esta meta desarrollamos una intensa pesquisa documental y bibliográfica que nos permitió adentrarnos en el proceso de fundación de la iglesia en 1580, hasta su destrucción en 1876.

El trabajo de investigación que presentamos está dividido en dos grandes capítulos. El primero titulado: *El proceso de fundación de la iglesia de San Pablo primer ermitaño*, consiste en una reseña histórica sobre el templo apoyándonos en fuentes primarias; así como también intentamos profundizar en la ubicación y características de construcción de la iglesia de *San Pablo*; las cofradías establecidas en el templo, las consecuencias de los terremotos sobre la edificación y algunos sucesos históricos importantes relacionados con esta iglesia y su contexto. En cuanto a las causas que promovieron su demolición, nos limitamos a utilizar la información aportada por Hermann González Oropeza, quien estudió el proceso de secularización de la vida religiosa en Venezuela durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco; aunque decidimos no profundizar en esta compleja situación política e ideológica, ya que consideramos se escapaba a los objetivos de nuestra investigación.

En la elaboración de este capítulo encontramos como principal obstáculo la poca información bibliográfica que existe sobre el templo. Los textos que lo mencionan apenas le dedican unas cuantas páginas o líneas que por lo general repiten los mismos datos históricos. Es por ello que privilegiamos el uso de fuentes primarias, especialmente los

documentos conservados en el Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC) y en el Archivo General de la Nación (AGN). Sin embargo, encontramos que la mayoría de los documentos sobre esta iglesia se remontaban al siglo XIX, ya que los de los siglos XVI, XVII y XVIII han sido destruidos por los ácaros y polillas.

En nuestro segundo capítulo titulado *Patrimonio pictórico y escultórico colonial que perteneció a la iglesia de San Pablo primer ermitaño*, presentamos los resultados del rastreo documental sobre el patrimonio este templo. Lamentablemente no encontramos un inventario de los bienes que poseía la iglesia para el momento de su expropiación y destrucción; lo que implica un vacío imposible de llenar, dado que esta información nos habría indicado cuales piezas aún se hallaban en la edificación y facilitado su ubicación.

Por su parte, en el AAC revisamos los inventarios elaborados durante las diversas visitas pastorales a los templos capitalinos, a fin de registrar los sucesivos cambios en el patrimonio de la iglesia de *San Pablo*. Pero hallamos un panorama bastante desolador. Sólo se conservan los documentos relativos a la Catedral emitidos en la visita del obispo Diego Antonio Diez Madroñero, realizada entre 1756 y 1769. Posterior a ésta, felizmente contamos con los textos publicados de la visita del obispo Mariano Martí realizada entre 1771 y 1784, documento que nos sirvió de punto de referencia por ofrecer un inventario completo del patrimonio que albergó nuestra iglesia en este período. Las posteriores visitas pastorales efectuadas al arzobispado de Caracas durante el siglo XIX no nos aportaron ningún dato, ya que sus legajos se encuentran incompletos. Sin embargo, gracias a los pocos documentos correspondientes a la iglesia de *San Pablo* preservados en el AAC ofrecemos un rastreo documental el cual evidencia la destacada actividad artística impulsada por las distintas cofradías que operaron en este templo y que enriquecieron su patrimonio.

La mayoría de las obras pertenecientes a nuestra iglesia se conservan en la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa. Lamentablemente en ésta no encontramos la colaboración de las autoridades eclesiásticas que custodian el lugar, razón por la cual nuestras fotografías no poseen la calidad visual que desearíamos. Tampoco se nos permitió aproximarnos a las

imágenes a fin de constatar el estado de conservación de cada pieza, por lo que tuvimos que recurrir a una entrevista con el historiador y restaurador Carlos F. Duarte, para obtener alguna información adicional sobre las mismas; quien gentilmente nos proporcionó datos de gran importancia para el desarrollo de esta investigación.

Pese a las dificultades mencionadas consideramos que cumplimos con los objetivos propuestos, al brindar un estudio que reúne la mayor cantidad de información disponible sobre una de las iglesias más antiguas de Caracas y su patrimonio; al tiempo que documentamos las obras desaparecidas que formaron parte del templo.



Capítulo 1: El proceso de fundación de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*.

1.1.- Fundación de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*.

La crónica más antigua conocida sobre la fundación de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño* la escribió el historiador José Oviedo y Baños (act. 1723). En esta señaló lo siguiente:

[...] llegó por este tiempo, que ya era el año de ochenta (1580), al puerto de Caraballeda un navío portugués, que venía de arribada de las costas de Guinea; y no habiéndose hecho reparo a los principios de que venía infectado de viruelas, cuando se advirtió el daño fue cuando no tuvo remedio, pues siendo achaque que nunca se había padecido en estas partes, cundió con tal violencia, que encendió el contagio con los indios, hizo tan general estrago que despobló la provincia[...]fatalidad de las mayores que ha padecido esta gobernación desde su descubrimiento[...]hasta que entrado el año de ochenta y uno (1581), sin que cesase la mortandad ni minorase el contagio, ocurrió la ciudad de Santiago a buscar recurso a su trabajo en los socorros divinos, y votando por su patrón y tutelar a San Pablo primer ermitaño, fue tan eficaz su protección, que milagrosamente desde luego se empezó a experimentar la sanidad; en cuyo agradecimiento, para recuerdo perpetuo del beneficio recibido, fabricó la ciudad un templo a su memoria, conservando [...] la piadosa costumbre de asistir capitularmente todos los años el día quince de enero a celebrarle fiesta y a rendirle las gracias en su iglesia.¹

Contribuyeron en su construcción dos importantes vecinos de Caracas, el general don Domingo Vera y su hermano don Diego Adame, ambos descendientes del conquistador Sebastián Díaz, quienes obsequiaron el costo de la torre luego de que ésta cayera en ruinas con el terremoto del 11 de junio 1641,² lo que permitió reedificar el templo dándole mayor capacidad.³ De estos personajes se puede decir que el primero, financió la torre, y el segundo mandó a fundir las campanas.⁴

Se conoce muy poco sobre esta primera epidemia de viruela que motivó la construcción de la iglesia. Las crónicas son bastante vagas y escasas, tan sólo refieren su presencia gracias a la llegada de un barco negrero y la terrible mortandad que diezmó a la población aborigen. Ante esta epidemia los pobladores de Caracas habrían optado por

¹ José Oviedo y Baños, *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, p. 406.

² Lucas Manzano, *Caracas de mil y pico*, p.74.

³ Ernesto Otaduy, *Las iglesias de la antigua Caracas*, p. 37.

⁴ José García de la Concha, *Reminiscencias vida y costumbres de la vieja Caracas*, p. 21.

la intercesión celestial, única forma conocida en ese momento para alejar el mal. En este contexto se seleccionó a *San Pablo primer ermitaño*, quien fue el primer cristiano en vivir en el desierto totalmente retirado del mundo, con la intención de ayudar a la humanidad con su penitencia y oración por la conversión de los pecadores. Murió a los ciento trece años de edad y cuando cumplió los noventa de su vida eremítica; para distinguirlo de otros santos con el mismo nombre se le conoce con el título de *primer ermitaño*.⁵

Gradualmente la iglesia de *San Pablo* fue adquiriendo mayor importancia. Para 1614 el obispo fray Juan de Bohórquez (act. 1613-1619) tomó la decisión, junto a los representantes del cabildo Pedro de Fonseca y Diego de Ledesma, de enterrar a las víctimas de las sucesivas epidemias de viruela que continuaron azotando a la población, en el campo detrás de este templo.⁶ Pero la pequeña Caracas continuó su crecimiento y la iglesia de *San Pablo* fue convertida rápidamente en viceparroquia de Catedral por el obispo Antonio González de Acuña (act. 1672-1682), “por su auto de 4 de julio de 1674, que se halla original en el libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen”,⁷ en acuerdo con el gobernador don Francisco Dávila Orejón (act. 1673-1674), quien también se desempeñaba como capitán general de provincia.⁸ Posteriormente, el obispo Manuel Machado y Luna (act. 1750-1752) erige en parroquias distintas de la Catedral, “conforme a lo dispuesto por real cédula del señor don Felipe VI de 25 de agosto de 1750, [...] las iglesias de *San Pablo*, *Nuestra Señora de Altagracia*, *Santa Cruz de Candelaria* y *La Guaira*.”⁹

Según el padrón realizado por el obispo Mariano Martí (act.1770-1792) durante su visita pastoral en 1772, la parroquia de San Pablo estaba conformada por mil ochenta y un casas que albergaban mil cuarenta y seis familias, asistidas por diecinueve sacerdotes.¹⁰

Para 1590, al lado de este templo comienza a funcionar el primer hospital de Caracas llamado *Hospital Real*, también conocido como el hospital de San Pablo, fundado

⁵ Alban Butler, *Vida de los Santos*, t. I, p. 102.

⁶ Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos*, p. 79.

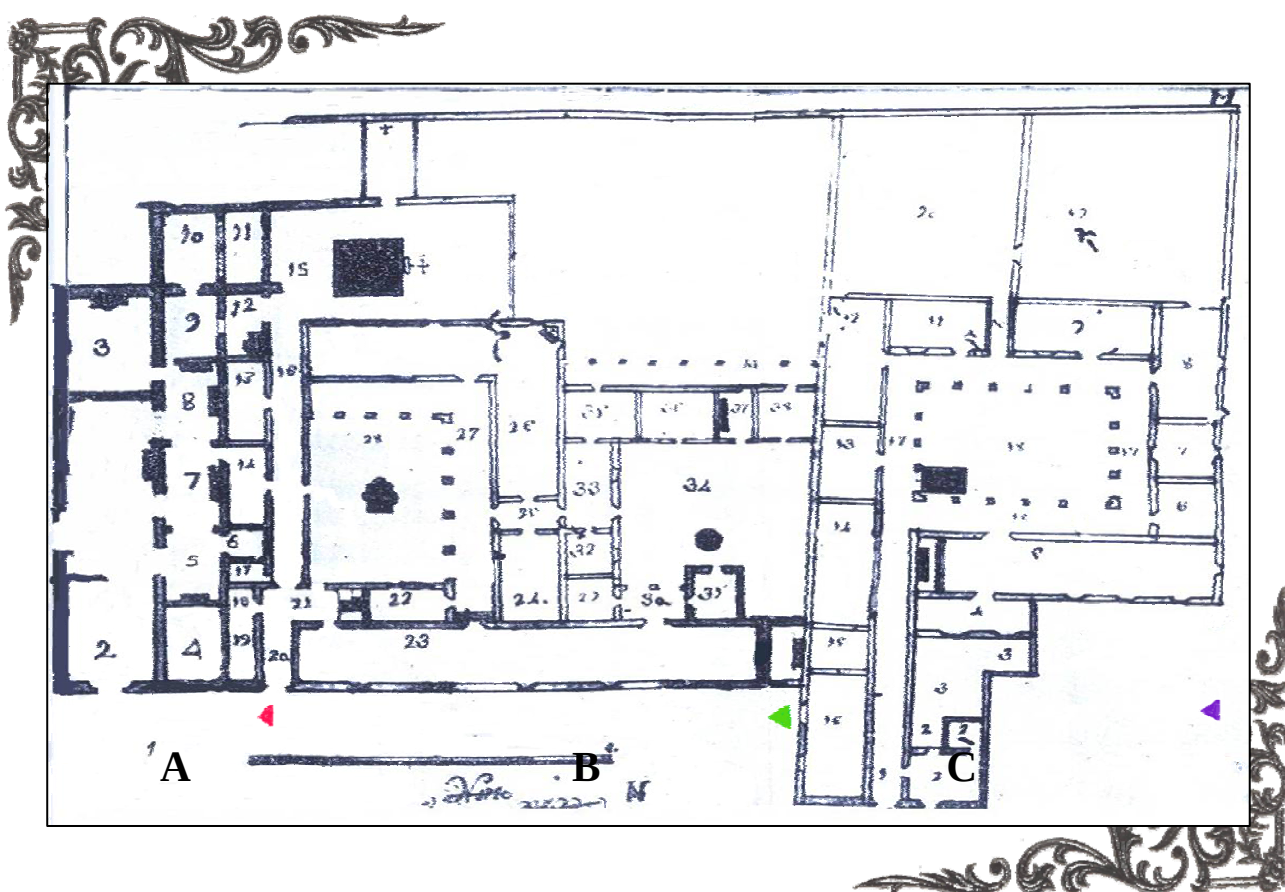
⁷ Blas José Terrero, *Teatro de Venezuela y Caracas*, p.50.

⁸ Ernesto Otaduy, *Op. cit.*, p. 38.

⁹ Blas José Terrero, *Op. cit.*, p. 71.

¹⁰ Mons. Mariano Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas 1771-1784*, t. 6, p. 15.

por Sebastián Díaz,¹¹ y el cual se terminó de construir en 1604 gracias a Martín Rolón¹² (Ilust. n° 1). Éste también sufrió grandes daños con el terremoto de 1641, lo que obligó a una reconstrucción total y más consistente. Para 1772 ya ofrecía salas especiales para los llamados soldados veteranos, salas de enfermería y una sala para enfermos contagiosos, no tenía capilla y el sustento provenía del nueve y medio por ciento (9½ %) de los diezmos y de algunos impuestos a su favor equivalentes a 6.784 pesos.¹³



Ilust. n° 1, *Plano de la iglesia de San Pablo, Hospital Real y Hospicio de la Caridad*, 1757. De cada flecha hacia la izquierda: A.- Templo de San Pablo, B.- Hospital Real, C.- Hospicio de la Caridad.

¹¹ *Ibidem*, p.16.

¹² Enrique Bernardo Núñez, *La ciudad de los techos rojos. Calles y esquinas de Caracas*, p. 73.

¹³ Ernesto Otaduy, *Op. cit.*, p. 41.

El 8 de diciembre de 1685 se comenzaron los trabajos de ampliación de este edificio para incluir al hospicio de *Nuestra Señora de la Caridad*, destinado a las mujeres (Ilust. n° 1), concluyendo al año siguiente una sala de 30 varas,¹⁴ la pieza para unciones y un cuarto para recoger las mujeres de mal vivir.¹⁵ Para 1693 el obispo Diego Baños y Sotomayor (act. 1684-1706) logró finalizar la obra del hospicio, en edificio contiguo, pero independiente (Ilust. n° 2), que fue construido gracias a la herencia dejada por doña María Marín de Narváez, quedando encargado de cumplir su voluntad el administrador don Pedro Jaspe de Montenegro,¹⁶ quien también se desempeñó como regidor y alguacil de Caracas durante el año de 1674-75, luego de morir el gobernador Francisco Dávila Orejón (act. 1673-1674).¹⁷



Ilust. n° 2, Anónimo, *Plazuela de San Pablo en la segunda mitad del siglo XIX*, s/f. Puede verse la iglesia y junto a la torre, el Hospital y Hospicio.

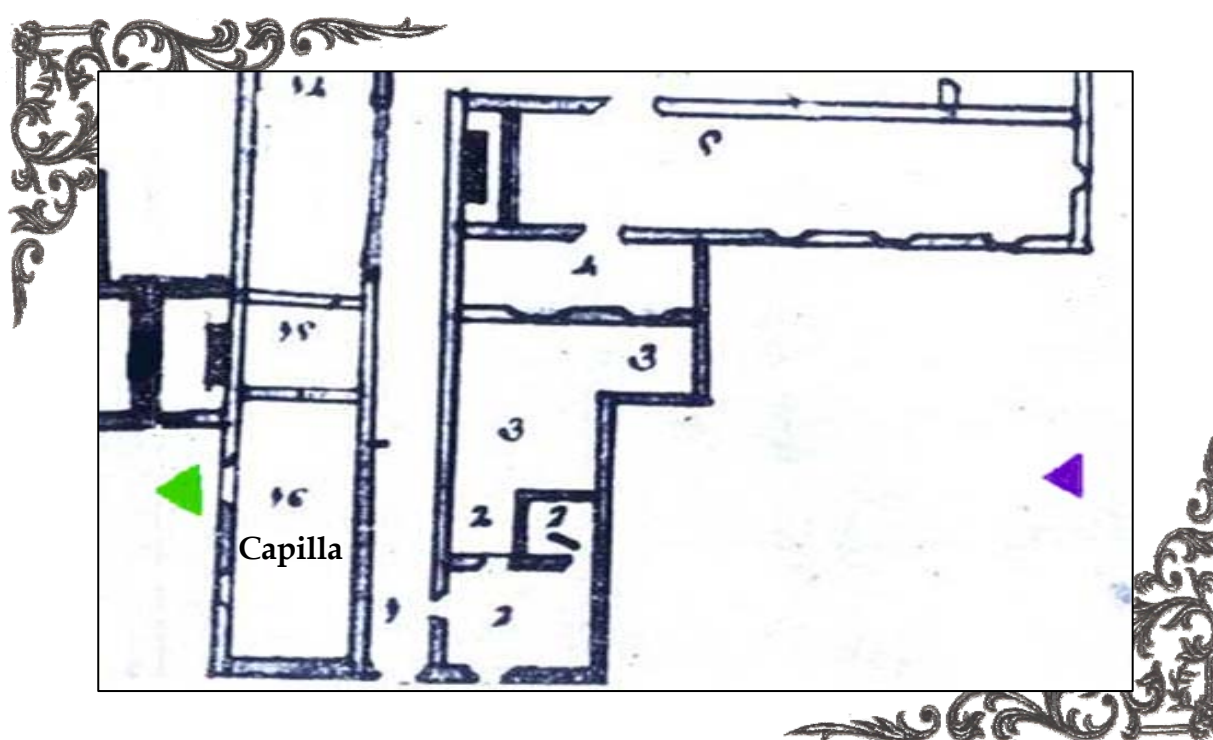
¹⁴ 1 vara = 84 cm. Total 2.520 mts.

¹⁵ Enrique Marco Dorta, *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela 1523-1828*, p. 76.

¹⁶ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷ Luis Alberto Sucre, *Gobernadores y capitanes generales de Venezuela*, p. 168.

En este lugar por mandato eclesiástico se albergaban aquellas mujeres incursas en pleitos maritales y pecadoras públicas.¹⁸ También existió en este hospicio una capilla (Ilust. n° 3) donde se veneraba la imagen de *Nuestra Señora de la Caridad*, que fue fundada en el año de 1714 por el obispo Francisco del Rincón (act. 1714-1716),¹⁹ y que luego de la visita pastoral en 1772 del obispo Mariano Martí (act.1770-1792), éste ordenó trasladar la imagen a la iglesia de *San Pablo* por estar la capilla en muy malas condiciones.²⁰ Por ello, en el inventario que levantó dicho obispo, se menciona un altar dedicado a esta advocación mariana en la iglesia de *San Pablo*.²¹



Ilust. n° 3, Detalle del plano del *Hospicio de la Caridad*: 1.- Zaguán de entrada; 16.- Capilla de *Nuestra Señora de la Caridad*

Ciertamente, en el Archivo de la Arquidiócesis de Caracas (en adelante AAC) encontramos un documento del año 1774, en el cual el señor vicario general Hemeregildo Barbosa, mayordomo de la congregación de *Nuestra Señora de la Caridad*

¹⁸ Núñez, *Op cit.*, p. 72.

¹⁹ AAC, Sección Cuentas y Cofradías (Sec. Cu y Co), Libro 25, Legajo 1774, sin n° de Folio.

²⁰ Ernesto Otaduy, *Op. cit.*, p. 42.

²¹ Martí, *Op. cit.*, t. III, p. 116-117.

hace una petición al obispo Martí para que se reedifique la capilla exterior del Hospital y Hospicio, además se traslade la imagen de *Nuestra Señora de la Caridad* a la capilla donde antiguamente estuvo colocada.²²

Así mismo, un manuscrito con fecha del 19 de julio de 1823, da cuenta de la solicitud del señor José Valentín Toro ante el gobernador del Arzobispado, de la reedificación de esta capilla, que fue destruida nuevamente con el terremoto del 12 de marzo de 1812, y el traslado de la *Virgen de la Caridad* de la iglesia de *San Pablo* a su sitio original.²³ No hallamos algún otro escrito que haga constar que esta capilla se reconstruyó posteriormente.

1.1.1.- Condiciones de construcción, características y ubicación de la iglesia de *San Pablo* primer ermitaño.



Según un informe topográfico de la ciudad de Caracas elaborado en 1843, la ubicación de la iglesia de *San Pablo* era calle Brayos de este a oeste con calle Patrias de norte a sur. Para 1873, tres años antes de su demolición, la denominación de las mismas calles era el Juncal de este a oeste y El Comercio de norte a sur;²⁴ actualmente estaría ubicada de norte a sur en la avenida Lecuna, cruce de este a oeste con esquina Teatro Municipal. (Ver ubicación con respecto a la Catedral, Ilust. n° 4).

Ilust. n° 4, Francisco Depons, *Detalle del Plano de la ciudad de Caracas en sur América, la capital de las provincias de Venezuela, Maracaibo, Barinas y Guiana, 1751-1812*, ● Iglesia de *San Pablo*, ● Plaza de *San Pablo*, ● Iglesia Catedral, el área delimitada frente a ésta es La Plaza Mayor y el Mercado Público.

²² AAC, Sec. Cu y Co, Libro 25, Legajo 1774, sin n° de Folio.

²³ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 26, Legajo 1823-24, sin n° de Folio.

²⁴ Irma de Sola Ricardo, *Contribución al estudio de los planos de Caracas 1567-1967*, p. 64 y 76.

En el texto de Ernesto Otaduy, *Las iglesias de la antigua Caracas*, se reproduce una descripción de la iglesia de *San Pablo, primer ermitaño*, que según este autor, fue elaborada por el obispo Mariano Martí durante su visita pastoral en 1772. En ésta se menciona:

[...] esta iglesia estaba situada a siete cuerdas de la Catedral hacia el sur. Es de una nave, con una capilla al lado de la epístola, casi tan larga como la nave central; en cuya pared intermedia están incluidos algunos arcos, para la comunicación de una con otra. La capilla mayor o presbiterio está distinguida de lo demás, por un arco de ladrillo. La puerta principal mira al norte, y está adornada con una media fachada de ladrillo. Al lado de esta fachada hay una torre o campanario de tres cuerpos.

La referida nave menos principal, es más corta que la otra, por estar incluidos en los extremos de ella, la sacristía y la torre; a un lado de dicha nave está formada una capillita, para guardar la pila bautismal.

*Las paredes de la iglesia son, partes de cal y canto, de ladrillo y de tapias. El techo es de tablas y de tirantes cubiertos de tejas.*²⁵

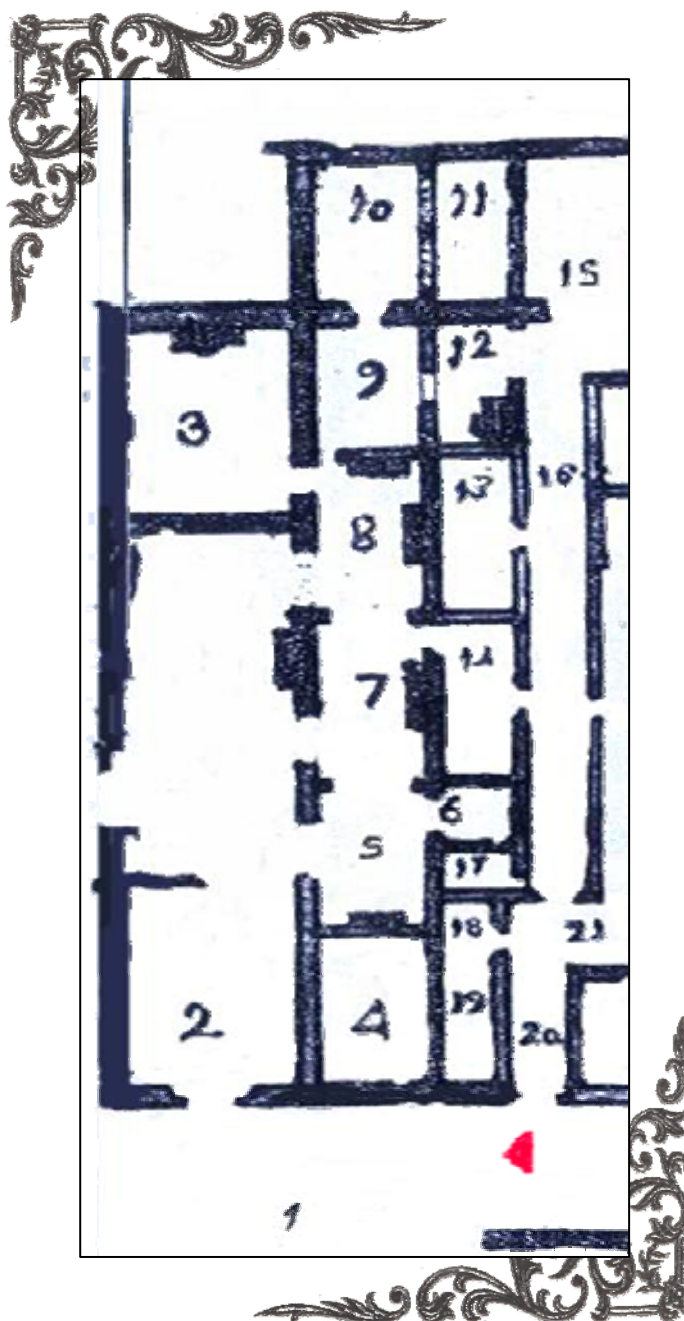
Sin embargo, la descripción del obispo Mariano Martí que está publicada sólo señala lo siguiente:

*[...] esta Iglesia se compone de dos naves: una grande y otra pequeña; en la grande se halla la Capilla Mayor con su retablo y Sagrario dorado. Al lado del Evangelio: Altar de la Santísima Trinidad y Altar de Animas. Al lado de la Epístola: Altar de San Pablo, en la nave pequeña Altar del Santo Cristo de Nuestra Señora de la Caridad; Altar de Nuestra Señora del Carmen; Altar de Jesús Nazareno [...].*²⁶

Como podemos apreciar en el plano (Ilust. nº 5), efectivamente se trataba de un templo pequeño, con una sola nave central y una nave de capillas más pequeña y estrecha. Esta última nave incluía la torre, el baptisterio, la sacristía y su antesala. Además de los altares del *Santo Cristo*, *Nuestra Señora de la Caridad*, *Nuestra Señora del Carmen* y *Jesús Nazareno*. Mientras en la nave principal encontraríamos al fondo el altar mayor, al lado del Evangelio los altares de la *Santísima Trinidad* y de *Ánimas Benditas*, y al lado de la Epístola el altar de *San Pablo*.

²⁵ Ernesto Otaduy, *Op. cit.*, p.38.

²⁶ Martí, *Op. cit.*, t. 6, p. 14.



Ilust. nº 5, plano del Templo de *San Pablo*:

1.- Plazuela; 2.- Cañón de la iglesia; 3.- Capilla Mayor; 4.-Torre; 5, 7 y 8.- Capillas; 6.- Baptisterio; 9.- Antesala de la sacristía; 10 y 11.- Sacristía; 12.- Corredor; 13 y 14.- Bodegones; 15.- Cementerio; 16.- Pasadizo al Hospital; 17, 18 y 19.- Cuartitos

Precisamente del baptisterio aún se conserva la pila bautismal en el Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco (Ilust. n° 6). La pila está hecha de *Granito del Ávila*, tiene una altura de 1,25 mts y un diámetro de 74 cm, y en la parte superior del pilar tiene una inscripción que dice: “Pila Iglesia de San Pablo año 1799”. Según la ficha de registro del Museo que actualmente la custodia, fue destinada en algún momento después de la demolición de *San Pablo* a la iglesia de la Candelaria, luego llevada a la iglesia de Charallave, y más tarde pasó a manos de la colección de la señora Inés Margarita Martínez, quien la vendió al Banco Central de Venezuela por un costo de 10.000 Bs., para ser donada en el año de 1974 al Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco.²⁷



Ilust. n° 6, Anónima, *Pila Bautismal de la iglesia de San Pablo, año 1799.*

Pero regresamos a la descripción de nuestra iglesia. Graziano Gasparini en su libro *Templos coloniales de Venezuela*, realiza una descripción similar a la de Otaduy:

²⁷ Agradecemos a Carlos F. Duarte la información suministrada.

[...] era de una sola nave con una modesta fachada de dos cuerpos. Dos medias columnas a cada lado, encuadraban el vano con arco de medio punto. Un entablamento rico en molduras relacionaba los soportes. El segundo cuerpo remataba en un frontispicio de forma triangular decorado con pináculos piramidales. En línea con la fachada, una maciza torre de dos cuerpos separaba la iglesia del hospital real, que quedaba contiguo.²⁸

Las descripciones de Otaduy y Gasparini son muy similares, pero no concuerdan en cuanto a la torre, ya que la mencionada por el primero es de tres cuerpos, mientras el segundo refiere una de dos cuerpos. Esta diferencia podría estar en que la primera descripción se basa en una de 1772, cuando el obispo Martí acometió su visita pastoral, mientras la descripción de Gasparini podría estar sustentada por los grabados y fotografías del siglo XIX, como por ejemplo la de Lesmann (Ilust. nº 7). Lo que indica que tal vez, la torre y la fachada sufrieron una modificación después del terremoto de 1812, que se conoce le causó grandes daños a la iglesia de *San Pablo*.



Ilust. nº 7, Foto de F. Lesmann, Iglesia de *San Pablo*, primer ermitaño, siglo XIX.

En general, las torres o campanarios de nuestras iglesias fueron mayormente de formas cuadradas, sencillas y macizas, las cuales por miedo a temblores y por el ahorro

²⁸ Graziano Gasparini, *Templos coloniales de Venezuela*, p. 14.

de materiales no alcanzaron alturas resaltantes y esbeltez volumétrica, como bien lo muestran las imágenes conservadas de la iglesia de *San Pablo*. Sin embargo, podían tener hasta tres cuerpos de elevación y el lugar de ubicación fue casi siempre a un lado de la fachada.²⁹

Los patrocinios eclesiásticos y monárquicos fueron los que intensificaron las construcciones de templos, capillas y ermitas, aunque no todas gozaron del mismo esplendor, pues respondían a las condiciones económicas de cada región.³⁰ Pese a la pobreza de la provincia y a las dificultades producidas por terremotos y epidemias, Francisco Depons (1751-1812) señaló que “[...] en general, las iglesias de Caracas están bien construidas [...] En todas las iglesias se observa un aseo extremado. Se hallan cargadas de dorados desde el pie de los altares hasta los artesonados [...]”.³¹

Podemos agregar, que nuestra arquitectura colonial fue modesta, los templos fueron contruidos por maestros albañiles hábiles, en su mayoría anónimos, o dirigidos por misioneros competentes; esto debido a que en nuestro territorio no actuaron arquitectos como en los virreinos, pero esto no nos excluyó de tener valores y características propias en nuestra arquitectura, aunque los estilos se manifestaron esencialmente como un elemento decorativo sobre un esquema estructural inalterable.³² La iglesia de *San Pablo* no escapó a este fenómeno, aún así se desconoce quien trazó su planta y cuales alarifes participaron en su construcción.

Con respecto a la techumbre, no hubo en la provincia de Caracas un sólo templo que estuviese cubierto con bóvedas de mampostería, ya que se estableció el sistema de cubierta con tejas y madera durante todo el periodo colonial y avanzado el siglo XIX, porque se buscaron soluciones de bajo costo y que a la vez soportaran los movimientos sísmicos.³³ Por lo tanto el techo de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*, como bien refiere Otaduy, debió estar constituido por armadura de pares, nudillos y tirantes.

²⁹ Graziano Gasparini, *La arquitectura colonial en Venezuela*, p. 200.

³⁰ *Ibidem*, p. 168.

³¹ Francisco Depons, *Viaje a la parte oriental de tierra firme en América meridional*, p. 116.

³² Gasparini, *Op. cit.*, p. 170.

³³ *Ibidem*, p. 172.

En cuanto a la fachada, en los templos coloniales venezolanos, la decoración se concentró siempre en las portadas, caracterizándose por la sobriedad de los elementos que la integraban, y se utilizó el sistema del ladrillo enfoscado.³⁴ Las imágenes conservadas de la iglesia de *San Pablo* apenas si pueden brindarnos una somera idea sobre su decoración, más allá de lo explicado por Gasparini (citado por nosotros líneas atrás), la cual se destacó por su sobriedad y simplicidad.

Por otra parte, en 1994 Iradia Vargas y un grupo de arqueólogos realizaron una serie de excavaciones en los espacios que ocuparon el templo de *San Pablo* y el Hospital y Hospicio, donde hoy en día se encuentra el *Teatro Municipal*. En éstas se pudo comprobar que los materiales usados en la construcción del templo correspondientes al período de 1630-1742, fueron tapias (se llevaba a cabo reciclando los materiales desechados de la construcción mezclados con tierra amasada y apisonada en un molde), ladrillos y tejas. Además se encontraron restos de baldosas o mosaicos de pisos con decoración policroma de estilo pisano, consideradas del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Estos pisos eran muy utilizados en la arquitectura religiosa y se corresponderían a las estructuras construidas antes de 1757.³⁵

Este hallazgo da fe de lo importante que fue la iglesia de *San Pablo* para sus feligreses, al tiempo que se encontraron restos de frisos con cuatro colores distintos, lo que podría indicarnos la presencia de una decoración mural policroma muy distinta al tradicional color blanco.³⁶

1.2.- Las cofradías y su importancia.

Durante la época colonial la Iglesia Católica también cumplió funciones mercantiles a través de conventos y cofradías de las distintas parroquias, los cuales efectuaban transacciones de tipo bancario como hipotecas sobre casas y haciendas, préstamos a interés, compra y venta de propiedades y esclavos, demandas, remates de bienes, etc.,

³⁴ *Ibidem*, p. 198.

³⁵ Iradia Vargas y otros, *Arqueología de Caracas. San Pablo. Teatro Municipal*, p. 225 y 226.

³⁶ *Ídem*.

convirtiéndose en las operaciones de financiamiento que regían la vida económica.³⁷ Pero aparte de la función monetaria que prestaban, las cofradías y hermandades fueron muy importantes, porque cumplían con obras sociales tales como el sostenimiento de escuelas, protección a las viudas y huérfanos, etc. Algunas cofradías llegaron a ser muy ricas por la condición económica de sus integrantes.³⁸

Además, se encargaban del culto a la imagen de su santo patrono y la organización de sus fiestas; nutriéndose de la economía que cada una atesoraba y de las limosnas públicas, las cuales se solicitaban en la entrada del templo en una bandeja de plata o de latón; con esta recolecta se financiaba la fabricación de nuevas piezas, la restauración de alguna imagen o el entierro de algún pobre. Según su reglamento, los cofrades vestían hábitos de color azul, blanco, púrpura, morado, negro o marrón, escapularios bordados en el pecho y escuditos de oro o plata en las mangas como un distintivo; reunidas todas las cofradías en días solemnes brindaban un aspecto carnavalesco.³⁹

Según Ernesto Otaduy en *Las iglesias de la antigua Caracas*, en el templo de *San Pablo* se fundaron cuatro cofradías, “*cuyos miembros eran hombres blancos*”, entre las cuales estaban:

- La cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno*, fundada en 1666.
- La cofradía del *Santísimo Cristo de la Caridad*, fundada en 1719.
- La cofradía de la *Santísima Trinidad*, fundada en 1748.
- La cofradía del *Santísimo Sacramento*, fundada en 1753.

Para precisar las fechas de fundación de cada una de estas cofradías, optamos por recurrir a los documentos correspondientes a la iglesia de *San Pablo* que custodia el Archivo Arquidiocesano de Caracas.

Concerniente a la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno*, encontramos que el obispo Martí señala que se estableció el 16 de noviembre de 1666.⁴⁰ Es la congregación que posee más expedientes, en su mayoría del siglo XIX, entre los

³⁷ Ermila Troconis de Veracochea, *Censos en la Iglesia colonial venezolana*, p. 17.

³⁸ *Ibidem*, p. 18.

³⁹ Arístides Rojas, *Capítulos de la historia colonial de Venezuela*, p. 100-102.

⁴⁰ Martí, *Op. cit.*, t. I, p. 30 ss.

cuales se hallan recibos de limosnas y sólo dos inventarios de bienes, uno de 1824 y otro de 1833. Procedentes del siglo XVIII hay solamente unos libros de cuentas que lamentablemente no contienen la parte detallada de los gastos de ingresos y egresos, por lo cual no podemos conocer las adquisiciones de patrimonio pictórico y escultórico efectuadas en la época colonial.

En el inventario realizado por el obispo Martí, se señala que para 1772 la cofradía *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno* atesoraba el siguiente patrimonio pictórico:

*Altar de Nuestra Señora del Carmen: [...] tiene su retablo de talla dorado [...] con la imagen de Nuestra Señora, de talla, cuerpo entero, tiene dos arañas de plata [...] Altar de Jesús de Nazareno: [...] es de talla dorado [...] dentro de él, la imagen de Jesús de talla, de cuerpo entero.*⁴¹

Más adelante refiere entre los bienes pertenecientes a esta cofradía:

*[...] una corona de Nuestra Señora de plata sobredorada, con su cruz de oro embutida en piedras finas y esmeraldas [...] una cadena de oro de jasminillo, otra también de jasminillo, otra de media caña de oro, un aderezo de oro y esmeraldas que se compone de cruz, de lazo y zarcillo, una gargantilla de perlas con once hilos, una joyita de diamantes embutidos en oro, unos zarcillos pequeñitos con sus esmeralditas y gotinitas verdes, una cruz de oro y esmeraldas con sus perlitas de pendientes que tiene una perla grande chata por cabeza, un rosario de corales engastados en oro con sus tres medallas de lo mismo esmaltadas, otro rosario de cuentas de oro y su medalla de lo mismo, tres joyitas de oro de filigrana con sus perlitas y tres amatistas uno en cada uno, otra joya de perlas coloradas finas engastada en plata sobredorada, una sortija de oro con su esmeralda de corazón, otra sortija de oro con esmeralda cuadrada, dos sortijas más con esmeraldas cuadradas, dos sortijas de oro con piedras cuadradas de amatistas [...] una cruz de plata nueva perteneciente al estandarte [...] unas potencias de bronce sobredorada dentro de un cajoncito [...] una urna de madera pintada y dorada de Jesús [...] treinta campanillas de plata [...].*⁴²

Como muestra de la prosperidad que disfrutó esta cofradía durante la colonia podemos señalar algunos de los bienes conservados a principios del siglo XIX y que son mencionados en el inventario de 1824, por ser éste el más completo que custodia el AAC:

⁴¹ *Ibidem*, t. 3, p. 119.

⁴² *Ibidem*, p. 124 ss.

Inventario de los bienes muebles y alahas pertenecientes a la cofradía de Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno y a la Santísima Trinidad entregados al mayordomo actual Provisor Buenaventura Febles:

De Nuestra Señora del Carmen: -Un trono dorado de nuestra señora con cuatro faldones de terciopelo encarnados y cuatro bordados en oro [...] - Dos imágenes de bulto grandes y buenas y una imagen buena del Santo niño [...] -Dos pares de escapulario viejos bordados y guarnecidos en oro que actualmente lleva la virgen en la manos [...] Prendas de oro de nuestra señora: -Primeramente una corona de oro esmaltada en perlas finas con piedras finas y falsas, y el puente para asegurarla en la cabeza, de plata sobre dorado y pesa con perlas, piedra, y plata y oro 2 libras, 10 onzas, 7 ochavas, con su correspondiente cajón de madera [...] -Dos escudos o medallas de oro que se le ponen en el escapulario de nuestra señora [...] -Una gargantilla de más de - tercia, de perlas con siete hilos de oro[...] -Un alfiler de oro con una esmeralda en medio [...] -Tres sortijas de oro, dos pequeñas y una grande con una perla engastada muy fina y una goterita de piedra verde engastada en oro[...] - Alahas de plata: [...] -Una corona de plata sobre dorada esmaltada en piedras finas y piedras falsas con un amatista [...] pesa con perlas y piedras 37 ½ onzas [...] -Veintiún campanitas de plata con que se adorna el trono de Nuestra Señora, treinta y seis coronas de plata con que se forman las andas en que se saca a Nuestra Señora [...].⁴³

En relación a la cofradía del *Santísimo Cristo de la Caridad*, fundada según Otaduy en 1719, sólo hemos hallado las referencias documentales que brinda Marco Dorta. Así, con fecha de 1795, refiere que: “Miguel Jerónimo Hernández, pardo libre, solicita de su majestad licencia para crear una cofradía a la imagen del Cristo Crucificado, con el título de la *misericordia*.”⁴⁴ Lo interesante es que durante la visita pastoral del obispo Martí a esta iglesia en 1772, se menciona ya la existencia de una cofradía que veneraba a dicha imagen. Entonces, podría tratarse ésta de una nueva cofradía de pardos libres, ya que la otra posiblemente estaba conformada por blancos y éstas mantenían una división estricta de sus castas sociales. La fecha coincide con una epidemia de viruela que azotó a la ciudad de Caracas, lo que tal vez, motivó a Miguel Jerónimo Hernández a solicitar licencia para honrar y dar gracias al Cristo.

No obstante, el documento con más antigüedad sobre esta cofradía encontrado en el AAC corresponde a una rendición de cuentas por parte del “Sargento Juan Alonzo de la

⁴³ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1824, sin n° de Folio.

⁴⁴ Marco Dorta, *Op cit*, p. 431.

Haya mayordomo de la cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad [...] que están a su cargo desde el 1 de septiembre 1721 hasta el 1 de septiembre de 1727;"⁴⁵ existiendo también con fecha de 1764, una "rendición de gastos y obras pías por el señor Feliciano Palacios mayordomo de la cofradía del Santísimo Cristo de la Caridad de la parroquial de San Pablo de la ciudad de Caracas."⁴⁶

Entonces, podríamos afirmar que la fecha señalada por Otaduy podría ser la correcta, ya que no se encontró otro documento que señale lo contrario con respecto a la fundación de esta hermandad, y en el inventario del obispo Mariano Martí realizado en 1772 entre sus pertenencias sólo se nombran "un retablo de talla dorado, en medio un nicho con la imagen de la talla de Cristo Crucificado, cuerpo entero, un sagrario donde está el Pixis, tiene pedestal, frontal, ara, crucifijo."⁴⁷ A estas piezas que se hallaban en el altar se agregan dos sitiales para exhibir al Cristo en sus fiestas, un copete de madera pintado y dorado; un guión de terciopelo morado guarnecido de oro forrado en tafetán morado, con su escudo de plata del Santísimo Cristo y la imagen de Dolores al pie; doce blandones de palo plateados, seis candeleros de metal, cinco candeleros de plata algo quebrados, dos columnas pintadas de azul, dos ángeles que se ponen sobre las mismas columnas, doce maceticas, un guión negro viejo con su imagen de Cristo pintado, dos vestiduras de dichos ángeles, seis blandoncitos pintados de amarillo y negro, un escaparate; y algunos artículos de uso diario como: bastidores, manteles y arrobas de cera.⁴⁸

Sobre la Cofradía de la *Santísima Trinidad*, debemos citar nuevamente a Marco Dorta, quien nos ofrece un escrito con fecha de 1749 que señala:

*Don Pedro Tamarón, maestreescuela de la iglesia de Caracas, expone a Su Majestad, que diferentes personas de aquella ciudad han formado estatutos para una congregación con el título de la Santísima Trinidad establecida en la viceparroquial de San Pablo. Pide se aprueben dichos estatutos.*⁴⁹

⁴⁵ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 25, Legajo 1721-27, sin n° de Folio.

⁴⁶ AAC, Sec. Cu y Co, Legajo 1764, sin n° de Folio. De esta rendición de gastos sólo existe la hoja citada como constancia.

⁴⁷ Martí, *Op. cit.*, t.3, p. 118.

⁴⁸ *Ibidem.*, t. 3, p. 118 y 132.

⁴⁹ Marco Dorta, *Op. cit.*, p. 201.

Con respecto a la fundación de esta cofradía, podríamos decir que la fecha que nos proporciona Otaduy (1748), debe ser la correcta; pues, no se ha hallado otro documento entre los que se conservan en el AAC, que aporte más de lo que ofrecen estos dos historiadores. En este sentido, Marco Dorta refiere otro documento con fecha de 1749, que menciona lo siguiente:

*Don Vicente Tejera de la Mota, mayordomo de fábrica de la ayuda de parroquia de San Pablo de la ciudad de Caracas, suplica a Su Majestad no haya impedimento en que se le remitan desde España los libros de las novenas de las cofradías de la Santísima Trinidad y Nuestra Señora del Socorro.*⁵⁰

Como podemos apreciar para 1749 la cofradía de la *Santísima Trinidad* estaba en proceso de conformación.

Por otra parte, fueron pocos los documentos hallados en el AAC sobre la vida de esta cofradía. Solamente se encontraron recibos de pago por alguna fábrica o recibos de limosna, y uno que puede considerarse importante, porque nos proporciona el nombre de uno de sus fundadores, con fecha de 1777, refiere: "*Don Marcos Aponte Montecinos sacristán y mayordomo de la cofradía de la Santísima Trinidad, destinó 4 pesos limosna de la misa aniversario por el alma del Maestro Don Manuel Pontes fundador de dicha cofradía [...] Caracas mayo --- de 1777.*"⁵¹

Sobre el patrimonio artístico de esta cofradía, el inventario del obispo Martí señala: un altar de talla dorado de tres cuerpos, "*en el primero un cuadro de Jesús cautivo, en el segundo un cuadro de la Santísima Trinidad tallado y en el tercero un cuadro del Padre Eterno.*"⁵² A esto se agregan dos arañas de plata, doce blandoncitos de madera plateados usados, unas andas doradas muy usadas con su urna pintada y dorada; una tiara, el triángulo, las potencias, una crucecita y el cetro de las imágenes, todos de plata; una cruz de plata, dos candeleros de metal, ocho milagros de plata de distintas figuras, y los respectivos manteles, velos, guiones y libros.⁵³

⁵⁰ *Ibidem*, p. 203.

⁵¹ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 25, Legajo 1777, sin n° de Folio.

⁵² Martí, *Op. cit.*, t.3, p.118.

⁵³ *Ibidem*, t.3, p. 134.

Posteriormente en un inventario de 1824 únicamente se indica: *“Perteneiente a la Santísima Trinidad: [...] Alhajas: primeramente el triángulo y tres potencias de la santísima Trinidad.”*⁵⁴

Concerniente a la Cofradía del *Santísimo Sacramento*, podemos afirmar que inició sus actividades antes de 1669, gracias a que encontramos un acta con fecha del 25 de noviembre de 1669 que señala: *“Don Manuel Terreros mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Pablo hace entrega de los bienes de esta cofradía al nuevo mayordomo Don Juan Domingo Fernández.”*⁵⁵ Además hay otro documento que menciona lo siguiente: *“Don Francisco Arete y Reina, actual mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Pablo da una relación jurada de los instrumentos que comprenden dicha cofradía [...] Caracas 23 de junio de 1701 [...]”*⁵⁶ Otro manuscrito similar a éste fue publicado por Enrique Marco Dorta en *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela*, el cual indica: *“Don Juan Bautista Goizueta, apoderado de Don Francisco Arete y Reina, vecino de la ciudad de Caracas, dice que la Cofradía del Santísimo Sacramento sita en la parroquial de San Pablo, fue fundada en 1702, suplica le confirmen las constituciones [...]”*⁵⁷

En virtud de estos datos consideramos que la fecha aportada por Otaduy se corresponde en realidad con la aprobación de sus constituciones en 1753. Tal como se evidencia en un documento que hallamos en el AAC, el cual señala: *“[...] se aprueba la constitución de la cofradía del Santísimo Sacramento por la Diócesis el 10 de marzo de 1753[...].”*⁵⁸

Podemos agregar sobre esta cofradía que *“tenía un estandarte colorado con la insignia del Santísimo Sacramento y uno negro para acompañar los entierros,”*⁵⁹ el cual se utilizaba por los cofrades durante sus procesiones. A estos estandartes debemos agregar una breve lista de algunos de los bienes que poseían para 1669 (los cuales se repiten en dos inventarios con fechas de 1779 y 1814), que demuestra la calidad del patrimonio que

⁵⁴ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1824, sin n° de Folio. Es el mismo inventario que se refiere a la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen. *Supra*, p. 13.

⁵⁵ AAC, Sección libros diversos (Sec. L Dv), Libro 14, Legajo 1773, Folio n° 3.

⁵⁶ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 24, Legajo 1700, sin n° de Folio.

⁵⁷ Marco Dorta, *Op. cit.*, p. 200.

⁵⁸ AAC, Sec. L Dv, Libro 14, Legajo 1753, Folio n° 1.

⁵⁹ AAC, Sec. L Dv, Libro 181, Legajo 1754, sin n° de Folio.

ostentaba, y en el cual no mencionamos aquellos objetos que no son parte de nuestros objetivos:

[...] Tres frontales dorados y esmaltados de carmín, el uno de la mesa principal del altar mayor y los otros dos de sus creencias [...] -Un pedestal plateado que está en dicho altar mayor [...] -Un baldoquin de madera plateado y esmaltado en diferentes colores a hechura de guasameril con dos arandelas de plata a los lados para poner una luz en cada vara del altar, dicho baldoquin con su sagrario dorado con cerradura y chapa de plata [...] -Un respaldo de madera plateado y esmaltado de carmín bien tratado [...] -Dos candelabros de plata, cuadrado [...] -Seis hacheros de madera plateados muy viejos [...].⁶⁰

Agregándole a esto el inventario realizado durante la visita del obispo Martí en 1772 el cual se indica:

[...] tres frontales dorados y esmaltados de carmín, uno de la mesa principal del Altar Mayor y los dos de sus creencias bien tratados [...] un pedestal plateado que está en el Altar Mayor; un baldoquin de madera plateado y esmaltado de diferentes colores, con dos arandelitas de plata para poner una luz; otro baldoquin de tisú muy viejo; un respaldo de madera plateado y esmaltado de carmín para poner detrás del sagrario, bien tratado; una caja habanera con cerradura y llave, dentro de ella un palio de media tela encarnada, y plata con su guión de lo mismo bien tratada; otra caja más vieja de damasco de china con su guión de lo propio [...] seis varas de madera forradas con cantos de plata de dicho palio [...] con su cruz de plata y cordones de seda; dos candeleros de plata con pies cuadrados; una cadena de oro de jazmincito que sirve para poner la llave del sagrario [...] seis blandones de madera plateados nuevos; un cajón con cerradura y llave dentro de él seis hacheros de madera plateados muy usados [...] un bufete de cedro con pies volteados bien tratados [...] seis platoncitos de estaños para fuentes; un guión grande de damasco encarnado con su vara de madera, pintado de encarnado con su cruz de plata que era de los hermanos.⁶¹

A estas cuatro cofradías debemos agregar una quinta, que no es mencionada por Otaduy, pero que gracias al rastreo documental realizado en el AAC logramos detectar. Así en un documento de 1774 se menciona que el “señor vicario general Hemeregildo Barbosa mayordomo de la **congregación de Nuestra Señora de la Caridad** que cita en la parroquial de San Pablo, pide ante su señoría funde a la gloriocísima Virgen María una cofradía

⁶⁰ AAC, Sec. L Dv, Libro 14, Legajo 1669, Folio nº 3.

⁶¹ Martí, Op. cit., t.3, p. 136 y 137.

en dicha iglesia y formar constituciones.”⁶² Como veremos esta solicitud encontró una respuesta positiva: “Cofradía de Nuestra Señora María de la Caridad, fundada el 12 de junio de 1774 y aprobada por Real Cédula hecha en Madrid el 15 de marzo de 1789.”⁶³ Mientras sus constituciones fueron aprobadas en 1778.⁶⁴ Entre sus estatutos se estableció que:

[...] los cofrades siempre que concurran en cuerpo de hermandad hayan de vestir ropa blanca y una medalla de plata pendiente al cuello con cinta azul y en ella la imagen de Nuestra Señora de la Caridad y un hacha en la mano [...] Dicha cofradía a de tener un estandarte alto de color blanco con medalla de nuestra señora con cordones y borlas azules para las precisas concurrencias [...] que el tercer domingo de octubre se haga fiesta a Nuestra Señora de la Caridad a costo de la cofradía [...].⁶⁵

Esta hermandad se encargaba de la capilla exterior del *Hospital Real* y *Hospicio de mujeres*, pero cada vez que la misma sufría daños la imagen de *Nuestra Señora de la Caridad* se trasladaba a la parroquial de *San Pablo*, al igual que sus custodios.⁶⁶ De su patrimonio artístico sólo podemos referir un documento de 1823 que solicita la reedificación de la capilla y se nombran las imágenes del *Gran Poder de Dios* y *Nuestra Señora de la Caridad*.⁶⁷ Se desconoce el paradero actual de ambas piezas.

Por su parte, el cronista Arístides Rojas apunta hacia 1876 la presencia de un cuadro de grandes dimensiones de *Nuestra Señora de Caracas*, ubicado en uno de los altares de la capilla de este hospicio, advocación que habría sido creada hacia 1763, cuando el obispo Diego Antonio Díez Madroñero (act. 1756-1769), conjuntamente con los dos cabildos (el eclesiástico y el civil) decidieron titular a la ciudad con el nombre de *Ciudad Mariana de Santiago de León de Caracas*.⁶⁸ Sin embargo, gracias al documento citado anteriormente, fechado en 1823, sabemos que el cuadro no se encontraba en esta capilla. Podríamos especular que el cuadro fue trasladado a dicho recinto en una fecha posterior, lugar en el cual lo contempló Rojas antes de la demolición del edificio.

⁶² AAC, Sec. Cu y Co, Libro 25, Legajo 1774, sin nº de folio ni fecha exacta. *El subrayado es nuestro*.

⁶³ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 29, Legajo 1789, Folio nº 1.

⁶⁴ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 25, Legajo 1778, Folio nº 24.

⁶⁵ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 25, Legajo 1774, sin nº de Folio.

⁶⁶ Véase, AAC, Sec. Cu y Co: Libro 25, Legajo 1774, sin nº de Folio; Libro 26, Legajo 1823, sin nº de Folio y Legajo 1824, Folio nº 2.

⁶⁷ AAC, Cu y Co, Libro 26, Legajo 1823-24, sin nº de Folio.

⁶⁸ Rojas, *Op cit*, p. 125-135.

Por otro lado, encontramos varios documentos concernientes a la capellanía de *Nuestra Señora de Copacabana*, que brindan testimonio de la importancia de este culto. Así se menciona una larga lista de censos o propiedades heredadas y donadas específicamente para la manutención de las fiestas en honor de esta advocación mariana, como por ejemplo, un manuscrito con fecha de 1757 que refiere: "*Doña María Josefa Blanco [...] vendió una hacienda arboleda de cacao en el valle de Cata por dos mil pesos,*"⁶⁹ y en el mismo documento señala que ese dinero estaba destinado a las festividades en torno a la *Virgen de Copacabana*. Por su parte, Marco Dorta refiere un documento del año de 1739, en el cual señala que el capitán Sebastián Díaz costó la capilla para la adoración de esta imagen.⁷⁰

1.3.- Sucesos más importantes relacionados con la iglesia de San Pablo primer Ermitaño.

Entre los sucesos más importantes que protagonizó este templo se encuentran en primer lugar la epidemia de viruela que originó su existencia en la década de 1580. Pese a la escasez de crónicas sobre esta epidemia, José Antonio Calcaño nos relata que:

*Aquello fue espantoso; murió gran parte de la población y por los caminos polvorientos se encontraban, a docenas, los cadáveres, picoteados de zamuros y visitados de insectos. La pequeña ciudad contaba entonces con sesenta vecindades o cabezas de familia, lo que era apenas un puñado de habitantes.*⁷¹

Después de este terrible suceso, cada 15 de enero, día de *San Pablo*, se celebraba la fiesta del santo ermitaño en el templo, a la cual asistía el cabildo de la ciudad con toda solemnidad.⁷²

Posteriormente el temblor del 11 de junio de 1641, conocido como el *terremoto de San Bernabé*, ocasionó grandes daños en la ciudad: "*[...] no hubo casa ni ninguna de piedra o rafa o tapia que no viniese totalmente al suelo [...] De la plaza para arriba, hacia las montañas del*

⁶⁹ AAC, Series Parroquias (Pa), Libro 1, Legajo 1577, Folio n° 5.

⁷⁰ Marco Dorta, *Op. cit.*, p. 162.

⁷¹ José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música*, p. 4.

⁷² Núñez, *Op. cit.*, p. 78.

mar, fue el daño mayor que el de la plaza para abajo, aunque ninguna casa quedó habitable de las pocas que no cayeron.”⁷³ Esto obligó a la reconstrucción del templo de *San Pablo*, el cual fue ampliado al igual que el hospicio de *Nuestra Señora de la Caridad* y el *Hospital Real*, que quedaron prácticamente derrumbados.⁷⁴

Durante 1696 la ciudad de Caracas es azotada por otra epidemia de viruela, razón por la cual se había sacado en procesión solemne al *Nazareno de San Pablo*, a este acto posiblemente acudieron los dos cabildos, el gobernador y el obispo. De esta supuesta rogativa surge la famosa leyenda del *Nazareno de San Pablo* que reza: “hicieron tropezar la imagen con un limonero [...] y al rozarse la cruz del Nazareno con el ramaje, una lluvia de frutos vino al suelo, que recogida por los fieles y aplicadas como remedio para el vómito, curaron a muchísimos enfermos.”⁷⁵ Sin embargo, modernas investigaciones han demostrado que esta tradición no posee ninguna base documental, aspecto que profundizaremos en el capítulo siguiente concerniente al análisis de las imágenes.

El 21 de octubre de 1766, hubo otra fuerte sacudida de tierra en la ciudad de Caracas y parte de la región oriental del país, denominado como el *terremoto de Santa Ursula*, por haber ocurrido el día de esta santa. Este mismo sismo, según Arístides Rojas, no afectó las viviendas, aunque sí amenazó de ruina a todos los templos de la capital.⁷⁶ Por su parte, Marco Dorta recopila un documento de 1767 que describe lo sucedido: “La ciudad de Santiago de León de Caracas informa que el 21 de octubre del año pasado hubo un gran temblor de tierra, aunque no hubo víctimas ni estragos de edificios [...]”⁷⁷ Sin embargo, aunque no hay constancia de los daños ocurridos en la iglesia de *San Pablo*, Héctor García Chuecos señala con respecto al suceso:

[...]las ruinas que originó se han advertido con especialidad en los templos [...]El 13 del siguiente noviembre comparecieron ante el señor Gobernador y Capitán General los comisionados nombrados para el examen de los **templos damnificados** y bajo la dirección del padre coadjutor de la compañía de Jesús don Miguel Schlesinger, **declararon bajo juramento haber reconocido** la iglesia Catedral, el convento de predicadores de San Jacinto, el de Nuestra Señora de la Merced, el de San Francisco, el

⁷³ Marco Dorta, p. 47.

⁷⁴ Ernesto Otaduy, *Op cit.*, p. 41.

⁷⁵ Luis Alberto Sucre, *Gobernadores y capitanes generales*, p. 189.

⁷⁶ Rojas, *Op. cit.*, p. 150-152.

⁷⁷ Marco Dorta, *Op. cit.*, p.295.

*de las Monjas Concepciones y el de las Carmelitas; y las iglesias de San Pablo, Altagracia, Candelaria, Santa Rosalía, San Lázaro, la Pastora y la Santísima Trinidad.*⁷⁸

También el Hospital y Hospicio de la Caridad se vieron afectados por este sismo, constancia de esto se halla en los documentos de la iglesia de *San Pablo* que guarda el AAC. En éstos se pudo constatar en un expediente del año 1774 que solicitó: “[...] la reedificación de la capilla exterior del Hospital y Hospicio de Mujeres erigido en la parroquia [...],”⁷⁹ que habría sufrido daños con el terremoto del 21 de octubre de 1766 y para 1774 aun no se habían reparado, por lo menos en su totalidad.

Luego de una sequía extrema de cinco meses, Caracas se vio afectada nuevamente por otro sismo en la tarde del 26 de marzo de 1812, un jueves santo cuando miles de feligreses se congregaban en los templos; en cuestión de segundos perecieron numerosas personas, las cuales quedaron sepultadas bajo los muros de los templos, siendo profusa la cantidad de heridos.⁸⁰ Para esta fecha la mayoría de las edificaciones públicas en la ciudad de Caracas contaban con muchos años de antigüedad y recibían poco mantenimiento, lo que trajo como consecuencia que las estructuras no ofrecieron fuerte resistencia durante el terremoto.⁸¹ Lo cierto es que no existe en las crónicas de Caracas constancia de qué tan graves fueron los daños que sufrieron las iglesias. No obstante, encontramos una carta de Domingo Herrera⁸² al obispo Narciso Coll y Prat (act. 1810-1816), en el cual describe los daños sufridos en esta iglesia, que apunta:

*[...] En Iglesia de San Pablo Calló la torre sobre el coro y lo reventó, y también un altar. Calló una imagen del altar mayor. Todas las paredes desplomadas. Capilla mayor cuarteada con hendiduras de techo a piso, sus estribos rendidos y desprendido un tirante. Arco toral abierto en el medio. Sacristía arruinada [...].*⁸³

⁷⁸ Héctor García Chuecos, *Siglo Dieciocho venezolano*, p. 157 y 158. El subrayado es nuestro.

⁷⁹ AAC, Cu y Co, Libro 25, Legajo 1774, sin n° de Folio.

⁸⁰ Leszek Sawisza, *Arquitectura y obras públicas en la Venezuela del siglo XIX*, tomo 1, p. 91-93.

⁸¹ Rogelio Altez, “El terremoto de 1812 en la ciudad de Caracas: un intento de microzonificación histórica” en *Revista geográfica venezolana*, p.174.

⁸² Para 1814 la *Cofradía del Santísimo Sacramento* contaba con don Domingo Herrera como mayordomo, lo que se podría deducir que se trata de la misma persona. Véase en AAC, Libro 14, Sec. L Dv, Legajo 1814, sin n° de Folio.

⁸³ Domingo Herrera, *Carta al obispo Narciso Coll y Prat. Caracas 10 de abril de 1812*, Archivo de la Academia Nacional de la Historia, Doc. 515.

Tales incidencias las sufrió también la capilla de *Nuestra Señora de la Caridad* adjunta al Hospital y Hospicio de Mujeres, de lo cual hay constancia en un documento sin fecha exacta en el AAC, que indica:

Señor Provisor y ----- Capitán

*José Valentín Toro [mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Caridad] [...] ante vuestro señor me presento y digo [...] me presento en este jurado teniendo varias reclamaciones y solicitudes el año ---- con el objeto de reedificar la capilla en donde se hallaba la **Virgen de la Caridad** cuando el terremoto acaecido el 26 de marzo del año doce [...].*⁸⁴

No hemos encontrado otro escrito que haga constar que esta capilla se reconstruyó nuevamente, pero si hallamos uno con fecha de 24 de julio del mismo año, en donde pareciera, que la nombrada imagen permaneció en la iglesia:

*José Valentín Toro [...] nos hallamos a que traslade nuestra cofradía junto con **las imágenes del Gran Poder de Dios y Nuestra Señora de la Caridad** que están en la iglesia de San Pablo donde les formé un altar para su culto, se traslade también la cofradía con facultad de poder ejercer su función como si efectivamente estuviese separada de todo [...].*⁸⁵

Este sismo también dañó el puente de *San Pablo*, el primer puente de mampostería sobre el río Caroata construido en 1737.⁸⁶ Al respecto Carlos F. Duarte refiere un documento que da cuenta del encargo comisionado por el cabildo caraqueño el 28 de abril de 1814, a los maestros mayores y alarifes de albañilería, Juan Basilio Piñango (act. 1774-1814) y a Francisco Torres (act. 1780-1814), para que: “reconozca el puente de San Pablo que se encuentra con una avería.”⁸⁷ Posteriormente, el 12 de mayo del mismo año Piñango “presenta el costo de los reparos del puente de San Pablo <antes que reciba mayor avería para este invierno> cuyo importe asciende a los 87 pesos.”⁸⁸

Frente a nuestra iglesia existió una plaza muy concurrida (Ilust. n° 8). En 1771 el ayuntamiento ordenó colocar en ella la antigua pila de Plaza Mayor, que se conservaba

⁸⁴ AAC, Cu y Co, Libro 26, Legajo 1823-24, Folio n° 2. *El subrayado es nuestro.*

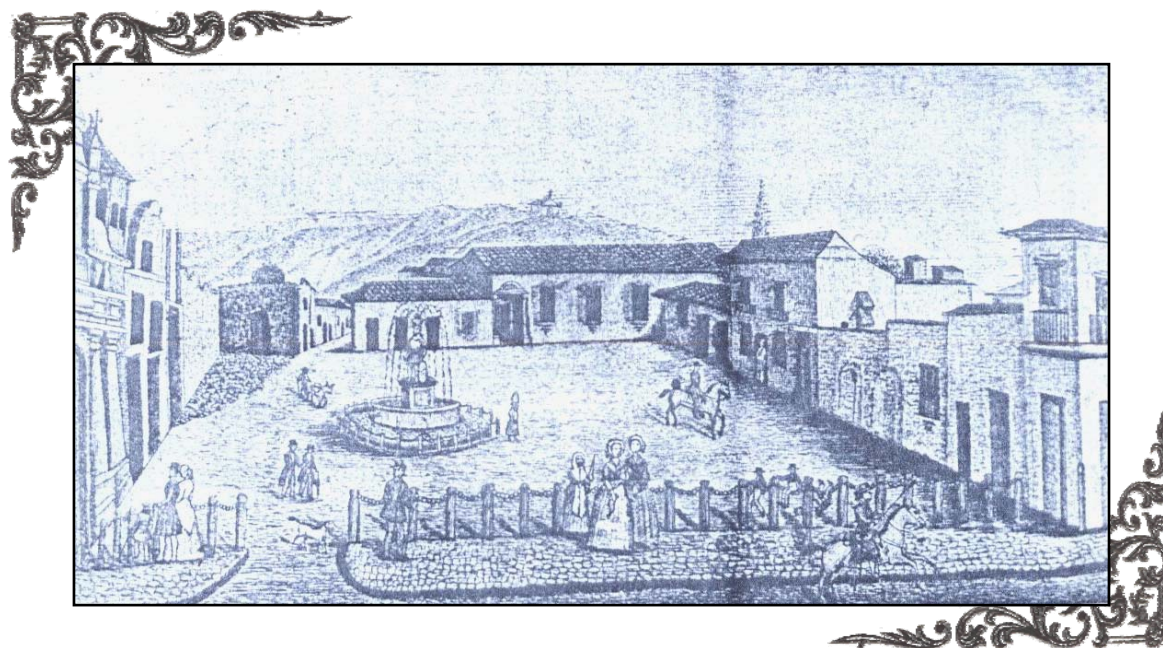
⁸⁵ *Ibidem*, sin n° de Folio. *El subrayado es nuestro.*

⁸⁶ Rafael Valery, *La nomenclatura caraqueña*, p. 306.

⁸⁷ Carlos F. Duarte, *Aportes documentales a la historia de la arquitectura del período hispánico venezolano*, p. 89 y 122.

⁸⁸ *Ídem*.

en la puerta de las Casas Capitulares desde 1736 cuando se había sustituido por otra. La instalación de esta pila estuvo a cargo de José Leonardo Mañer (act. 1746-1795), maestro de albañilería, arquitecto y alarife, quien recibió tres pesos por su trabajo. La pila fue ornamentada con bordes de piedra labrada y cuatro mascarones que arrojaban agua.⁸⁹

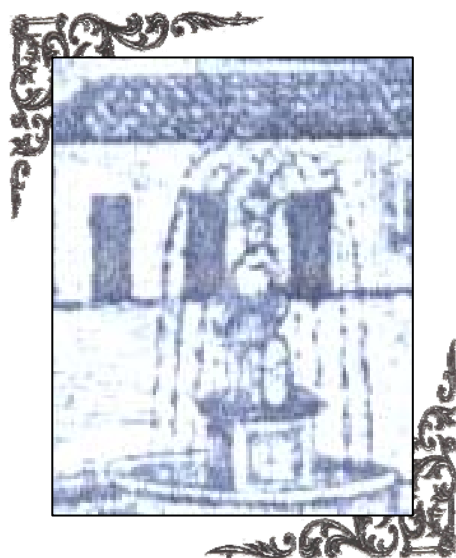


Ilust. n° 8, Dibujo de R. Irazábal, Grabado de Cornelio Aagaard, 1845.

En 1844 Juan Pérez, un ciudadano acaudalado, donó a la ciudad una fuente de mármol en forma de india para la Plaza Capuchinos, pero se destinó a *San Pablo* y la que allí estaba fue trasladada a la plaza de San Jacinto.⁹⁰ Un grabado de Irazábal del año 1845, nos muestra cómo brotaban chorros de agua de las plumas que tenía en la cabeza. (Ilust. n° 9)

⁸⁹ Nuñez, *Op cit*, p.73.

⁹⁰ *Ídem*.



Ilust. n° 9, detalle de Dibujo de R. Irazábal, Grabado de Cornelio Aagaard, 1845.

Por otra parte, el 7 de julio de 1814 se registró la histórica emigración de Caracas hacia el oriente por el temor a las represalias de las tropas del general José Tomás Boves. Esta plaza fue testigo de la entrada del general a la ciudad y fue allí donde llevó a cabo sus primeros crímenes y los fusilamientos de los patriotas.⁹¹ Sumándole a esto, que las andas de plata que pertenecieron a la *Virgen de Copacabana*, y que fueron labradas por el oficial de platero Francisco Landaeta (act. 1750-1795) en 1787, se hallaban entre los tantos tesoros entregados a los patriotas durante este éxodo.⁹²

Otro hecho funesto que presenciaron la plaza y la iglesia de *San Pablo* es el que se conoció como *la sampablera*, ocurrido el 2 de agosto de 1859, cuando los conservadores removieron al presidente Julián Castro, para reinstalarlo de inmediato y obligarlo a renunciar designando a Pedro Gual como nuevo presidente.⁹³ Esta maniobra fue encabezada por Nicomedes Zuloaga y Manuel Vicente de las Casas; situación que se agravó ya que el gobierno que se dividía en dos fracciones, en uno liberal con sede en dicha plaza, que contaba con el apoyo popular y de las tropas del general Pedro Vicente

⁹¹ Carmen Clemente Travieso, *Las esquinas de Caracas, sus leyendas y recuerdos*, p.125.

⁹² Núñez, *Op cit*, p. 73.

⁹³ Rafael Pineda, *Retratos hablados de Venezuela*, t. 2, p.93.

Aguado y otra goda con sede en el Palacio de Gobierno. De esto resultó un violento combate que dio triunfo a los liberales (Ilust. n° 10).⁹⁴

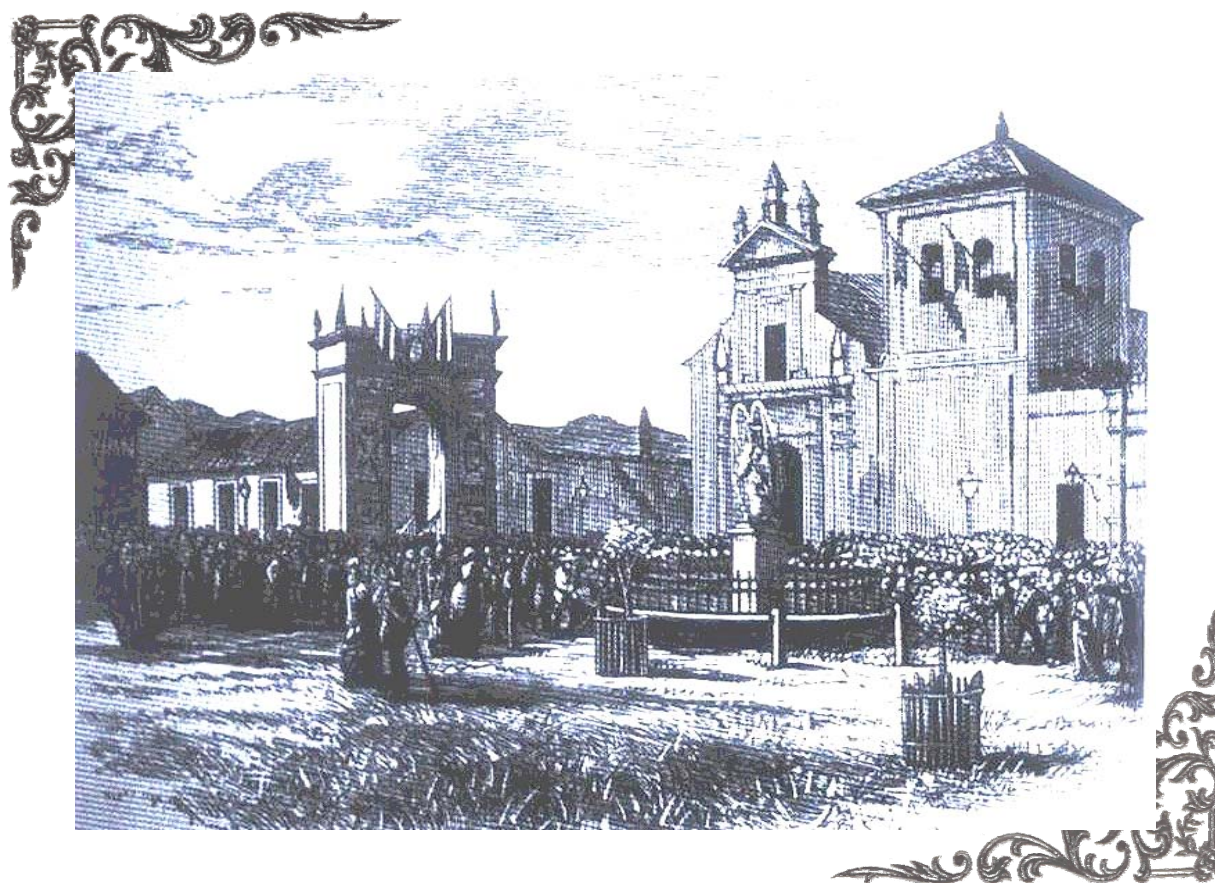


Ilust. n° 10, Atribuido a José Ignacio Charquet. *Ataque del 2 de agosto de 1859, cuando el federal Pedro Vicente Aguado ataca al gobierno en la Plaza de San Pablo.* Buril 1859 ó 1860.

Otro gran suceso que presencié tanto la iglesia como la plaza de San Pablo fue la entrada triunfal de Antonio Guzmán Blanco el 25 de febrero de 1872, con motivo de honrar la victoria en la batalla de Apure el 6 de enero de ese mismo año. Para este acto se diseñó un gran arco de triunfo bajo la dirección del artista Ramón Bolet, éste imitaba el mármol y estaba adornado con figuras alegóricas y retratos interpolados de banderas, guirnaldas, gallardetes y epígrafes.⁹⁵ De tal acontecimiento queda como testimonio el grabado que ofrecemos a continuación (Ilust. n° 11).

⁹⁴ *Ídem.*

⁹⁵ José María Salvador, *Efímeras y efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*, p. 211.



Ilust. n° 11, Ramón Bolet (dibujo) y R. Paterson (grabado). *Entrada triunfal de Guzmán Blanco por el arco de triunfo en la plaza de San Pablo tras la batalla de Apure, el 25 de febrero de 1872.*

1.4.- La demolición de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*.

La demolición de la iglesia de *San Pablo* tiene su primer antecedente en 1839, cuando el general José Antonio Páez (act. 1830-1863) asumió la presidencia, ya que éste deseaba construir un teatro que pudiese competir con los mejores del continente. Para este propósito el Concejo Municipal ofreció los terrenos adyacentes al templo, correspondientes al antiguo *Hospital de la Caridad*, aunque para este proyecto no se contemplaba demoler la referida iglesia.⁹⁶

⁹⁶ Sawisza, *Op. cit.*, tomo 2, p. 60.

En el año de 1844 ya se tenía un diseño concreto para lo que sería el *Teatro de San Pablo*, una construcción neoclásica de tres niveles, dibujado por el arquitecto Thomas Reed, quien fue el diseñador del Capitolio Nacional y el Panóptico (la penitenciaría) de la capital colombiana. Durante los años 1850 y 1851 se discutió la realización de este proyecto, por considerar inconveniente la cercanía de la iglesia. Para solventar el problema, se destinó un nuevo terreno a una cuadra norte de la Plaza Bolívar, entre Veroes e Ibarra, donde se construyó en 1854 lo que sería el *Teatro Caracas*.⁹⁷

Durante el septenio guzmancista (1870-1877) se produce en el país una fuerte crisis político-ecclesiástica, y como consecuencia de este conflicto se promulgó el 2 de mayo de 1874 la *Ley de extinción de la vida religiosa*. Algunos historiadores como Hermann González Oropeza consideran que esta ley fue el resultado del deseo de Antonio Guzmán Blanco (act. 1870- 1888), de hacerse heredero personal de las alhajas y ornamentos de los conventos y santuarios, para enriquecer su patrimonio personal, aunque inicialmente todo lo expropiado pasara al fisco nacional.⁹⁸

Igualmente se inició una persecución a los miembros de la Iglesia local, y en junio de 1876 se presentó un proyecto para una *Iglesia cismática venezolana*, la cual tenía casi todas las privaciones de la *Ley de extinción de la vida religiosa*, entre las cuales en el artículo 5º señalaba: “Las iglesias o congregaciones religiosas son incapaces para adquirir bienes inmuebles en el territorio de Venezuela, y las iglesias que las tengan necesitarán de la autorización del Gobierno Nacional para enajenarlas.”⁹⁹

Habiéndose salvado el templo durante algunos años de su desaparición total, finalmente en 1876, Antonio Guzmán Blanco aprobó la construcción del *Teatro Guzmán Blanco*, destinando para ello el lugar donde se levantaba el templo de *San Pablo*, junto con el anexo del cuartel de artillería (antiguo Hospital y Hospicio de Mujeres).¹⁰⁰ El decreto de demolición señala:

⁹⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁹⁸ Hermann González Oropeza, *Iglesia y Estado venezolano. Historia de su proceso*, p. 203 ss.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 349 y 351.

¹⁰⁰ Sawisza, *Op. cit.*, tomo 3, p. 141.

*Gaceta Oficial N° 799, abril de 1876
Dirección de Edificios y Ornato de Poblaciones, Caracas 24 de marzo de 1876/13° - 18°*

Resuelto: por disposición del Ilustre Americano, Presidente de la República, se nombra al ciudadano general María Aurrecoechea, inspector de los trabajos que deben practicarse en los edificios del templo de San Pablo de esta ciudad y contiguo Cuartel de Artillería.

*Comuníquese y publíquese
Roberto García.¹⁰¹*

Posteriormente en uno de los documentos correspondientes a las Memorias del Ministerio de Obras Públicas (MOP), del 6 de abril de 1876, hace constar que efectivamente se realizó la demolición unos días después del nombrado decreto: “[...] Bajo la inspección del general Manuel María Aurrecoechea, se procedió a la demolición de ambos edificios y se confió al ingeniero Esteban Richard [...] director de la nueva obra.”¹⁰²

Estos decretos fueron los causantes de la pérdida de muchas obras artísticas, ya que varios conventos e iglesias fueron demolidos, dispersándose todo el acervo que conservaron aún después de las guerras de independencia. En algunos casos se respetaron las piezas más populares entre los devotos reubicándose en otras iglesias.¹⁰³ Otras pasaron a manos anónimas hasta desaparecer para siempre.¹⁰⁴



¹⁰¹ *Gaceta Oficial* n° 799, abril de 1876.

¹⁰² *Memorias del Ministerio de Obras Públicas* (MOP), 6 de abril de 1876, Cap. 4, s/p.

¹⁰³ Carlos F. Duarte, *El arte de la platería en Venezuela. Período hispánico*, p. 242.

¹⁰⁴ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, p. 6.

Capítulo 2: Patrimonio pictórico y escultórico colonial que perteneció a la iglesia de San Pablo primer ermitaño.

Durante el período de dominación hispánica el protagonismo alcanzado por la Iglesia católica y la difusión de sus principales devociones, contribuyeron al enriquecimiento y dotación artística de templos, capillas y ermitas. En la ciudad de Caracas se celebraban fiestas religiosas desde el primero hasta el último día del año; por lo que algunos cronistas han considerado que buena parte del entretenimiento social de esa época consistía en toros y cañas, peregrinaciones, bautizos y entierros.¹⁰⁵ Hasta en las noches se efectuaban procesiones, llenándose las calles y las puertas de las casas de todo tipo de personas, que pedían un *Salve* o un *Ave María* haciendo una parada en cada cuadra.¹⁰⁶

Ante la aparición de las constantes epidemias y otras desgracias que azotaron a la ciudad, los caraqueños se refugiaban en la devoción religiosa. Así se nombró en 1567 a *San Sebastián* como protector de los conquistadores contra las flechas envenenadas de los indios; a *San Mauricio*, abogado contra la langosta en 1574; a *San Pablo el ermitaño*, abogado contra la viruela en 1580; a *Nuestra Señora de Copacabana*, abogada contra la sequía en 1596; a la *Virgen de las Mercedes* como protectora de las arboledas de cacao en 1638 y en 1766 abogada contra los terremotos,¹⁰⁷ entre otros celestiales intercesores.

El arte llegó a nuestro país, así como a toda América, bajo el manto de la Iglesia para satisfacer necesidades espirituales del conquistador y como material evangelizador en forma de retablos, lienzos y esculturas traídas desde España; y aunque los temas representados fueron mayormente los mismos, el lenguaje plástico en nuestra provincia no fue semejante al de Ecuador o México debido a que cada cual tuvo rasgos culturales de su propio ambiente.¹⁰⁸

Los artífices de la época trabajaban diversos oficios sin dedicarse a alguno en particular, por lo se hacían llamar carpinteros, tallistas o escultores, según la obra que

¹⁰⁵ Rojas, *Op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 115.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 119.

¹⁰⁸ Boulton, *Op. cit.*, p 104.

realizaban. Así, los maestros de arquitectura y tallistas especializados en retablos, en ocasiones también elaboraron piezas de imaginería y de ebanistería.¹⁰⁹

Numerosas imágenes escultóricas fueron copias fieles de otras veneradas en España y encargadas por devotos particulares, costumbre que perduró hasta fines del siglo XVII, cuando se comenzaron a importar piezas procedentes de la Nueva España, gracias al comercio del cacao venezolano. Las esculturas fueron hechas de materiales diversos como madera, cartón, alabastro, estaño, plomo, hierro y azabache, entre otros, por esta razón no se puede separar la producción artística de la artesanal.¹¹⁰ De igual forma, la pintura ocupó un lugar importantísimo siendo el género artístico más solicitado,¹¹¹ por sus cualidades narrativas que favorecían su uso pedagógico y evangelizador entre una población mayoritariamente analfabeta. Durante los siglos XVI y XVII se recurrió a la importación de piezas españolas, italianas y flamencas, poco a poco fue desarrollándose la producción local, aunque continuaron llegando obras desde la Nueva España y algunas islas del Caribe.

En cuanto a la orfebrería, las piezas se sometieron constantemente a su destrucción y reelaboración. Por su valor fueron el constante blanco de saqueos y robos, sin contar los estragos causados por los terremotos. A ellos debemos agregar la falta de numerario a consecuencia de las guerras de independencia, que en agosto de 1813 obligó a la *Casa Real de la Moneda* a fundir numerosos objetos de plata para la acuñación de moneda. O las confiscaciones realizadas por el gobierno patriota el 15 de enero de 1814, cuando exigió a los habitantes y a las iglesias entregar las alhajas que no hicieran falta al culto, proceso en el cual la iglesia de *San Pablo* perdió una cantidad de piezas valorada en 3.527,4 $\frac{3}{4}$ pesos de plata.¹¹²

Sobre el patrimonio de la iglesia de *San Pablo*, muchos fueron los factores que favorecieron la producción artística, constancia de ello ofrecemos en la continuación de este capítulo, mediante la recopilación de abundantes facturas y recibos. No obstante,

¹⁰⁹ Carlos F. Duarte, *Los maestros escultores de la época colonial*, p. 21.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 16 y ss.

¹¹¹ Boulton, *Op. cit.*, p. 22.

¹¹² Carlos F. Duarte, *El arte de la platería en Venezuela. Período hispánico*, p. 237.

también fueron muchas las causas que promovieron la pérdida de este patrimonio, como los terremotos ocurridos en 1641, 1766 y 1812; además de la guerra de independencia y posteriormente la federal, los saqueos y la falta de interés por la preservación de este legado, producto del *“desprecio de nuestros propios orígenes, lo cual permitió la destrucción sistemática de todo aquello que recordara el pasado hispánico, considerado por muchos desde entonces como una mancha que debía olvidarse y borrarse.”*¹¹³

A ello podemos agregar, la dispersión de las piezas a consecuencia de la expropiación y demolición de la iglesia. A raíz de este suceso posiblemente las imágenes en mejor estado habrían ido a parar a otros templos o a manos privadas, mientras algunas simplemente se destruyeron. En este contexto solamente se conoce por tradición el paradero de las imágenes de gran veneración, cuyo culto las salvó de su desaparición. Mientras que las imágenes que pasaron a formar parte del patrimonio de otros templos sólo podrían ser plenamente identificadas tras una revisión sistemática de todos los archivos parroquiales capitalinos y del interior del país, tarea que sobrepasa nuestras posibilidades y recursos. Por su parte, son pocos los coleccionistas privados que manifiestan públicamente la procedencia de sus piezas, bien sea por temor a expropiaciones o por simple desconocimiento.

A esta situación se debe agregar las dificultades de preservación que presentan las imágenes coloniales en general. No debemos olvidar que en nuestra provincia las piezas escultóricas fueron realizadas mayoritariamente en madera, material que no facilita su conservación, ya que sin una adecuada limpieza y fumigación constantes, son presa fácil de insectos como termitas y polillas. De igual modo, la contaminación atmosférica, la acumulación del polvo y suciedad, así como los cambios climáticos (exceso de humedad ambiental) y los maltratos físicos (como golpes y roturas) producen el deterioro paulatino de las imágenes. También es importante recordar que los cambios producidos tanto en la devoción religiosa como en el gusto estético, han originado que muchas piezas hayan sido alteradas, cambiándose sus vestidos, eliminándose sus atributos y hasta modificando la posición de los miembros, para hacerlas pasar por el

¹¹³ Carlos Duarte, *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*, p. 11

nuevo santo que sea del agrado de los feligreses, o para exhibir una nueva apariencia más cónsona con el gusto estético predominante. Y en el peor de los casos, simplemente se ha optado por sustituir la vieja imagen por alguna nueva de fabricación industrial.

Por su parte, la pintura tampoco es ajena a estos factores degradantes: la falta de mantenimiento, los cambios climáticos, la inadecuada manipulación de éstas (olvidadas en depósitos, exhibidas cerca de ventanas, iluminadas con luces artificiales, o expuestas a goteras, animales, insectos y otros), provocan a la larga la destrucción del patrimonio. A ello debe sumarse una falta de conciencia sobre el valor histórico y artístico de estas piezas, lo que favorece su abandono y hasta su venta clandestina. Aunque debemos reconocer que para buena parte de los miembros de la Iglesia católica en nuestro país (tanto autoridades como devotos) las imágenes son objetos de culto y por ello merecen respeto y cuidado, también es cierto que pocas veces se aprecian como delicadas obras de arte, por lo que se han permitido dudosas restauraciones, repintes e intervenciones con materiales y técnicas inadecuadas los que a largo plazo producen el deterioro de las pinturas.

2.1. Referencias documentales sobre el patrimonio artístico de la iglesia de *San Pablo* primer ermitaño.

Entre los documentos del AAC referentes a la iglesia de *San Pablo* y en las investigaciones publicadas sobre el arte colonial venezolano, hemos hallado numerosos datos que testimonian la participación de diversos artífices en la producción y restauración del patrimonio artístico de este templo, desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX cuando la iglesia fue demolida. Durante este amplio período de tiempo, son cuantiosas las menciones a artistas que doraron, pintaron, o repararon imágenes, cuadros y otros objetos de esta iglesia. Pero sólo hemos considerado aquellas referencias que aportan datos de mayor relevancia, bien sea porque aluden a encargos de obras completas, o bien porque mencionan reparaciones importantes que nos permitieron precisar la presencia de determinadas imágenes en el templo. A su vez, es necesario

advertir que la mayor parte de los datos aquí referidos proceden en general de mediados del siglo XVIII y buena parte del XIX, ya que el estado de conservación de los documentos ha facilitado su consulta.

Como señalamos en el capítulo anterior, en la iglesia de *San Pablo* se establecieron importantes cofradías, como la de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno*. Esta hermandad se caracterizó por su constante interés en aumentar y preservar las imágenes a su cargo. Así el 12 de marzo de 1775, la cofradía canceló la cantidad de 40 pesos al maestro de escultor Francisco Yánes (act. 1775), por una imagen de *Nuestra Señora de Dolores*, que se conserva actualmente en la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa,¹¹⁴ pieza que analizaremos con mayor detenimiento en el siguiente apartado.

En abril del mismo año la cofradía le canceló al español Vicente de Acosta (act. 1769-1794, escultor y fraile del convento de San Jacinto), la suma de 50 pesos por una imagen de *Santa María Magdalena*.¹¹⁵ Al mes siguiente la cofradía encargó a la maestra de escultor María Anastasia de Castro (act. 1740-1795), una imagen de la *Verónica* que sería utilizada para la procesión del miércoles santo, por un costo de 60 pesos.¹¹⁶ Ambas piezas eran imágenes de vestir, conformadas sólo por un juego de manos y rostro. Por la temática y técnica seleccionada, creemos que se trataba de imágenes que serían utilizadas en las procesiones de Semana Santa, ya que la cofradía abarcaba entre sus devociones a la famosa escultura del *Nazareno de San Pablo*. Se trataría entonces de incrementar la presencia de imágenes relativas a la Pasión de Cristo. Lamentablemente se desconoce el paradero actual de estas obras, que habrían enriquecido nuestra investigación.

Pero esta cofradía no sólo encargó nuevas piezas, también se ocupó de velar por la integridad de sus imágenes, encomendando retoques o restauraciones. Así hemos encontrado la participación de numerosos artistas acometiendo estas labores, en su mayoría en la primera mitad del siglo XIX, como fue el caso de Nicolás Mendoza (act.

¹¹⁴ Carlos F. Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del republicano*, p. 273.

¹¹⁵ Duarte, *Op. cit.*, p.19.

¹¹⁶ Duarte, *Op. cit.*, p. 62.

1816), quien compuso por 3 pesos la cabeza de *Nuestra Señora del Carmen*¹¹⁷ y Narciso Pulloz (act. 1818), que el 24 de febrero de 1818, recibió 4 pesos por componerle la cabellera a la imagen de *María Magdalena*.¹¹⁸

Por su parte, el maestro de escultor y pintor José de la Merced Rada (act. 1797-1855) en marzo de 1837 hizo cuatro pares de pestañas por 4 pesos, para las imágenes de *Jesús Nazareno*, *Dolores*, *Cirineo* y *Magdalena*. Aquí resulta notorio que se menciona por primera vez la presencia de una imagen del *Cirineo*, es decir, de Simón Cirineo, celebre personaje bíblico que ayudó a Jesús a cargar la cruz en el camino del Calvario, imagen de la cual también se desconoce su paradero. En julio del mismo año Rada efectuó arreglos en la imagen de *Nuestra Señora del Carmen* por un costo de 12 pesos, que los donó a la misma como prueba de su devoción.¹¹⁹ Además de estas reparaciones, el artista había recibido 9 pesos y 4 reales en julio de 1829, “por pintar 94 serafines, 60 pliegos de papel pintado de varios colores y realzar 16 piñas con sus pájaros y poner un par de arañas”¹²⁰ para esta cofradía; y en junio de 1831 pintó “38 querubines de cera”¹²¹ para las fiestas de *Nuestra Señora del Carmen*.

La misma cofradía también le encargó labores a Simón Jiménez (act. 1843), en abril de 1843 cuando le pagó 10 reales por reparar el rostro de la *Santa Verónica*.¹²² Otras tareas las acometió Ascensión Nieves (act. 1848) en 1848, quien reformó por 7 pesos el *Jesús Nazareno*. En 1856 nuevamente restauró la misma imagen tapando unas hendiduras, además de patinar unos huecos de la cabeza, pintar la peaña, poner pestañas, dar lustre y espinas en la corona; y al *Santo Cirineo* le dio barniz al rostro, manos, pies y peaña. Todas estas labores costaron 16 pesos.¹²³ Asimismo, Zenón Ponte (act. 1858) en febrero de 1858, restauró de nuevo el *Santo Cirineo* por 10 pesos, el cual tenía una mano hecha pedazos, por lo que tuvo que remendarla al igual que su brazo.¹²⁴

¹¹⁷ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 26, Legajo 1816, Folio n° 23.

¹¹⁸ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 26, Legajo 1818, Folio n° 9.

¹¹⁹ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 238.

¹²⁰ Duarte, *Op. cit.*, p. 235.

¹²¹ *Ídem*.

¹²² AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1843, Folio n° 1.

¹²³ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27: Legajo 1848-49, Folio n° 10 y Legajo 1854-56, Folio n° 118.

¹²⁴ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1856-60, Folio n° 39.

Otro aspecto que destaca en los documentos consultados son los numerosos encargos de alhajas para las imágenes, efectuados por la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno*, a importantes artistas de la época. Así en 1762 se le pagaron 12 pesos al maestro de platero Pedro Fernando Arévalo (act. 1734-1797), por una corona de plata para el *Jesús Nazareno*. Pero también Arévalo prestó sus servicios a la cofradía reparando y limpiando lámparas, blandones y arañas de plata en diversas ocasiones durante la década de 1760.¹²⁵ Asimismo, para el altar de *Nuestra Señora del Carmen* se contrataron los servicios del platero José Ambrosio Lucena (act. 1762-1788), en marzo de 1762 cuando recibió 26 pesos por dorar doce blandones a todo costo.¹²⁶

Tareas muy semejantes acometió el maestro de platería Tomás Ortega (act. 1761-1800) desde 1765 a 1777, encargándose de dar lustre a las arañas de plata de los altares de esta hermandad. Ortega también fabricó por 6 pesos y 4 reales, ocho pares de broches para los vestidos de *Nuestra Señora del Carmen* en 1773.¹²⁷

A mediados del siglo XVIII encontramos la participación del maestro de pintor, escultor y dorador Juan Pedro López (act. 1724-1787), quien en 1771 pintó y doró las andas de *Nuestra Señora del Carmen*, además de platear seis hacheros en 1776.¹²⁸ Lo que prueba que estas labores consideradas por la historiografía actual como artesanales, formaban parte de los quehaceres cotidianos de los artistas en la época colonial. Otro caso similar fue la participación del pintor Juan Manuel Quevedo (act. 1787-1793), quien en 1793 pintó un monumento para la *cofradía de Jesús Nazareno* por un valor de 36 pesos.¹²⁹

Por su parte, el platero Pedro Ortega (act. 1767-1793) también fue contratado para labores de limpieza y restauración de varios objetos de la misma cofradía, como la diadema de *Nuestra Señora del Carmen*, las arañas de los altares y un incensario, además del aliño de una cruz y un platón de plata. En 1768 recibió 3 pesos y 2 reales por confeccionar dos broches para los ornamentos de tisú de la iglesia. Al año siguiente

¹²⁵ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 265 y 266.

¹²⁶ Duarte, *Op. cit.*, p. 186.

¹²⁷ Duarte, *Op. cit.*, p. 342.

¹²⁸ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 139.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 235.

cobró 16 pesos y 2 reales por elaborar un escudo de plata para el estandarte de *Nuestra Señora del Carmen*. Su trabajo en la iglesia debió llamar la atención de las otras cofradías establecidas en el templo, ya que en 1774 se le pagaron 22 pesos por la hechura de un escudo de plata para la cofradía del *Santo Cristo de la Caridad*.¹³⁰

Otras labores encomendó la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno* a plateros menos conocidos como José Julián Urea (act. 1781) quien soldó en 1781 la arandela de una araña.¹³¹ Igualmente, María Andrea de la Caridad (act. 1794), fue otra artífice que efectuó por un costo de 16 pesos, unas rosas y claveles de cerezo en plata, para la misma cofradía, además de limpiar otras flores en 1794.¹³²

Nuestro rastreo también nos permitió precisar que en 1797, el destacado maestro de platero Pedro Fermín Arias (act. 1787-1814) labró una corona y un rostrillo de plata y oro para *Nuestra Señora del Carmen*, valorados en 692 pesos y de lo cual se le entregaron 190 pesos y 4 reales por la manufactura.¹³³ Al año siguiente elaboró un reflejo de oro para el Niño Jesús que porta esta imagen y en 1801 labró las andas de plata de *Nuestra Señora de la Soledad*, además de seis borlas con sus perillas para el trono de ésta, y una media luna de plata y un escudo en dorado para la imagen de la *Virgen del Carmen*.¹³⁴ En 1820 José Gabriel Tablantes (act. 1820), remendó esta corona de plata dorada y limpió la media luna.¹³⁵

Estas prendas contenían tanto valor que ese mismo año (1820) el mayordomo de la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen*, encargó a José Manuel Otero (act. 1820), a forjar “una corona de hoja lata decente” para la Virgen, por temor a que fuera robada la elaborada por Arias.¹³⁶ Esta corona de hojalata fue mandada a dorar en 1821 por un costo de 6 pesos al maestro de pintor y dorador Manuel Zenón Romero (act. 1816-1840),¹³⁷ quien

¹³⁰ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 341 y 342.

¹³¹ *Ibidem*, p. 289.

¹³² AAC, Sec. Cu y Co, Libro 29, Legajo 1794, Folio n° 25.

¹³³ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 269.

¹³⁴ AAC, Libro 29, Sec. Cu y Co, Legajo 1799-1801, Folio 159.

¹³⁵ AAC, Sec. L Dv, Libro 115, Legajo 1820-24, Folio n° 12.

¹³⁶ AAC, Sec. L Dv, Libro 115, Legajo 1820-24, Folio n° 5.

¹³⁷ AAC, Sec L Dv, Libro 115, Legajo 1820-24, Folio n° 89.

en años anteriores (1817) había retocado el rostro de la *Verónica*,¹³⁸ y en 1838 plateó y talló seis hacheros nuevos para adornar el trono de *Nuestra Señora del Carmen*.¹³⁹

Mientras estas labores se efectuaban el mayordomo de la cofradía, don Juan Vicente Echeverría, encargaba a Juan José Landaeta (act. 1808) el plateado de dos arañas pertenecientes a la hermandad.¹⁴⁰ Para enero de 1816 se contrató al platero Antonio Esparragoza (act. 1816), para reparar las potencias del *Nazareno* a un costo de 3 pesos y 15 reales, un *nopito* de plata por 8 pesos; soldar, limpiar y componer la corona de plata de *Nuestra Señora del Carmen* por 4 pesos y un tornillo de plata para asegurarle la corona de oro en la cabeza de dicha Virgen por 2 reales.¹⁴¹ A estas labores se sumó el carpintero Juan José Cardozo (act. 1769-1819), en enero de 1819 cuando remendó y aliñó unas varas del palio de *Nuestra Señora del Carmen*.¹⁴²

Sin embargo, para 1822 la corona de *Nuestra Señora del Carmen* es nuevamente centro de las preocupaciones de la cofradía. En ese año se le pagó a Bartolomé Salinas (act. 1802-1831), 74 pesos por componer la corona, ya que resultó estropeada por unos ladrones en un robo frustrado.¹⁴³ Entre los manuscritos hallados en el AAC figura uno con fecha de 1822 que demuestra la calidad y valor de esta pieza de orfebrería, y en el cual señala que para la reparación de esta corona se le entregaron las siguientes alhajas a Salinas:

*Una sortija con amatista; una sortija con una esmeralda y dos con piedras falsas; una medallita de escapulario y una grande; un relicarito, potencia, mundo y otros dijecitos del Niño Jesús que se le cayeron a los ladrones [...] compuesta la corona la pese y le halle 42 onzas y 10 adarmes.*¹⁴⁴

¹³⁸ AAC, Sec Cu y Co, Libro 26, Legajo 1817, Folio n° 5.

¹³⁹ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1838, Folio n° 28.

¹⁴⁰ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 125.

¹⁴¹ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 26, Legajo 1816, Folio n° 20.

¹⁴² Carlos F. Duarte, *Grandes maestros carpinteros del período hispánico venezolano*, p. 77.

¹⁴³ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 364 y 365.

¹⁴⁴ AAC, Sec. L Dv, Libro 115, Legajo 1820-24, Folio n° 92.

Por último, para 1837 la cofradía canceló al platero José Antonio González (act. 1837), 20 reales por la reparación del reflejo de *Nuestra Señora de la Soledad*¹⁴⁵ o de *Dolores*, como también se le denomina.

Pero no sólo las alhajas e imágenes requerían de mantenimiento para su preservación. La cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno* también debía velar por las piezas de ebanistería que formaban parte de su patrimonio. Así en un documento maltratado por el tiempo se apunta que José Francisco Ponzes (act. 1755-1800), concluyó en abril de 1800 un plateado de sisa y pintura a un guardabrisas de la mesa de *Jesús Nazareno* para el miércoles santo; en éste no se logra leer la cantidad que recibió por el trabajo, aunque si se aprecia la fecha: 8 de abril de 1800.¹⁴⁶

Otras tareas semejantes se encomendaron a Pablo Esparragoza (act. 1818-1823), quien realizó en 1820 unas guarniciones de madera sobredorada para las procesiones del miércoles santo de la imagen de *Nuestra Señora del Carmen*.¹⁴⁷ Además, entre mayo y junio de 1823 elaboró una media luna de madera para ser colocada en su nicho y talló los adornos del trono de esta imagen.¹⁴⁸ En julio de ese mismo año se le pagaron al dorador Martín Ochoa (act. 1814-1841), 16 pesos por dorar el trono y platear la media luna del nicho.¹⁴⁹

A su vez, la cofradía encargó en enero de 1836 al tallista Francisco José Cardozo (1781-1820), una insignia con dos caras para pedir la limosna del *Nazareno*, por un costo de dos pesos.¹⁵⁰ Lo que nos evidencia que el culto al *Nazareno* estaba muy activo a principios del siglo XIX.

En nuestro rastreo documental hemos hallado interesantes datos sobre los atuendos de las imágenes de vestir que resultan dignos de mención, porque guardan una estrecha relación con las piezas y demuestran la importancia del uso de éstas durante la época. Así María Josefa Martín del Castillo (act. 1834) cosió en marzo de 1834

¹⁴⁵ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1837, Folio nº 4.

¹⁴⁶ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 24, Legajo, 1800, Folio nº 4.

¹⁴⁷ AAC, Sec. L Dv, Libro 115, Legajo 1820-24, Folio nº 8.

¹⁴⁸ *Ibidem*, Folio nº 146 y 147.

¹⁴⁹ *Ibidem*, Folio nº 149.

¹⁵⁰ Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 74.

las vestiduras interiores de *Nuestra Señora del Carmen*, compuestas de traste, fustán, camisa y saya, para llevarlas puestas el miércoles santo.¹⁵¹

Otro tanto realizó Nicolás Bravo (act. 1836), quien en marzo de 1836 elaboró una túnica por 21 pesos y 4 reales para el *San Juan Evangelista* que acompañaría la procesión del miércoles santo.¹⁵² No conforme con esto, se le pagaron a Luis Roldán 3 pesos y ½ real por otra túnica para este santo hecha de un lienzo de seda fina.¹⁵³ En estos documentos se revela de forma sorprendente la presencia de otra imagen de vestir que desconocíamos: un *San Juan Evangelista*, iconografía también relacionada con la Pasión de Cristo y por ello su participación en la conmemoración de la Semana Santa. Resulta interesante que esta pieza sólo es mencionada en este documento, por lo cual cabría la posibilidad de que se tratara de una pieza de reciente adquisición.

Igualmente, Lino Landaeta (act. 1846) realizó en marzo de 1846 unas vestiduras nuevas para el *Cirineo* compuestas de calzón, túnica y capa,¹⁵⁴ además de haber realizado tres años antes unas pantallas de cera con “*distintas molduras y figuras hermosas*” para adornar el altar mayor en las fiestas de *Nuestra Señora del Carmen*.¹⁵⁵ Como podemos apreciar el interés por ornamentar ricamente las imágenes no disminuyó durante el siglo XIX. Para diciembre de 1852 Fermín Antonio Rodríguez, administrador de la *Cofradía de Nuestra Señora del Carmen*, le debía al señor Francisco Cloues 654, 52 francos por “*un velo bordado en oro, con encaje de oro fino sobre el mismo velo*” venido de París el 10 de noviembre de ese mismo año.¹⁵⁶

No podemos dejar de mencionar las referencias a los retablos que se encontraban en nuestra iglesia. Sobre estas piezas Carlos F. Duarte refiere el trabajo que estaba efectuando el carpintero Eugenio Guzmán (act. 1761-1806), quien en mayo de 1801 tiene pendiente la conclusión del nuevo retablo de *Jesús Nazareno*, al que para esa fecha le

¹⁵¹ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 24, Legajo 1834, Folio nº 4.

¹⁵² AAC, Sec. Cu y Co, Libro 24, Legajo 1836, Folio nº 3.

¹⁵³ *Ibidem*, Folio nº 5.

¹⁵⁴ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1846, sin nº de Folio.

¹⁵⁵ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1843, Folio nº 28.

¹⁵⁶ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1852, sin nº de Folio.

faltan los nichos.¹⁵⁷ Para 1803, Juan Vicente Echeverría, mayordomo de la cofradía *Jesús Nazareno y Nuestra Señora del Carmen*, le canceló 25 pesos para comprar madera para este retablo.¹⁵⁸ No obstante, parece que para abril de 1819 no se había concluido el retablo, ya que en ese mes se le pagaron 61 pesos al carpintero Pablo Esparragoza (act. 1818-1823), por 40 tablas que se compraron para elaborar esta pieza. Ese mismo año Esparragoza cobró 6 pesos y 6 reales por un cofrecito de caoba embutido, con cerradura y escudo de plata para guardar los escapularios y prendas de *Nuestra Señora del Carmen*.¹⁵⁹

Otros artífices fueron contratados por la cofradía, como el carpintero Juan José Blanco (act. 1775), quien el primero de mayo de 1775 cobró 22 pesos por dos mesas para las imágenes de la *Verónica* y la de *San Juan*.¹⁶⁰ Unos años después, concretamente en agosto de 1806, el mayordomo de la cofradía Rudesindo Jaén canceló 16 pesos y 6 reales a Juan José Landaeta, por dorar una cenefa y el cielo raso de la capilla de *Jesús Nazareno*.¹⁶¹

Nuevamente en abril de 1831 el retablo del *Nazareno* ocupa los gastos de la cofradía. En esa oportunidad se contrató al maestro de pintor y dorador Joaquín Sosa (act. 1785-1840), quien pintó, doró, marmoleó y perfiló este retablo para lo cual se le pagaron 144 pesos y 4 reales.¹⁶² Otras tareas de Sosa, bastante ajenas a su condición de pintor y dorador, consistieron en colocar dos pares de pestañas en el *San Juan* y la *Magdalena* en 1833 y pintar seis arbotantes de las mesas de ambas imágenes.¹⁶³ En mayo de 1831 se contrató a José Francisco Irazábal (act. 1831), por 40 pesos para intervenir nuevamente el mismo retablo.¹⁶⁴

¹⁵⁷ Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 110.

¹⁵⁸ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 29, Legajo 1800-04, Folio n° 192.

¹⁵⁹ Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 86.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 62.

¹⁶¹ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 124.

¹⁶² AAC, Sec. Cu y Co, Libro 26, Legajo 1831, Folio n° 12.

¹⁶³ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 266.

¹⁶⁴ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 26, Legajo 1831, sin n° de Folio.

Localizamos también en el AAC, un recibo en donde la señora Rufina Churión (act. 1841), en julio de 1841, recibió 427 pesos por platear el trono de *Nuestra Señora del Carmen*.¹⁶⁵

Sobre las otras cofradías establecidas en el templo apenas si encontramos algunos datos documentales que nos refieren encargos de piezas o trabajos de restauración. Un caso a destacar es el pago de 36 pesos al platero Gregorio José Azcume (act. 1777), por labrar una araña para la *Cofradía de la Santísima Trinidad*, utilizando cincuenta y siete andas de plata que se usaban como candelabros en marzo de 1777.¹⁶⁶ Este dato nos muestra cómo se reutilizaban piezas más antiguas para elaborar otras nuevas, ahorrando en los costos del material.

Por su parte, la cofradía de la *Santísima Trinidad* contrató los servicios del platero José Francisco Rodríguez (act. 1747-1808) entre 1769 y 1800. Durante esos años plateó diversos objetos como unos candeleros y doró las andas. A su vez acometió algunas tareas para la iglesia como platear unos maseteros y dorar una cruz grande, además doró y esmaltó unas sacras para el altar de *San Rafael*. Este último dato nos llama poderosamente la atención, ya que el inventario elaborado durante la visita del obispo Mariano Martí en 1772 no menciona ningún altar dedicado a *San Rafael*. Esta mención podría tratarse de alguna imagen nueva exhibida en los altares más antiguos. En 1796 Rodríguez compuso la imagen de *Nuestra Señora del Carmen* colocándole pestañas al *Niño Jesús* que porta ésta, además ese último año reparó la imagen del *Jesús Nazareno*.¹⁶⁷ Estas últimas piezas eran patrimonio de la muy importante cofradía de *Nuestra Señora del Carmen* y *Jesús Nazareno*.

Otra cofradía instalada en el mismo templo era la del *Santísimo Sacramento*. Sobre las actividades de esta hermandad hemos encontrado pocos testimonios. El primero fechado en 1771, cuando se encargó a José Ambrosio Lucena (act. 1762-1788), platear seis blandones. El mismo Lucena plateó en 1776 unos faroles para la iglesia.¹⁶⁸

¹⁶⁵ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1841, Folio n° 20.

¹⁶⁶ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 25, Legajo 1777, sin n° de Folio.

¹⁶⁷ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 251.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 186.

La segunda referencia documental la hallamos en las labores efectuadas por el pintor y dorador José Rosalío Flores (act. 1744-1811) quien entre 1773 y 1796 pintó el baptisterio, su cielo raso, las ventanas y la base de la pila de agua bendita; también pintó algunas hachetas y plateó varios objetos como hacheros, una parihuela y unas guarniciones de las mesas. Estas labores efectuadas por Flores en el templo debieron llamar la atención de la mayordomía de la cofradía del *Santísimo Sacramento*, la cual en una fecha aún no determinada le encargó la elaboración del *Sancto Sanctorum*. Para 1795 la cofradía le inicia un juicio por incumplimiento de su labor obligando a rematar en dos meses la obra, por la cantidad de 341 pesos y 4 reales. Flores alegó que recibió 272 pesos y un local en donde dorar las piezas, pero éste era muy pequeño y con goteras por lo que no se podía trabajar con comodidad. Finalmente en 1798 Flores es arrestado en el cuartel de milicias y se nombra al dorador Rafael Ochoa (act. 1776-1798), para avaluar el trabajo realizado hasta entonces. Lamentablemente, Ochoa fallece ese mismo año,¹⁶⁹ por lo que se nombra a su hermano José Maximiano Ochoa (act. 1790-1824, pintor de ornamentación y dorador), para justipreciar y continuar la obra de Flores. Entre 1798 y 1811 a Ochoa se le encomendó dorar algunos objetos, tanto del templo como de la famosa cofradía de *Nuestra Señora del Carmen*, como un juego de sacras, doce blandoncitos, dos atriles, seis jarritas, una cenefa y dos arañas.¹⁷⁰

Pese al litigio sostenido en contra del pintor y dorador José Rosalío Flores, la cofradía del *Santísimo Sacramento* continuó requiriendo sus servicios, quizás porque Flores le adeudaba 272 pesos por la obra no concluida. Así entre 1798 y 1811 acometió diversas labores artesanales como dorar y pintar un par de baulitos para guardar los purificadores, retocar el monumento, remendar siete platos de cartón, dorar y pintar la repisa de la custodia, y remendar la cruz del sagrario.¹⁷¹

¹⁶⁹ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 82.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 211 y 213.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 84.

Nuevamente en diciembre de 1799, el sagrario del *Santo Santorum* requiere de algunas reparaciones, esta vez efectuadas por el maestro de carpintería Cazorba (act. 1799), quien acomodó por 5 pesos todos los desajustes de la pieza.¹⁷²

Por su parte, la mayordomía de la iglesia de *San Pablo* también acometía diversas labores relacionadas con el patrimonio artístico que atesoraba el templo. Así se realizaron varios tipos de restauraciones como las elaboradas por Cayetano Garcés y Mejía (act. 1764), quien compuso un hisopo y un incensario para dicha iglesia en 1764.¹⁷³ Otro tanto se le encomendó al maestro de platero Juan Félix Olivares (act. 1756-1787) en marzo de 1768, cuando recibió 34 pesos y 5 reales por la hechura de un incensario y por la composición de otro. En julio de ese mismo año se le pagaron 4 pesos y 4 reales por la hechura de una cadena de plata que le añadió a la llave del sagrario.¹⁷⁴ Esta última pieza no debió de ser del gusto de quienes encargaron la obra, ya que a los pocos años (1775) se le encargó al maestro de platero Pedro Ignacio Ramos (act. 1739-1781), una llave del sagrario en oro cincelada y esmaltada, con perlas y dos esmeraldas (Ilust. n° 12), pieza que actualmente pertenece a la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.¹⁷⁵ A este artífice también se le atribuye, por comparación de estilos una jarra de plata (Ilust. n° 13), martillada con piezas hechas por fundición y cincel, posiblemente elaborada después de 1772, y probablemente perteneció a *San Pablo*; ya que en la actualidad es parte del patrimonio de la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.¹⁷⁶ Entre tanto Manuel Antonio Díaz (act. 1769), limpió una lámpara de plata y le soldó dos cadenas por 2 pesos en 1769.¹⁷⁷

¹⁷² Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 79.

¹⁷³ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 289.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 337.

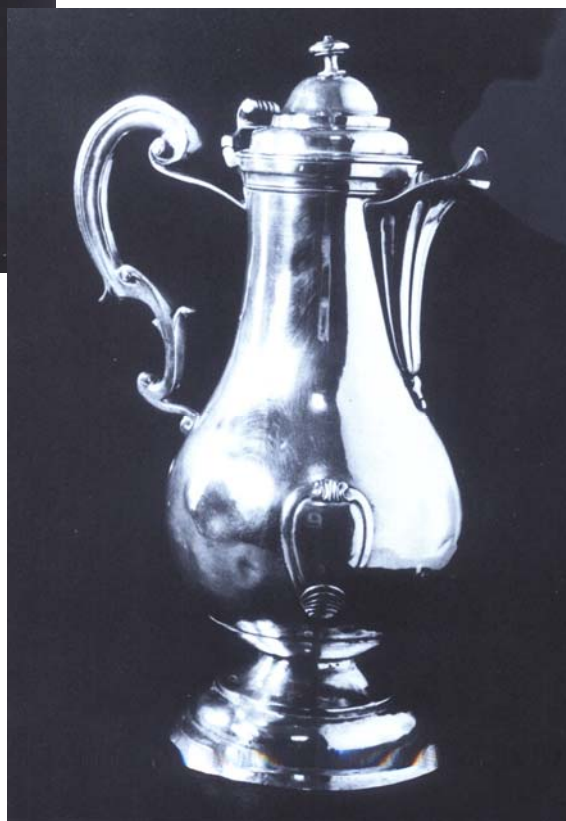
¹⁷⁵ Carlos F. Duarte, *El orfebre Pedro Ignacio Ramos*, p. 32.

¹⁷⁶ *Ídem*.

¹⁷⁷ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 288.



Ilust. nº 12, Pedro Ignacio Ramos, *Llave del Sagrario de la iglesia de San Pablo*, 1775.



Ilust. nº 13, Atribuída a Pedro Ignacio Ramos, *Jarra de plata*, S.F.

En 1790 la iglesia requirió los servicios del maestro mayor de oro y plata, José Manuel Tablantes (act. 1775-1814), quien compuso por dos pesos, dos incensarios y una naveta de plata, y por 10 pesos sobredoró y montó diecisiete piedras a la diadema de *San Pablo el ermitaño*,¹⁷⁸ imagen que se encontraba en el altar mayor. Ese mismo año encontramos a Pedro Cano (act. 1790-1798), reparando por 10 pesos, tres ternos de tres vinajeras de plata y en 1798 arregló y doró dos cálices y una vinajera para la iglesia.¹⁷⁹ Por último, encontramos a Tomás Cienfuegos (act. 1766-1806), en 1790 reparó tres vinajeras de plata, en 1799 compuso y doró dos cálices y dos vinajeras e hizo seis cucharitas de plata sobre dorada para la iglesia, además de dorar seis cálices con patena por dentro y fuera; en 1803 desarmó, limpió y puso clavos a unas varas de palio, y dio lustre a veintiocho campanitas de la *Cofradía de Nuestra Señora del Carmen* y en 1804 arregló la custodia de la iglesia.

Del maestro de platería Bernardino José Borroso Caballero (act. 1778-1834), se sabe según un inventario de la iglesia, efectuado en 1841, que fue el autor de una custodia de plata y oro, cuyo costo fue de 1300 pesos, para la cual se utilizó la plata de la custodia antigua que pesaba 5 libras, 2 onzas y 3 ochavas.¹⁸⁰ Según Carlos F. Duarte, en un inventario de 1900 de la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa se la describe en los siguientes términos:

*La custodia es de plata dorada con un poco más de tres cuartas de altura [...] formada por una base poligonal de 12 caras sobre la cual hay 12 querubines atados, del mismo metal sostienen la custodia que termina en un sol rematado por una cruz y sostenido por el cordero yacente sobre el libro que está sobre una coronita de filigrana sostenida por 5 querubincitos iguales a los del pie. Está adornada con 303 piedras finas algunas de diversos tamaños [...] donde se nombran granates, esmeraldas, topacios, piedras azules.*¹⁸¹

Duarte agrega que esta custodia ya no existe, pero que era muy semejante a las descripciones de las custodias de las iglesias caraqueñas de Petare, Las Mercedes y La Pastora; todas elaboradas por Bernardino José Borroso Caballero. Además, todas fueron

¹⁷⁸ AAC, Sec. L Dv, Libro 115, Legajo 1820-24, Folio n° 12.

¹⁷⁹ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 285.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 281.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 282.

encargadas por el presbítero Jacinto Madelaine, quien fue cura de la iglesia de *San Pablo* en 1835, y luego párroco de las iglesias de Petare, Las Mercedes y La Pastora, hecho que explica que tales custodias hayan sido similares.¹⁸² Para tener una idea somera de la apariencia de la nombrada custodia, ofrecemos las imágenes de las custodias pertenecientes a las iglesias de Petare y La Pastora (Ilust. n° 14 y 15).



Ilust. n° 14, Bernardino José Borroso Caballero, Custodia de Plata, iglesia de Petare, s.f.



Ilust. n° 15, Bernardino José Borroso Caballero, Custodia de Plata, iglesia de La Pastora, s.f.

¹⁸² *Ídem.*

Los accesorios usados para las procesiones también gozaron de una buena presencia como se evidencia en el encargo realizado al maestro de carpintería Juan José Arteaga (act. 1732-1774), a quien se le pagaron 12 pesos en marzo de 1765, por *una cruz y urna para el Santo Sudario*, los cuales fue pintados y dorados por el pintor y dorador Domingo Maestre (act. 1739-1777) en marzo del mismo año.¹⁸³

En lo concerniente a la preservación de las imágenes que atesoraba el templo, sólo hemos encontrado algunas referencias a la labor efectuada por el pintor y dorador José Nicolás Mosqueris (act. 1799-1809) en 1799. Este artista fue el encargado de limpiar el cuadro de *La Presentación de Nuestra Señora*, otro cuadro de *Nuestra Señora* ubicado en el altar mayor (cuya presencia desconocíamos) y el cuadro de *Ánimas*. Durante ese mismo año Mosqueris también acometió otras labores de pintura como: las puertas mayores del templo, la cinta del cuerpo de la iglesia, la capilla del Santísimo Cristo, el presbiterio, las rejas, la pintura de seis confesionarios al óleo y dos pilares, la capilla de *Nuestra Señora del Carmen*, el plateado y pintura del frontal y la mesa del altar de *Jesús Nazareno*, y la peaña del altar de *San José*. Entre todas estas labores nos llama la atención la referencia a un altar de *San José*, que no existía en 1772 cuando el obispo Martí visitó el templo. Mosqueris vuelve a trabajar para la iglesia en 1809 cuando se le encarga componer una cruz para el altar de *Nuestra Señora del Carmen* y un crucifijo para el altar de *Jesús Nazareno*.¹⁸⁴

Otro documento nos informa que Eugenio Espejo (act. 1859), recibió 2 pesos y 62 centavos en noviembre de 1859, por componer la cuna del *Niño Jesús* y por los materiales de oro para hacerle una camisa.¹⁸⁵ Testimonio que nos revela la presencia de una imagen escultórica del *Niño Jesús*, que se acostumbraba vestir (hoy también desaparecida).

Del mismo modo las distintas piezas de ebanistería ocuparon los gastos de mantenimiento de la iglesia. En marzo de 1794, el carpintero José Gabriel Arteaga (act. 1747-1801), cobró 8 pesos por hacer unas guarniciones en las mesas de este templo, las

¹⁸³ Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 53.

¹⁸⁴ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 209 y 210.

¹⁸⁵ AAC, Sec. Cu y Co, Libro 27, Legajo 1856-60, Folio n° 33.

cuales plateó ese mismo año el oficial de pintor y dorador José Rosalío Flores.¹⁸⁶ En noviembre de 1790 el carpintero Antonio José Limardo (act. 1771-1791), elaboró seis hacheros de vara y media de alto por un costo de 18 pesos los cuales fueron plateados por el ya citado Flores.¹⁸⁷

A estos datos podríamos añadir algunas partidas referidas a diversas obras de mantenimiento efectuadas en la iglesia. Así en septiembre de 1779 se contrató al carpintero José Antonio Camejo (act. 1779-1811), para reparar las puertas y ventanas de la sala donde se guardaba el monumento de la iglesia; y nuevamente en 1799 se requiere de sus servicios para reformar una puerta de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, el monumento, y adornar el altar.¹⁸⁸ En abril de 1800, el carpintero Juan José Facundo Barboza (act. 1764-1793), armó y desarmó el monumento del templo, además de componer unos quitasoles.¹⁸⁹ En diciembre de 1808 el carpintero Camejo otra vez trabaja para la iglesia de *San Pablo*, elaborando cuatro arañas por un importe de 6 pesos, las cuales son plateadas por Maximiano Ochoa; y en marzo de 1809 compró varias vigas de madera para componer el techo de la sacristía.¹⁹⁰ Unos años después volvemos a encontrar su nombre, entre noviembre y diciembre de 1820, cuando efectuó por 2 pesos el túmulo para los *tribernarios* de *Nuestra Señora del Carmen* y la *Santísima Trinidad* celebrados ese año en el templo y cobró 4 pesos por dos arbotantes que le puso al altar de la mencionada Virgen.¹⁹¹

Aunque la capilla de *Nuestra Señora de la Caridad*, realmente no forma parte de nuestro trabajo, quisiéramos rescatar un par de datos que confirman que también se encargaron algunos artículos para su uso, como un cáliz de plata con su patena dorada elaborado por Fernando Madrid (act. 1794) en 1794 por un costo de 12 pesos. Mientras José Buenaventura Torres (act. 1791-1796), se hizo cargo de componer un par de vinajeras de plata para dicha capilla.¹⁹² Y sobre el Hospital podemos agregar que Juan

¹⁸⁶ Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 49.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 121.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 63.

¹⁸⁹ Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 61.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹⁹¹ AAC, Sec. L Dv, Libro 115, Legajo 1820-24, Folio n° 18.

¹⁹² Duarte, *Grandes maestros carpinteros...*, p. 317 y 374.

José Pulido (act. 1712-1742), oficial de carpintero, en octubre de 1712 le arregló el techo.¹⁹³

Todos estos datos nos evidencian la colaboración de gran cantidad de artistas que, de una forma u otra, enriquecieron el patrimonio de la iglesia de *San Pablo*; aunque tampoco podemos considerar que se tratara de un templo muy rico, ya que buena parte de los testimonios documentales nos refieren labores de restauración y conservación del patrimonio. Son escasos los documentos que nos informan sobre nuevas adquisiciones de imágenes y patrimonio artístico en general.

Antes de finalizar este apartado, es importante detenernos en una imagen mencionada en el inventario de 1772 y que ocupó un puesto importante en la historia de la ciudad de Caracas. Nos referimos a *Nuestra Señora de Copacabana*. Según el cronista Arístides Rojas luego de la demolición de la iglesia de *San Pablo* la pieza fue robada y encontrada tiempo después, cuando se decidió trasladarla a la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.¹⁹⁴ Por su parte, en 1978, Carlos F. Duarte menciona en su texto *Los maestros escultores de la época colonial*, que la imagen desapareció, sin aportar más datos sobre la misma.¹⁹⁵

El título de esta advocación mariana proviene de la población de *Copacabana* (actual Bolivia) que significa en lengua inca “*lugar donde se mira la piedra azul*.”¹⁹⁶ La imagen original de *Nuestra Señora de Copacabana* se remonta a 1583, cuando fue elaborada por el artista indígena don Francisco Tito Yupanqui, quien era el descendiente más noble de la realeza inca. Yupanqui deseaba elaborar con sus propias manos una imagen que incentivara la fe católica entre sus coterráneos. Pese a no contar con grandes conocimientos artísticos confió en que la misma Virgen lo ayudaría en su tarea. El resultado fue una imagen carente de belleza, elaborada en madera de maguey, que fue despreciada por muchos, pero que al ingresar a la iglesia en procesión se transformó prodigiosamente con tal belleza y perfección, que quienes la miraban no creían que era

¹⁹³ *Ibidem*, p. 140.

¹⁹⁴ Rojas, *Op. cit.*, 163

¹⁹⁵ Duarte, *Maestros escultores...*, p. 8.

¹⁹⁶ Alban Butler, *Vida de los santos*, tomo 3, p. 244.

la obra de don Francisco. Los atributos de *Nuestra Señora de Copacabana* se corresponden con los de *Nuestra Señora de la Candelaria*: el Niño Jesús en brazos, una cesta con un par de palomitas y una vela en la mano que significa la luz de la fe y una alusión al bautismo.¹⁹⁷

Según Arístides Rojas, a diferencia de la devoción del altiplano boliviano, en Caracas la devoción se inicia cuando un indígena encuentra una moneda de plata (quizás una medalla) con la imagen de esta Virgen en una calle de la ciudad. El indígena emplea en varias oportunidades la moneda para comprar bebidas alcohólicas, pero prodigiosamente la moneda regresa a sus manos una y otra vez. Es entonces cuando decide examinar la moneda y descubre que lleva una figura mariana. El indígena opta por elaborar un escapulario con la medalla y portarlo permanentemente. Tiempo después, comete un asesinato y es condenado a la horca. Al momento de su ejecución, cuando se le estaba poniendo el lazo al cuello, éste se rompe misteriosamente, al ser sustituido por otro y en presencia del público ocurre lo mismo. El indígena aclara que el suceso se debía a que él llevaba puesto un escapulario elaborado con la medalla, la cual había crecido de tamaño; entonces el sentenciado pidió que la imagen fuese venerada en la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*, para que a ella se le pidiera todo lo que se quisiera del cielo. Una vez retirado el escapulario se efectuó la ejecución.¹⁹⁸

En contraste con esta narración Rojas también señala que entre 1607 y 1608 el obispo Antonio de Alcega (act. 1607-1610) testigo de una horrible sequía que azotaba a la diócesis de Caracas, pensó en recurrir a la *Virgen de Copacabana* venerada en la costa del lago Titicaca; por ello encargó una imagen de la misma y publicó un edicto sobre sus milagros. La Virgen correspondió a estas atenciones y dispensó las lluvias que tanto anhelaban los caraqueños. A partir de aquí se convirtió en la patrona de las lluvias, sacándose en días de sequía en procesión desde *San Pablo* hasta la Catedral, en donde sus fiestas duraban dos días, para luego regresar con igual culto a su casa. A esta

¹⁹⁷ Juan Antonio Navarrete, *Arca de letras y teatro universal*, p. 48 y 49.

¹⁹⁸ Rojas, *Op. cit.*, p. 153 y ss.

rogativa asistían las autoridades más importantes de la provincia, el gobernador, el cabildo civil, obispo y demás miembros de la jerarquía eclesiástica.

Al consultar los cronistas de la época encontramos que la imagen de *Nuestra Señora de Copacabana* era considerada como especial protectora de la ciudad de Caracas. Así Oviedo y Baños la describía como “*el refugio de sus aflicciones y el amparo de sus necesidades, principalmente en dilatándose las lluvias, pues lo mismo es ocurrir a buscar el consuelo en su piedad, que desatarse las nubes en diluvios de agua.*”¹⁹⁹ Según Blas Terrero durante el obispado de Juan de Bohórques (act. 1613-1619) la devoción a la imagen de la *Copacabana* era tan importante, que el 9 de octubre de 1618 el cabildo civil y el gobernador don Francisco de la Hoz y Berrío (act. 1616-1622) decidieron implorar sus favores ante la sequía, y para ello organizaron en conjunción con el prelado, las respectivas celebraciones litúrgicas.²⁰⁰

Un hallazgo de gran importancia que nos permite tener una idea aproximada de cómo fue la imagen de *Nuestra Señora de Copacabana* venerada en *San Pablo*, es un tríptico de tamaño mediano (56 x 36 x 75 cm) localizado en una colección privada en Santa Cruz de Tenerife, España (Ilust. n° 16).²⁰¹ Este posee dos inscripciones, una en la parte superior que dice: “*V. R. de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Copacabana, sita en la iglesia parroquial de San Pablo de la ciudad de Caracas*”; y la segunda en la parte inferior de la Virgen que señala: “*Especial abogada de las lluvias: Ave María*”. La pintura está firmada en una esquina inferior de la parte central con el nombre de José Sebastián Picabea (pintor y dorador, act. 1770-1772), y fechada entre 1770 y 1775.

¹⁹⁹ Oviedo y Baños, *Op. cit.*, p. 234.

²⁰⁰ Terrero, *Op. cit.*, p. 27 ss.

²⁰¹ El coleccionista exigió mantenerse en el anonimato. Agradecemos a Carlos F. Duarte la información suministrada.



Ilust. n° 16, José Sebastián Picabea, *Nuestra Señora de Copacabana de San Pablo*, 1770-75.

El tríptico nos muestra a esta advocación mariana en la tabla central, mientras en las tablas laterales se representan cuatro medallones con las figuras de San José, San Antonio y otros dos santos no identificados por la mala calidad de la fotografía. Llama poderosamente la atención que la figura mariana no porta al Niño Jesús entre sus brazos y tampoco lleva los atributos característicos como la vela, la cesta con palomas y la media luna a sus pies, que se utiliza en la iconografía boliviana del mismo nombre, y que no olvidemos era el modelo que habría inspirado a la pieza caraqueña. Si la figura del tríptico es una copia fidedigna de la desaparecida imagen de *San Pablo* como asegura la inscripción, entonces la talla era una versión bastante libre de la imagen boliviana. Como podemos apreciar la figura mariana está colocada sobre una peana (Ilust. n° 17), posiblemente en un nicho que se cierra con cortinas rojas recogidas a los laterales; lleva un vestido azul ricamente ornamentado con dorados, porta una corona y una aureola de

doce estrellas. La forma triangular de la vestimenta nos indicaría que la imagen escultórica era una talla de vestir, en la cual el ropaje cubría íntegramente todo el cuerpo, al punto que ni siquiera se observan sus manos.



Ilust. nº 17, Detalle de José Sebastián Picabea, *Nuestra Señora de Copacabana de San Pablo*, 1770- 75.

La única descripción documentada sobre la apariencia de esta Virgen la encontramos en *Venezuela Mariana* de Nectario María y en *La tierra de Venezuela y los cielos de sus santos* de Alfredo Armas en donde ambos autores mencionan lo siguiente: “[...] estaba recubierta de oro y pedrerías y se guardaba en un hermoso tabernáculo que formaba

el remate del sagrario del altar mayor [...], medía escasamente unos 20 cm.”²⁰² Agregamos a esto que el culto a esta imagen fue tan importante que su devoción también se afianzó en la población de Guarenas (estado Miranda) donde hoy en día se venera una pieza similar que tiene grabado a sus pies la fecha de 1626 (Ilust. n° 18). Presumimos que pudo ser muy semejante a la *Copacabana* de *San Pablo* ya que su devoción se derivó de ésta, pero obviamente ninguna de las dos se relacionan con la iconografía de la *Copacabana* boliviana (Ilust. n° 19).



Ilust. n° 18, Anónima, *Nuestra Señora de Copacabana de Guarenas*, 1626.



Ilust. n° 19, Francisco Tito Yupanqui, *Nuestra Señora de Copacabana*, 1582.

²⁰² Nectario María, *Venezuela Mariana*, p. 119; y Alfredo Armas, *La tierra de Venezuela y los cielos de sus santos*, p. 94.

Por otra parte, la descripción realizada por Nectario María de la imagen de Guarenas es muy parecida a la representada en el tríptico antes referido:

*"[...] su altura es de 16 centímetros y descansa sobre una peana de madera que tiene forma de florero y mide 11 centímetros en su anchura. Una media luna de plata abre su arco a los pies de la Virgen, en simbolismo del poder de la que tiene por vestidura el radiante sol y por escabel de sus virginales plantas la plateada luna. A pesar de que esta imagen es representada en traje escultórico en la misma madera, suelen desde tiempos inmemoriales, vestirla con ricos trajes que expende en sus festividades y que son dones de sus fieles devotos. Ostenta también sobre sus inmaculadas sienes, según la circunstancia una hermosa corona de oro o de plata."*²⁰³

Muestra de esta importante devoción fueron las andas de plata para *Nuestra Señora de Copacabana* de *San Pablo*, encargadas por el cabildo civil en 1773 a Francisco José Landaeta (act. 1740-1795), en agradecimiento por los favores concedidos a la ciudad en tiempos de sequía. Esta fue una iniciativa de don Francisco de Ponte y Mijares y don Marcos de Ribas, quienes se dedicaron a solicitar limosna entre los devotos para la elaboración de estas andas. Para 1776 aún no se habían elaborado, aunque el cabildo había recaudado 930 pesos procedentes de una venta de cacao a Veracruz y 462 pesos aportados por las limosnas. Finalmente no se sabe cual fue el costo exacto de estas alhajas, pero Landaeta las entregó en 1787. Al año siguiente aún se le debían 99 pesos por esta pieza, y en 1789 todavía se le adeudaba un monto de 43 pesos 4 reales.²⁰⁴ Esto nos permite deducir la importancia de dicha imagen para la ciudad de Caracas, que a juzgar por el precio de sus alhajas, fueron muy lujosas y de buena factura. Estas andas se hallaban entre las alhajas entregadas a los patriotas cuando la evacuación de Caracas el 7 de julio de 1814.²⁰⁵

²⁰³ Nectario María, *Op Cit.*, p. 127 y 128.

²⁰⁴ Duarte, *El arte de la platería en Venezuela*, p. 300.

²⁰⁵ Núñez, *Op. cit.*, p. 73.

2.2. Análisis formal e iconográfico de las obras pictóricas y escultóricas coloniales halladas que pertenecieron a la iglesia de San Pablo primer ermitaño.

Como testimonio del patrimonio artístico que alguna vez perteneció a la iglesia de *San Pablo el ermitaño*, contamos con los inventarios producidos durante las visitas pastorales que debían efectuar los obispos a los templos de su diócesis. Entre estas visitas, solamente la realizada por monseñor Mariano Martí entre 1771 y 1784 ofrece un inventario completo de nuestra iglesia. Lamentablemente las otras visitas pastorales, no refieren la ciudad de Caracas, salvo en algunos casos en los cuales sólo se documenta la Catedral. En otros, como la visita pastoral efectuada por el obispo Ramón Ignacio Méndez entre 1828 y 1839, no hay ningún documento referente a *San Pablo*. También se conservan los documentos emitidos durante las visitas pastorales del prelado Silvestre Guevara y Lira realizada entre 1853 y 1876, y la efectuada por monseñor José Antonio Ponte durante 1876 y 1883. Pese a que estas visitas coinciden con la fecha de demolición de la iglesia, de la primera visita no se conservan los documentos relativos a Caracas sino los concernientes a varios pueblos del interior; y de la segunda visita solamente los documentos referentes a una iglesia caraqueña: la de Nuestra Señora de Altagracia. No queremos afirmar con esto, que las visitas pastorales acometidas por los sucesores del obispo Martí ignoraron a la iglesia de *San Pablo*, sólo que no contamos con el legado documental correspondiente.

En la visita pastoral del obispo Martí a la iglesia de *San Pablo* efectuada el 29 de marzo de 1772, los secretarios apuntaron la existencia de siete *altares decentemente adornados*. A saber:

*Altar mayor. Este altar tiene retablo de talla dorado, y en el tres sagrarios, en el primero donde se halla la Custodia, separado del retablo y en los otros dos una Custodia de reliquias y un agnus y la imagen de Nuestra Señora de Copacabana, en el cuerpo de abajo dos imágenes de talla de cuerpo entero, a los lados al de la Epístola San Sebastián, al del Evangelio Santo Domingo, en el cuerpo último otras dos imágenes de talla, cuerpo entero, al lado de la Epístola San Pablo, al lado del Evangelio San Pedro y en el medio un cuadro grande de la presentación de N.S. Este altar tiene su pedestal, crucifijo, piedra de ara, sacras, frontal y un mantel, se le mandaron a poner tres.*²⁰⁶

²⁰⁶ Martí, Op. cit., p. 118.

Como podemos apreciar el retablo estaría conformado posiblemente por tres cuerpos y tres calles, en los cuales se encontrarían distribuidas las imágenes talladas de varios santos: *Sebastián, Domingo, Pablo y Pedro*. En la calle central del retablo se hallarían los tres sagrarios, uno para el *Santísimo Sacramento*, otro conteniendo unas reliquias, y otro preservando a la imagen de *Nuestra Señora de Copacabana*; mientras en el tope del retablo se podría observar un cuadro grande de la *Presentación de Nuestra Señora en el templo*. De todas las imágenes referidas solamente hemos podido hallar esta pintura.

Prosigue la visita del prelado Martí, con el altar de la *Santísima Trinidad* ubicado al lado del Evangelio en el cañón del templo, descrito como sigue:

*De talla dorado, la mesa de dicho altar de madera también dorada, se compone de tres cuerpos, en el primero un cuadro de Jesús cautivo, en el segundo un cuadro de la Santísima Trinidad tallado y en el tercero un cuadro del Padre Eterno, tiene dos arañas de plata, su pedestal, piedra de ara, sacras y un mantel [...]. Inmediato a este altar se halla el púlpito de madera en el mismo lado.*²⁰⁷

Nuevamente se refiere un retablo de talla dorado, pero esta vez ornamentado con imágenes pictóricas: en el primer cuerpo un cuadro de *Jesús cautivo* (posiblemente se refiere a una *Flagelación de Cristo*), en el segundo cuerpo o centro del retablo se encontraría un relieve que representaría la *Santísima Trinidad*, y en el tope del retablo una pintura del *Padre Eterno*. Estas imágenes no hemos podido hallarlas hasta el presente.

El siguiente descrito es el de *Ánimas*: “Este altar se compone de un cuadro de *Ánimas* como de tres varas y de remate el cuadro del Padre Eterno, tiene pedestal, a la cruz se le manda poner crucifijo, ara frontal y un mantel.”²⁰⁸ En este caso estaríamos ante un simple altar conformado por una pintura de las *Benditas ánimas del Purgatorio*, de grandes dimensiones (aprox. 2.5 m) y en la parte superior del cuadro posiblemente una imagen pintada de *Dios Padre* en el mismo marco. De estas piezas no hemos logrado ubicar su paradero actual.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

Por su parte, al lado de la epístola se encontraría el altar de *San Pablo*, descrito como: “*De talla dorado con la imagen del santo [Pablo] y de talla de cuerpo entero, en la mesa del altar una imagen de talla de la Pura y Limpia Concepción, tiene pedestal, frontal, un mantel.*”²⁰⁹ Como podemos apreciar se trata de un retablo bastante simple conformado posiblemente por dos cuerpos y una calle central, en la que se ubicarían las tallas de la *Inmaculada Concepción* y la de *San Pablo*, ambas de bulto. Ambas imágenes continúan desaparecidas.

Al lado de la Epístola se hallaba una nave de pequeñas dimensiones con tres altares en su interior. El primero era el altar del *Santísimo Cristo*, descrito como: “*un retablo de talla dorado, en medio un nicho grande con la imagen de talla de Cristo crucificado, cuerpo entero, un sagrario en donde está el Pixis, tiene pedestal, frontal, ara, crucifijo.*”²¹⁰ En este caso se trataría de un retablo muy simple compuesto por un gran nicho en donde se exhibía una talla de *Cristo crucificado*, la cual hemos podido ubicar en este estudio.

El siguiente altar estaba dedicado a *Nuestra Señora de la Caridad*: “*se compone de un retablito pintado y en medio un nicho y la imagen de Nuestra Señora de cuerpo entero de talla, tiene pedestal, ara, frontal y un mantel.*”²¹¹ La descripción nos sugiere que podría tratarse de un pequeño retablo (y por ello el uso del diminutivo “retablito”), ornamentado con pinturas y no dorado, y en su interior se guardaría una talla de esta advocación mariana. Esta pieza tampoco hemos podido hallarla.

A continuación se encontraba el altar de *Nuestra Señora del Carmen*. “*Este altar tiene su retablo de talla dorado, y en el medio un nicho grande con la imagen de Nuestra Señora, de talla, cuerpo entero, bien adornada y vestida la Señora, tiene dos arañas de plata, su crucifijo, ara, frontal, un mantel.*”²¹² A diferencia del anterior, nos encontraríamos con un retablo dorado, con un cuerpo central en donde estaría exhibida una talla de *Nuestra Señora del Carmen*, la cual se vestía con hábitos de tela y por ello el secretario de la visita habría señalado que la pieza estaba “*bien adornada y vestida*”. Además, el mismo inventario

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Martí, *Op. cit.*, p. 119.

²¹² *Idem.*

describe los vestidos de la imagen que eran custodiados por la cofradía respectiva. Esta imagen se ha preservado en la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.

Por último se encontraba el altar *de Jesús Nazareno*. “Este altar es de talla dorado en el medio tiene un nicho grande y dentro de él la imagen de Jesús de talla, de cuerpo entero, a los lados dos ángeles en cuadro, tiene crucifijo, pedestal, sacras, frontal, un mantel.”²¹³ Nuevamente nos encontraríamos con un retablo dorado, bastante simple en su composición al estar conformado por un nicho grande, en donde se ubicaba la talla del muy conocido *Nazareno de San Pablo*. Los dos últimos altares formaban parte de los bienes de la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno*.

Estos son los altares e imágenes que se describen en la visita pastoral del obispo Mariano Martí en 1772, lo que de algún modo evidenciaría que la iglesia de *San Pablo* no era muy rica en imágenes. Sin embargo, otras piezas se habrían incorporado posteriormente, y sobre ellas comentaremos en los siguientes análisis.

2.2.1.- Anónima, *Presentación de la Virgen al templo*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, Catedral de Caracas.

Este cuadro se encontraba en el altar mayor de la iglesia de *San Pablo* (Ilust. nº 20), en donde lo contempló el obispo Mariano Martí y su comitiva el 29 de marzo de 1772. Según el libro *La Catedral de Caracas y sus funciones de culto*, de monseñor Nicolás Navarro, en el cual se menciona las modificaciones hechas a la Catedral durante el obispado de Silvestre Guevara y Lira (act. 1853-1876), éste mandó a colocar en 1867 varias pinturas traídas de otros templos para embellecer las naves laterales de esta iglesia,²¹⁴ entre las cuales figuraron la *Presentación de la Virgen al templo*, *La huída a Egipto*, *La piedad* y *Nuestra Señora de Guadalupe*. En el caso de nuestra pieza fue llevada a la

²¹³ Ídem.

²¹⁴ Mons. Nicolás Navarro, *La Catedral de Caracas y sus funciones de culto*, p. 27, 66 y 134.

Catedral nueve años antes de la demolición del templo, lo que suponemos implicó la mutilación del altar mayor, y probablemente una modificación de éste.

Sin duda, se trata de una pintura de factura muy fina, posiblemente de procedencia extranjera a juzgar por el buen dibujo, que muestra conocimiento de composición, proporciones y gestos de cada personaje; sin dejar de lado la interesante representación de las columnas jónicas del templo, y otros detalles arquitectónicos que sirven como fondo. Además hay una cuidadosa aplicación de las sombras y los colores.

El tema plasmado en el lienzo procede de los textos apócrifos como el Protoevangelio de Santiago, en el cual se relata:

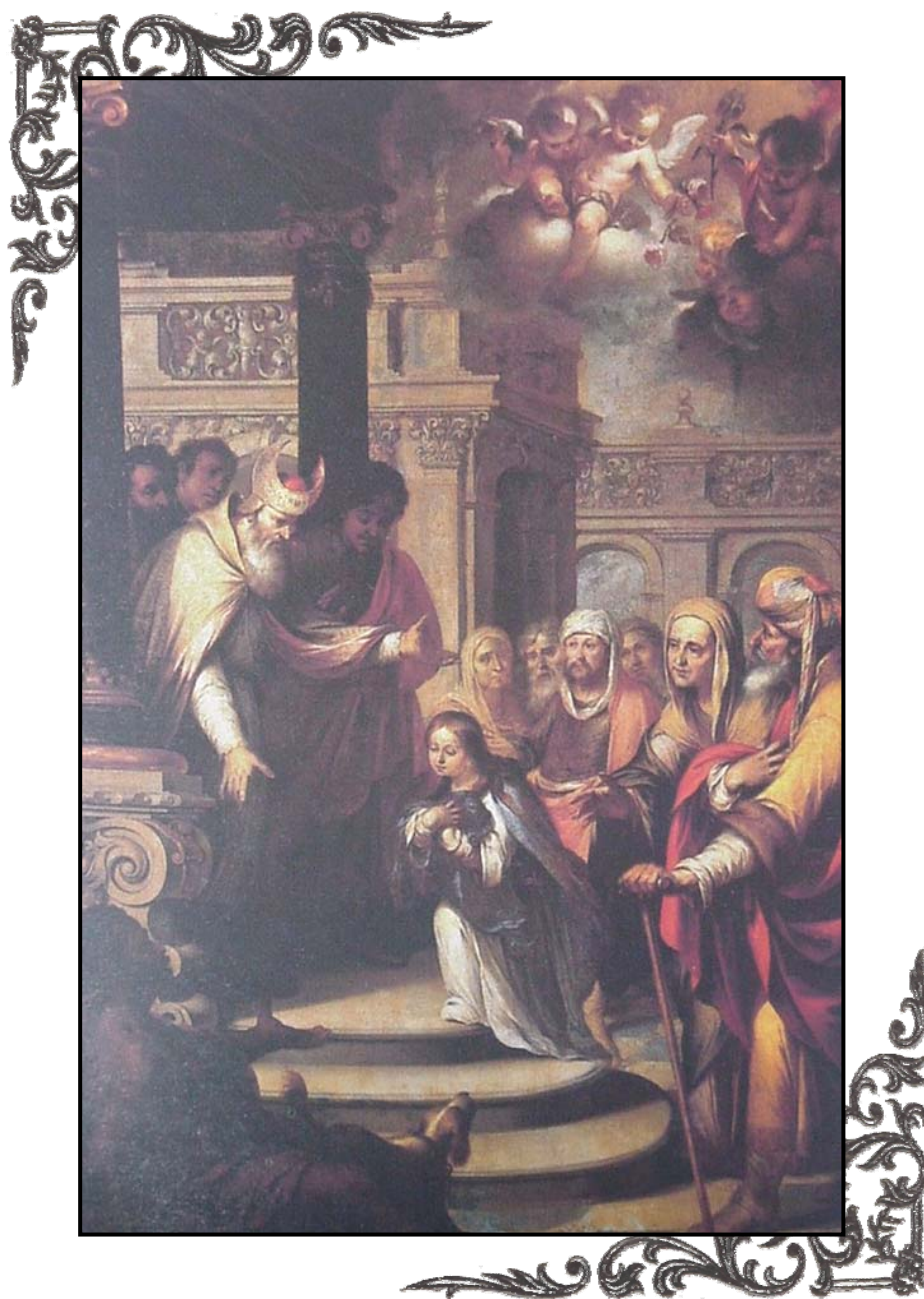
Tenía la niña dos años y Joaquín dijo: llevémosla al templo del Señor para cumplir nuestra promesa, no sea que el señor nos rechace a nosotros y a nuestro don. Y Ana dijo: esperemos que cumpla tres años para que no eche de menos a su padre y a su madre. Y Joaquín dijo: esperemos [...] La niña cumplió tres años...y ellos subieron al Templo del Señor, y el sacerdote la recibió, la besó y la bendijo diciendo: el Señor ha engrandecido tu nombre en todas las generaciones. En ti manifestará el Señor el último día la redención de los hijos de Israel. Y el sacerdote la hizo bajar desde el tercer escalón del altar y el Señor derramó toda su gracia sobre ella. Y ella danzó con los pies, y toda la casa de Israel la amo. Y sus padres volvieron maravillados, alabando a Dios porque la niña no había vuelto con ellos. Y María se quedó en el templo como si fuese una paloma que habitara ahí.²¹⁵

Otra narración explica:

A los tres años de edad llevaron a la Virgen con sus ofrendas al templo del Señor. Tenía este quince peldaños [...] en una de estas gradas colocaron sus padres a la Virgen María... y cuando ellos estaban entretenidos en cambiar sus vestidos [...] la Virgen del Señor empezó a subir uno a uno todas las gradas sin que nadie le diera una mano para guiarla.²¹⁶

²¹⁵ Alban Butler, *Vida de los santos*, tomo 4, p. 394.

²¹⁶ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, p. 232.



Ilust. nº 20, Anónima, *Presentación de la Virgen al templo*, siglo XVIII. Óleo sobre tela.

En nuestra pintura se observa los tres escalones que llevan al templo como estipula la tradición. Puede notarse que la Virgen niña aparenta tener un poco más de tres años, y se acerca humildemente al sacerdote que la recibe en la parte superior. La figura mariana cruza sobre su pecho sus manos, símbolo de obediencia, y lleva una túnica blanca y un manto azul (Ilust. n° 21). En la esquina derecha del cuadro se encuentran sus padres, Ana y Joaquín, observando la escena (Ilust. n° 22). Mientras en la parte superior derecha, se produce un rompimiento de gloria con tres angelitos que traen claveles en sus manos (Ilust. n° 23).

El sacerdote porta un tocado en forma de media luna creciente, y hace un gesto de recibimiento con las manos hacia María (Ilust. n° 24). En la esquina inferior izquierda un espectador extiende sus manos sorprendido por la escena que está contemplando, y a los pies de éste un perro también presta atención a lo que está sucediendo (Ilust. n° 25). Varios espectadores observan el glorioso hecho, unos dirigiendo su mirada al sacerdote, otros a la Virgen niña.

La actual ubicación de esta obra es en el *Salón del Trono* o *Sacristía menor*, lo que ha favorecido su estado de conservación, además del privilegio de pertenecer a la colección de la Catedral de Caracas. No se observan craqueladuras, ni expansión del lienzo, tampoco agujeros u otras roturas. Lamentablemente no se nos permitió acceder a los archivos catedralicios para constatar si la obra ha sido sometida a algún proceso de restauración o de conservación.



Ilust. n° 21.



Ilust. n° 22.



Ilust. n° 23.



Ilust. n° 24.



Ilust. n° 25.

2.2.2.-Anónima, *El Nazareno de San Pablo*, siglo XVII. Talla cuerpo entero, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.

Esta imagen simboliza uno de los pasajes dolorosos del vía crucis de Jesús antes de la crucifixión, rumbo al Gólgota, con la cruz auestas. Muestra al Señor cargando toda la cruz y no sólo el madero transversal como se hacía realmente, ya que el madero vertical estaba plantado en el sitio del suplicio; esto fue una característica del arte bizantino y medieval aunque al final del medioevo se alargó por influencia de la literatura y el teatro.²¹⁷

La iconografía del *Jesús Nazareno* se popularizó en España durante el siglo XVI y en los dominios americanos su presencia fue frecuente en las procesiones del jueves santo. En el arte hispanoamericano son diversos los modelos que representan esta escena: de pie, caminando; con una rodilla en el piso, generalmente apoyándose de una roca; caído en el piso y caído de bruces.²¹⁸ Por lo general, la cruz se apoya del lado izquierdo, puede ser de madera u otro material; la vestidura puede ser roja oscura, pero son más frecuentes las moradas aludiendo a la sangre y el duelo, con gruesas sogas doradas atadas a la cintura y con una corona de plata o de oro, siempre lleva las *Potencias*, que son un adorno en forma de tres grupos de rayos brillantes y labrados, que sustituyen la aureola y significan las tres potencias del alma: entendimiento, voluntad y memoria.²¹⁹

Nuestra pieza corresponde a un *Nazareno* de pie (Ilust. n° 26), caminando, lleva sobre su cabeza las potencias hechas de oro, que no logramos atinar por cuál artífice fueron labradas, sus vestiduras son moradas que lucen diseños hechos en hilo dorado y su cruz es de madera maciza.

Diversos autores como Ernesto Otaduy, Carmen Clemente Travieso y Juan Ernesto Montenegro, reseñan que la tradición del *Nazareno* tiene sus orígenes en 1696, cuando la peste del *vómito negro* azotó a la ciudad de Caracas. Como ya habíamos mencionado,²²⁰ ante la terrible mortandad los devotos sacaron la imagen en procesión a fin de solicitar la

²¹⁷ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. p. 250.

²¹⁸ *Idem*.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 250 y 251.

²²⁰ *Supra*, p. 23.

intercesión divina que acabara con la peste. Durante la rogativa quienes llevaban la imagen en andas la hicieron tropezar con un árbol de limón agrio cargado, situado en la esquina de Reducto. Tal accidente provocó la caída de varios limones que los fieles recogieron y dieron el jugo a los enfermos, con lo cual lograron curar a muchos. Este episodio fue considerado como milagroso.



Ilust. nº 26, Anónima, *El Nazareno de San Pablo*, Siglo XVII, Talla cuerpo entero.

No obstante, en un estudio realizado por el historiador dominico fray Antonio Bueno Espinar,²²¹ éste ha encontrado que la tradición del *Nazareno de San Pablo* carece de fundamentos históricos. Para probar esta afirmación señala que durante la visita del Obispo Martí al templo de *San Pablo* en 1772, este prelado no hace mención de alguna devoción especial a la nombrada imagen. A su vez, cita otros textos escritos durante la época que tampoco hacen ninguna referencia a esta devoción y al milagroso suceso, como Oviedo y Baños en *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela* escrito en el año de 1723, o *Teatro de Venezuela y Caracas*, de Blas José Terrero, escrito entre 1787 y 1800. Al contrario, en ambos libros se sustenta que fue gracias a la intercesión de *Santa Rosalía de Palermo*, que la peste del *vómito negro* desapareció después de dieciséis meses, y en gratitud a esto, el obispo Diego de Baños y Sotomayor (act.1684-1706), mandó a erigir una ermita en 1696 (la actual iglesia de Santa Rosalía). A estos datos agrega Bueno Espinar una carta del presidente de la Audiencia de Caracas a don Eugenio de Llaguno, con fecha 31 de agosto de 1794, escrita durante una nueva epidemia de *vómito negro*, en la cual se narra que “*toda la capital pide ante la imagen del Santísimo Cristo de la Expiración que se venera en la parroquial de San Pablo y Santa Rosalía de Palermo en la viceparroquia de su título especial abogada de la peste.*”²²² Este documento prueba que ante la epidemia, los pobladores de Caracas no recurrían a la imagen del *Nazareno de San Pablo*, sino al *Santísimo Cristo de la Expiración* (una imagen de Cristo crucificado que analizaremos a continuación) y a *Santa Rosalía de Palermo*.

Continúa el historiador dominico explicando que cualquier rogativa debía contar con la autorización del obispo, “*máxime cuando San Pablo Ermitaño era ayuda de la parroquia de Catedral.*”²²³ Sin embargo, en las actas capitulares de la Catedral no se consigna ninguna rogativa protagonizada por esta imagen y menos una narración del famoso prodigio. En la tabla de fiestas elaborada en 1710, a las cuales debía asistir el

²²¹ Antonio Bueno Espinar, *La cofradía del Nombre de Dios en san Jacinto y la devoción a Jesús Nazareno en Caracas*, p. 9 y ss.

²²² Bueno Espinar, *Op. cit.*, p. 10.

²²³ Bueno Espinar, *Op. cit.*, p. 11.

cabildo civil como cuerpo, tampoco se menciona ninguna fiesta concerniente al *Nazareno*, para agradecer la salvación de la ciudad.²²⁴

Para el autor la tradición del *Nazareno de San Pablo* se origina “en el entorno de Guzmán Blanco para lavar sus felonías en relación con los templos demolidos en la ciudad,”²²⁵ ya que las primeras narraciones de la supuesta leyenda se inician en la obra *Tradiciones populares* escrita por Teófilo Rodríguez en 1885. A su vez Rodríguez citaba la información del *Almanaque Anuario-Directorio del Comercio, de la Industria y de la Administración Pública*, impreso por Teodoro de Aldrey y Esteban Ponte desde 1866, y del cual sólo se llevaron a la imprenta tres números. En estos textos se explica que el *Nazareno* habría sido sacado en procesión después que se habría construido en vano la ermita de Santa Rosalía y la peste no habría cedido.²²⁶

Para Bueno Espinar “el desconocimiento de las fuentes, la manipulación de los datos si acaso los tuvo en cuenta, y [...] un velado afán de servicio al régimen de turno (en este caso Guzmán Blanco) sirve para propagar una tradición sin tradición de fondo.”²²⁷ Para concluir con sus rotundas y esclarecedoras pruebas, Bueno Espinar revisa la devoción a las imágenes del *Nazareno* en Caracas. Para ello consultó los inventarios del obispo Mariano Martí, en los cuales sólo se reseña la presencia de dos tallas de esta iconografía en toda la ciudad: en la *iglesia de San Pablo* y en la capilla de los terceros de la iglesia conventual de San Jacinto (esta última se halla actualmente en un depósito de la parroquia de San Felipe Neri, El Guapo, estado Miranda). Precisamente la devoción al *Nazareno* se habría iniciado en la ciudad, gracias a un vía crucis organizado por el dominico fray Eugenio González en 1741, que se efectuaba todos los viernes portando la imagen del *Nazareno* en procesión, desde la iglesia conventual de San Jacinto hasta El Calvario.²²⁸ Para descansar y rendir culto a la imagen se solicitó en ese año (1741) la edificación de una capilla dedicada a Jesús *Nazareno* y *Nuestra Señora de Valvanera* en El Calvario, la cual se concluyó en 1765. Para este último año, ya la procesión se efectuaba solamente los

²²⁴ *Idem.*

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ *Ibidem*, p. 12.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibidem*, p. 16.

viernes del concilio. Esta tradición se mantuvo hasta el terremoto de 1812, posterior a lo cual en una fecha aún no precisada la imagen del *Nazareno de San Jacinto* fue llevada en calidad de préstamo al interior del país, y nunca más regresó.²²⁹

Posiblemente a raíz del traslado de la imagen dominica, muy estimada por los caraqueños, la devoción se encauzó entonces hacia el *Nazareno de San Pablo*, aderezada con la leyenda que años después inmortalizó la poesía de Andrés Eloy Blanco (1896-1955), en “El limonero del Señor” (publicado en *Poda*, 1934).

Aclarado lo concerniente a la leyenda, podemos ahora concentrarnos en nuestra imagen. Al respecto, Carlos F. Duarte en su folleto *Los maestros escultores de la época colonial en Venezuela*, atribuye la pieza por comparación de estilo al escultor español Felipe de Ribas (act. 1609-1648),²³⁰ discípulo de Alonso Cano. Lo que si está comprobado, es que la madera utilizada para esta escultura es pino de Flandes, descartando la posibilidad de que la pieza fuera realizada en Venezuela, pues la imaginería criolla de esa época fue hecha en su mayoría de cedro amargo.²³¹

La calidad y factura de esta obra se deja ver en toda la escultura, desde la expresión de su rostro desencajado con una mirada perdida, afligido y cansado por la tortura del vía crucis (Ilust. n° 27); y una talla cuidadosa en sus cabellos, barba y orejas, en la tensión de las venas que se aprecia en su cuello y en todo el resto de sus extremidades por llevar el peso de la cruz (Ilust. n° 28). Sus manos están perfectamente talladas, como si de verdad sostuviese la pesada cruz, los pies y la posición del cuerpo brindan la sensación de estar ante un hombre petrificado (Ilust. n° 29, 30). No se puede dejar de mencionar el efecto teatral del cuerpo sangrante, que procuraba impactar emocionalmente al espectador.



Ilust. n° 27.

²²⁹ *Ibidem*, p. 20.

²³⁰ Duarte, *Los maestros escultores de la época colonial*, p.14 y 15.

²³¹ Carlos F. Duarte, *El Nazareno de la desaparecida iglesia de San Pablo*, p. 19.

Sobre el estado de conservación de esta pieza, podemos decir que en 1975 el obispo Juan Francisco Hernández, “*movido por el deplorable estado en que se encontraba la talla*”,²³² manda hacerle una restauración, ésta fue realizada en julio de ese año, por el tallista y dorador Manuel Díaz y su ayudante Antonio Gutiérrez y supervisada por el historiador y restaurador Carlos F. Duarte.²³³ Algunas de las observaciones de este proceso determinaron:

*[...] la cabeza estaba rehecha con un burdo relleno de yeso [...]. El mechón de pelo que cuelga del lado derecho había sido reemplazado por una restauración anterior [...] en el pómullo derecho se halló un daño [...] y una perforación pequeña en la ceja del mismo lado semejante a la huella dejada por una bala [...] El labio superior resultó estar en buenas condiciones salvo su policromía [...] la oreja izquierda, tuvo que ser rehecha completamente, pues en su lugar no había sino una reconstrucción burda, de yeso [...] detrás de la barba y de la mandíbula inferior, a cada lado, se encontró un hueco formado por los insectos [...].*²³⁴



Ilust. n° 28.



Ilust. n° 29.

Esta fue la última restauración conocida de la talla del Nazareno de San Pablo. Según información suministrada por el historiador y restaurador Carlos F. Duarte, dos años después de esta restauración, éste retocó la mejilla izquierda de la pieza, luego que un devoto le arrojara una moneda en solicitud de un milagro.²³⁵ Debido a la falta de colaboración de los encargados de la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa, desconocemos si recientemente se le ha practicado algún otro proceso de restauración a la pieza.



Censurado

Ilust. n° 30.

²³² *Ibidem*, p. 25.

²³³ *Ibidem*, p. 33

²³⁴ *Ibidem*, p. 34. Ver detalles de la restauración en: *El Nazareno de la desaparecida iglesia de San Pablo*.

²³⁵ Entrevista realizada al historiador y restaurador Carlos F. Duarte, el 19 de Octubre de 2006.

2.2.3.- Francisco Yáñez, *Nuestra Señora de los Dolores*, 1775. Imagen de vestir, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.

Esta imagen de vestir fue un encargo de la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno* (Ilust. nº 31), al escultor Francisco Yáñez (act. 1775): quien “*recibe del mayordomo de la cofradía de Jesús de Nazareno y Nuestra Señora del Carmen, en la iglesia de San Pablo de Caracas, 40 pesos por una imagen de Nuestra Señora de Dolores.*”²³⁶ La pieza sólo tiene tallada la cabeza y manos, mientras el resto del cuerpo son unas varillas de madera sobre las cuales se colocan los lujosos vestidos.

La pieza nos muestra a la Virgen María sola, después del entierro de su hijo, con las manos entrelazadas sobre el pecho, la mirada dirigida hacia el suelo y lágrimas que resbalan por sus mejillas. La imagen porta actualmente túnica blanca y manto negro, lleva un puñal dorado clavado a la altura del pecho que simboliza su sufrimiento.²³⁷ Una rica corona sobredorada con pedrería completa su atuendo.

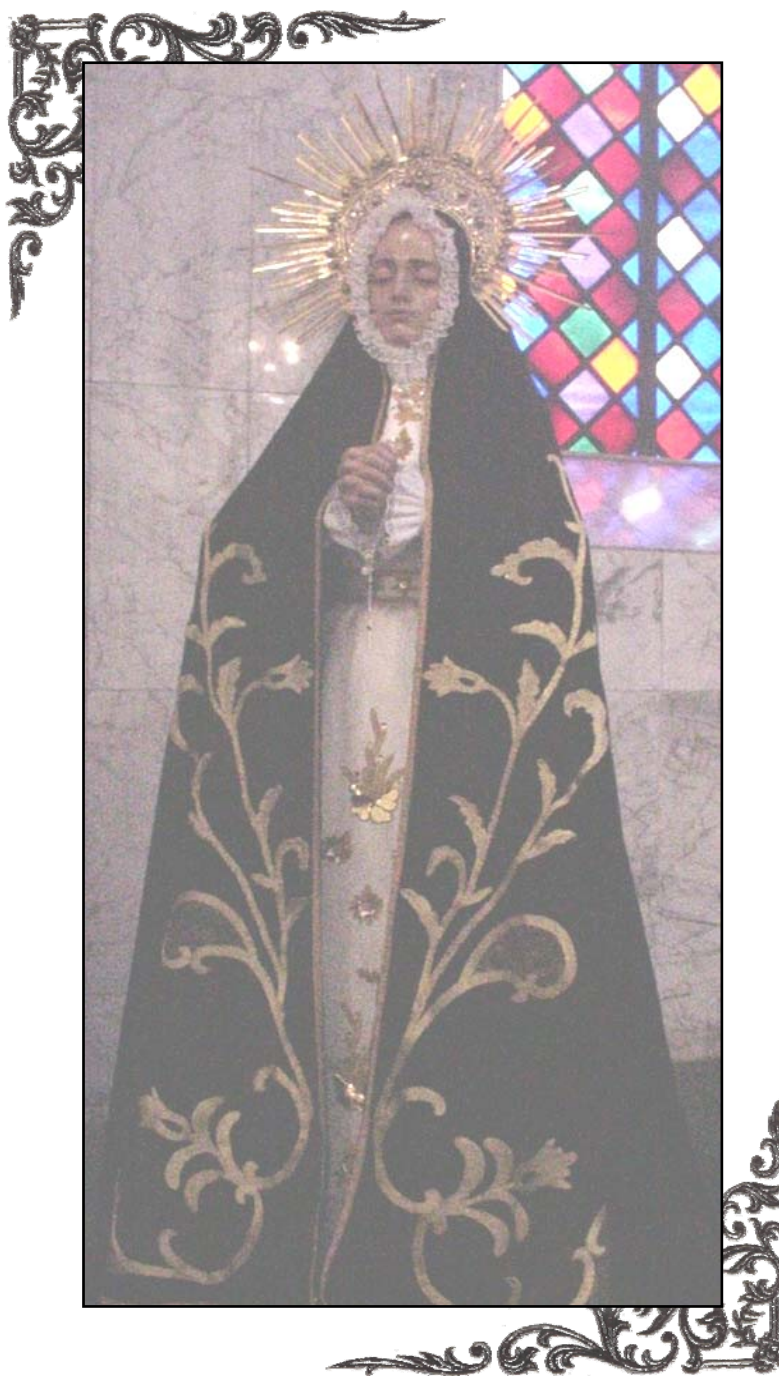
Esta iconografía era una de las más comunes de la Virgen María durante la colonia, y se sacaba en procesión durante el viernes de la Semana Santa.

Sobre el estado de conservación de esta obra podemos agregar, ya que no pudimos acceder a la pieza para hacer un mejor reconocimiento, que según la entrevista realizada a Carlos F. Duarte, este indicó que la última vez que él pudo observarla fue entre los años 1999 y el 2000, cuando la fotografió para la realización del *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del republicano*. Para esa fecha la pieza se encontraba en perfecto estado de conservación, igualmente apuntó desconocer el estado actual de la obra.²³⁸

²³⁶ Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 280.

²³⁷ Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, p. 162.

²³⁸ Entrevista realizada al historiador y restaurador Carlos F. Duarte, el 19 de Octubre de 2006.



Ilust. nº 31, Francisco Yáñez, *Nuestra Señora de los Dolores*, 1775.
Imagen de vestir.

2.2.4.- Anónimo, *Cristo Crucificado*. Talla cuerpo entero, s.f., Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.

El inventario elaborado durante la visita del obispo Martí en 1772, menciona una “talla de un Cristo crucificado” en el altar del *Santísimo Cristo*. Posiblemente sea el mismo al cual alude el documento fichado por Marco Dorta, con fecha de 1794: “la ciudad sufre una gran epidemia, cuya enfermedad denominan <calenturas malignas o vómito negro>. Toda esta capital pide ante la imagen del Santísimo Cristo de la Expiración que se venera en la parroquial de San Pablo...”²³⁹ (Ilust. nº 32)



Ilust. 32, Anónimo, *Cristo Crucificado*, s.f., Talla cuerpo entero.

²³⁹ Marco Dorta, *Op. cit.*, p. 90.

De las diversas iconografías que existen sobre el Cristo en la cruz, nuestra pieza se corresponde al momento en el que Jesús todavía vivo, exclama: “*Elí, Elí ¿lama sabactaní?*”, que significa: “*Dios, Dios, ¿Por qué me has abandonado?*”²⁴⁰

Momento en el cual su mirada se eleva hacia lo alto, por lo que efectivamente estaríamos ante una imagen del *Cristo de la Expiración* (Ilust. n° 33). A diferencia de las imágenes del Cristo muerto, las cuales llevan la cabeza caída hacia el lado derecho que sería “*el lugar de honor, del bien, de lo positivo, según el antiquísimo simbolismo de los lugares.*”²⁴¹

El anónimo autor siguió la tradición de los tres clavos, colocando las piernas juntas y levemente flexionadas, los pies superpuestos y uno de los talones tocando la cruz (Ilust. 34).

Al igual que el *Nazareno*, esta pieza posee un gran dramatismo, que se aprecia en la representación de su cuerpo que no cae con ligereza o extenuación, sino más bien como tratando de mantenerse rígido, para aminorar el dolor que le causan los clavos en sus extremidades. El artista tenía un buen manejo de la anatomía, pues, puede verse la tensión que ejercen los brazos sobre el esternón (Ilust. n° 35).

Además, las venas tensas y la sangre que sale de sus heridas a causa de la anterior flagelación son detalles elaborados con minuciosidad y realismo (Ilust. n° 36). Esto fue una característica propia de la imaginería colonial, ya que era



Ilust. n° 33.



Ilust. n° 34.



Ilust. n° 35.



Ilust. n° 36.

²⁴⁰ Lc. 23, 44-49.

²⁴¹ Schenone, Op cit., p. 284.

frecuente ver en este tipo de imágenes abundante sangre, moretones violáceos y excoriaciones azuladas para darle mayor verosimilitud.²⁴²

Su rostro refleja no sólo cansancio, sino tormento y aflicción; su cabello y barba fueron bien tallados y la cruz donde reposa es bastante simple. Posee esta imagen las tres potencias y una corona de espinas, elaboradas en plata (Ilust. n° 37).



Ilust. n° 37.

Sobre el estado de conservación de esta pieza, podemos señalar que al igual que el *Nazareno* y *Nuestra Señora de los Dolores* no se nos permitió acceder a la obra a fin de revisarla con mayor detalle. Pero como la talla se encuentra en el coro de la iglesia pudimos observarla con un poco más cercanía. Así podemos dar fe, que por lo menos a simple vista se conserva en buen estado, no tiene hendiduras, ni craqueladuras, y su policromía no se nota alterada. Además, podemos agregar que este Cristo estuvo durante un tiempo expuesto en la entrada sur de la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa, y que por razones que no se nos explicó, fue trasladado al coro, tal vez motivado a alguna restauración o para mantenerlo en buen estado de conservación.

2.2.5.- Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen*, s.f., Talla cuerpo entero, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa.

La imagen nos muestra a una Virgen María con el Niño Jesús en brazos (Ilust. n° 38), vistiendo el hábito carmelitano de color pardo y blanco y llevando como símbolo principal el escapulario de la Orden del Carmen con su escudo (un monte con una cruz en su cima y tres estrellas).²⁴³ Esta iconografía mariana surgió gracias a la visión de San Simón Stock (ca. 1165-1265) en Inglaterra, quien fue superior general de la orden en el año de 1251.²⁴⁴ En esta experiencia mística el fraile carmelita recibe de manos de la Virgen María un escapulario, y con ello la promesa de salvar de las llamas del purgatorio las almas de los carmelitas que fallecieran portando esta vestimenta y

²⁴² *Ibidem*, p. 284.

²⁴³ Luis Monreal y Tejada, *Op. cit.*, p. 162

²⁴⁴ Martha Reta, "Nuestra Señora del Carmen", en: Jaime Cuadriello (coord.) *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*, p. 117.

estuvieran arrepentidos de sus pecados. El escapulario era una larga tira rectangular de tela que el monje llevaba sobre su túnica. Posee un agujero en su centro, por el cual se introduce la cabeza quedando los dos extremos colgando por delante y por detrás. Para los devotos laicos el escapulario se redujo a dos recuadros pequeños de tela con el escudo de la orden, unidos por dos cintas paralelas, que igualmente se llevan sobre el pecho y la espalda.²⁴⁵ El culto al escapulario se difundió con fuerza a partir del siglo XVI.



Ilust. nº 38, Anónimo, *Nuestra Señora del Carmen*, s.f.

²⁴⁵ Luis Monreal y Tejada, *Op. cit.*, p. 487.

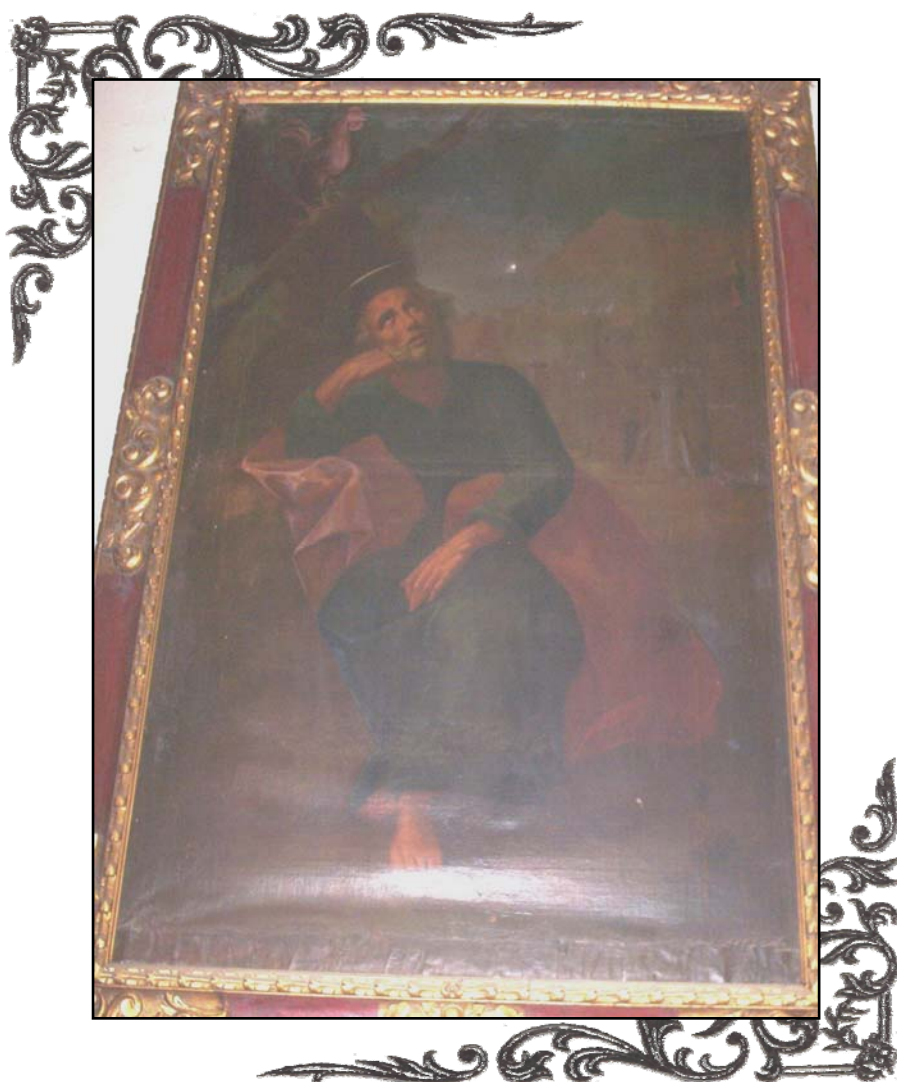
Nuestra pieza porta una corona dorada, aunque desconocemos si se trata de la misma que se menciona en el último inventario y demás documentos citados anteriormente. Al igual que la aureola dorada que enriquece la cabeza del Niño Jesús. La Virgen lleva en su brazo izquierdo al Niño, mientras en su mano derecha cuelgan los tradicionales escapularios carmelitas. La vestimenta actual consiste en un manto amarillo y un velo blanco, sobre una túnica marrón. El Niño porta un vestido blanco, que poco se relaciona con los ricos atuendos que utilizaron ambas imágenes en la época colonial, e incluso durante el siglo XIX, como evidencian los documentos citados en el apartado anterior.

La figura mariana es una imagen de muy buena factura, en la que se destaca su rostro de fino tallado. Se trata de una talla de cuerpo completo, aunque no se nos permitió observar y fotografiar su cuerpo. En cuanto a su estado de conservación, podemos agregar que, a juzgar por su rostro y manos, aunque las dos figuras están bastante oscurecidas por el tiempo, se conservan aparentemente en buen estado, no se observan craquelados ni algún tipo de mutilación. Por otra parte, tampoco se nos permitió acceder a ningún tipo de información que suministrara datos en cuanto a las restauraciones hechas a esta obra.

2.2.6. Anónimo, *Las lágrimas de San Pedro*, s.f., Óleo sobre tela, iglesia de San José.

La imagen representa a *San Pedro* (Ilust. n° 39), príncipe de los apóstoles, a quien se le celebra culto el día 29 de junio junto a San Pablo Apóstol. Estuvo entre los principales seguidores de Jesús, era hermano del apóstol Andrés, y su verdadero nombre fue Simón, pero en el primer encuentro que tuvo con el Señor, éste le dijo que se llamaría *Cefas* que significa en arameo *piedra*, pero la palabra se derivó hasta convertirse en Pedro.²⁴⁶

²⁴⁶ Butler, *Op. cit.*, tomo 3, p. 673.



Ilust. nº 39, Anónimo, *Las lágrimas de San Pedro*, s.f., Óleo sobre tela.

Suele llevar como atributo dos, aunque a veces tres llaves, ya que hace referencia a los episodios en el que Jesús le promete "*las llaves del Reino de los cielos*."²⁴⁷ Una llave de oro y otra de plata que significan las llaves del cielo y del infierno y el poder de absolver o excomulgar, también se le representa con una cruz invertida como símbolo de su martirio, con un Báculo Papal de tres brazos transversales, un libro que representa al

²⁴⁷ Mat. 16:19.

evangelio, y con frecuencia con un barco o un pez sinónimo de cristiandad y del oficio de Pedro.²⁴⁸

Las Lágrimas de Pedro, es la iconografía que alude la profecía hecha por Jesús de que éste lo negaría tres veces antes de que el gallo cantara dos veces (Marcos 14:66-72). El evangelio narra que después del prendimiento de Cristo, éste fue conducido a la casa de Caifás, el sumo sacerdote. Mientras era interrogado ante el Sanedrín, Pedro esperaba en el patio. En ese momento una criada lo reconoció y lo acusó de ser un seguidor de Jesús. Pero Pedro lo negó, tras lo cual escuchó cantar un gallo. Nuevamente la criada y otras personas lo acusan de lo mismo, mientras Pedro continúa negando. Entonces escucha el segundo canto del gallo y recordó las palabras de Jesús, presa del arrepentimiento se echó a llorar. Por ello se acostumbra representar al santo con las manos entrelazadas o llorando amargamente; a veces, aparece el gallo cantando sobre una columna.²⁴⁹ El arrepentimiento o el llanto de Pedro fue una imagen utilizada por la Iglesia de la Contrarreforma en España e Italia como propaganda a los siete sacramentos, aludiendo en este caso la penitencia.²⁵⁰

En nuestra pintura, *San Pedro* no porta las llaves, ni el báculo. Pero su postura corporal nos indica que es el momento en el cual el apóstol escucha el gallo cantar y recuerda con melancolía las palabras de Jesús. Precisamente el único atributo conocido que lo identifica es el gallo que se encuentra en la parte superior izquierda posado sobre una rama seca, hacia el cual dirige su mirada el santo.

A San Pedro se le representa como un anciano vigoroso y de carácter recio, con una calva acentuada y la barba corta y redondeada,²⁵¹ como es el caso de nuestro lienzo. Viste túnica de color verde y manto de color rosa (aunque el estado de conservación nos impide precisar el color), mostrando sus pies descalzos. Se halla sentado sobre unas rocas, en medio de un paisaje, con un árbol a su lado derecho. En la pintura colonial

²⁴⁸ James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, p. 249.

²⁴⁹ James Hall, *Op. cit.*, p. 625.

²⁵⁰ *Ídem*.

²⁵¹ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, p. 622.

venezolana no es común la representación de paisajes de fondo, por lo cual podría tratarse de una pieza de manufactura extranjera.

La capa pictórica de nuestra pieza se encuentra bastante oscurecida y sucia, por lo cual resulta imposible precisar el paisaje de fondo de la pieza, en la cual se intuye la presencia de un edificio con una torre, que podría representar la casa de Caifás, en la cual se estaría interrogando a Cristo. El lienzo tiene un agujero y se observa que se ha expandido en la parte inferior.

No hemos encontrado ningún documento que certifique que este lienzo formaba parte del patrimonio de la iglesia de *San Pablo*, sin embargo, en la iglesia de San José en la cual se conserva el lienzo, este posee un pequeño rótulo en el que se señala su anterior procedencia.



CONCLUSIONES

Desarrollar un trabajo documental donde nos planteamos como objetivo general estudiar el patrimonio pictórico y escultórico colonial conservado de la iglesia de *San Pablo primer ermitaño*, fue una tarea difícil, puesto que el arte colonial no ha sido apreciado por sus valores históricos y artísticos hasta bien entrado el siglo XX. Durante la época colonial su importancia radicaba en los valores devocionales y pedagógicos que debían transmitir las imágenes religiosas. Al llegar el siglo XIX los cambios producidos en el gusto promovieron el desinterés y muchas veces el desprecio por este importante patrimonio, lo que llevó a su destrucción y dispersión paulatina. Sin embargo, en ocasiones la devoción sirvió como defensa y preservación de determinadas imágenes. Así ha logrado sobrevivir por ejemplo, el *Nazareno de San Pablo*, una importante talla que formó parte del patrimonio de nuestro templo, y que como hemos podido precisar ha sido el motivo inspirador de anécdotas populares bastante alejadas de la verdad histórica. No obstante, su presencia aún le recuerda a los caraqueños la desaparecida iglesia de *San Pablo*.

Pese a todos los inconvenientes, podemos afirmar que enriquecimos la historia sobre este templo, que albergó en sus altares un patrimonio artístico considerable, del cual pudimos documentar, identificar y analizar seis piezas. Entre éstas se destaca el anónimo lienzo de *Las lágrimas de San Pedro*, que por su calidad creemos de factura extranjera. El mismo no ha sido catalogado con anterioridad en los textos más importantes sobre el arte colonial venezolano, como tampoco las piezas del *Cristo crucificado* y *Nuestra Señora del Carmen*.

Por otra parte, no descartamos la posible existencia de otras obras preservadas en algún templo del interior del país o en manos particulares, como el tríptico que se conserva en una colección privada de la isla de Tenerife, que aunque probablemente perteneció a algún devoto, nos permitió tener una idea somera de cómo era la imagen de *Nuestra Señora de Copacabana* venerada en *San Pablo*; y que hasta ahora no se había descrito su apariencia en ningún estudio, salvo la citada por Nectario María y Alfredo

Armas. Como logramos observar esta iconografía mariana venerada en *San Pablo*, no se correspondía con la imagen original boliviana, lo que evidencia su difusión más literaria que visual por el continente americano.

Lamentamos no haber podido acceder, por razones de tiempo y recursos, a los distintos archivos parroquiales de los templos existentes para finales del siglo XIX, con la finalidad de rastrear algún posible traslado de las imágenes a raíz del derribo de la iglesia de *San Pablo*. Creemos que sólo la investigación sistemática del patrimonio eclesiástico de nuestro país, pondrá al descubierto gradualmente los traslados y préstamos de numerosas imágenes, que formaron parte de los bienes de las iglesias caraqueñas desaparecidas durante las últimas décadas del siglo XIX. Por esta razón consideramos que no podemos dar por concluida nuestra investigación.

También lamentamos no haber podido documentar con mayor precisión cuales fueron los daños y pérdidas de imágenes durante los siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX, y tampoco las modificaciones realizadas a la estructura de la iglesia a consecuencia de los tres terremotos sufridos en 1641, 1766 y 1812. Sobre este último sismo sólo logramos atinar con una pequeña descripción de los efectos del temblor. La documentación conservada relativa a estos terremotos es bastante escueta e incompleta, lo que dificultó nuestra tarea.

Por otra parte, la poca colaboración suministrada por quienes en la actualidad se encargan de la Basílica de Santa Ana y Santa Teresa, nos impidió aproximarnos a las imágenes a fin de obtener fotografías de mejor calidad visual, al tiempo que limitó nuestras posibilidades de brindar un reporte más completo sobre el estado de conservación de todas las piezas halladas.

No obstante, pese a todas estas dificultades estamos satisfechos de aportar a la historiografía colonial venezolana una revisión de las fuentes documentales concernientes a la iglesia de *San Pablo*, preservadas en los diversos archivos históricos capitalinos, en especial el Archivo Arquidiocesano de Caracas. Esta labor permitió corroborar la importante dotación artística que albergó la iglesia de *San Pablo* y la

necesidad de continuar rastreando el posible destino de cada una de esas piezas. En este sentido, es útil destacar que logramos detectar la presencia de imágenes como un *Simón Cirineo* y un *San Juan Evangelista* encargados posiblemente en las primeras décadas del siglo XIX. Estas piezas vinieron a enriquecer el grupo de imágenes procesionales (conformado por una *Verónica*, una *Santa María Magdalena*, una *Nuestra Señora de los Dolores* y el *Jesús Nazareno*) utilizadas por la cofradía de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno* durante las conmemoraciones de la Semana Santa. Esto nos demuestra que algunas cofradías mantuvieron vivas la devoción y el interés por enriquecer su patrimonio durante buena parte del siglo XIX, pese al adverso contexto histórico.

Es preciso reconocer que entre las cofradías que hicieron vida en nuestro templo, encontramos mayor información sobre la de *Nuestra Señora del Carmen y Jesús Nazareno*, mientras que apenas logramos hallar algunos sucintos datos sobre las cofradías de *Santísima Trinidad*, *Santísimo Cristo de la Caridad* y *Santísimo Sacramento*. A éstas logramos anexar como importante hallazgo la cofradía de *Nuestra Señora de la Caridad*, instalada en la capilla exterior del Hospital real y Hospicio de Mujeres, pero que debido a los daños en la estructura del edificio fue trasladada a nuestra iglesia.

A su vez, logramos evidenciar la participación constante de innumerables artífices en labores hoy consideradas casi artesanales por la historiografía local, pero que formaron parte del oficio y quehacer cotidiano de sus talleres. Es importante señalar que rescatamos del olvido algunos nombres de artífices, hasta hoy no referidos en nuestros textos sobre el arte colonial y decimonónico, como María Andrea de la Caridad (act. 1794), Rufina Churión (act. 1841), José María Rengifo (act. 1846), Lino Landaeta (act. 1846), entre otros.

Finalmente, anhelamos que un estudio como el presentado sirva de continuidad y ejemplo a otras investigaciones en las cuales el patrimonio artístico colonial sea el objetivo principal.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo 1:

Ilust. n° 1, *Plano de la Iglesia de San Pablo, Hospital y Hospicio*, 1757. Reproducida en: Ricardo Archila, *Historia de la medicina*.

.....**p. 4**

Ilust. n° 2, Anónimo, *Plazuela de San Pablo en la segunda mitad del siglo XIX*, s.f., Reproducida en: Archila Ricardo en *Historia de la medicina*.

..... **p. 5**

Ilust. n° 3, Detalle del plano del *Hospicio de la Caridad*, 1757. Reproducida en: Ricardo Archila, *Historia de la medicina*.

.....**p. 6**

Ilust. n° 4, Francisco Depons, detalle del *Plano de la ciudad de Caracas in sur América, la capital de las provincias de Venezuela, Maracaibo, Barinas y Guiana*, 1751-1812. Reproducida en: Irma de Sola Ricardo *Contribución al estudio de los planos de la ciudad de Caracas*.

..... **p. 7**

Ilust. n° 5, Detalle del plano del templo de *San Pablo el ermitaño*. Reproducida en: Ricardo Archila, *Historia de la medicina*.

.....**p. 9**

Ilust. n° 6, Anónima, *Pila Bautismal de la iglesia de San Pablo*, año 1799. Fotografía de Tarím Gois.....**p. 10**

Ilust. n° 7, Foto de Federico Lesmann, *Iglesia de San Pablo, primer ermitaño*, Siglo XIX, Reproducida en: Carlos Raúl Villanueva, *La Caracas de ayer y hoy, su arquitectura colonial y reurbanización del Silencio*.

.....**p. 11**

Ilust. n° 8, Dibujo de R. Irazábal, Grabado de Cornelio Aagaard, 1845. Reproducida en: Carlos Raúl Villanueva, *La Caracas de ayer y hoy, su arquitectura colonial y reurbanización del Silencio*.

.....**p. 26**

Ilust. n° 9, Detalle de Dibujo de R. Irazábal, Grabado de Cornelio Aagaard, 1845. Reproducida en: Carlos Raúl Villanueva, *La Caracas de ayer y hoy, su arquitectura colonial y reurbanización del Silencio*.

.....**p. 27**

Ilust. n° 10, Atribuido a José Ignacio Charquet. *Ataque del 2 de agosto de 1859, cuando el federal Pedro Vicente Aguado ataca al gobierno en la Plaza de San Pablo*. Buril 1859 ó 1860. Reproducida en: Rafael Pineda, *Retratos hablados de Venezuela*.

..... p. 28

Ilust. n° 11, Ramón Bolet (dibujo) y R. Paterson (grabado). *Entrada triunfal de Guzmán Blanco por el arco de triunfo en la plaza de San Pablo tras la batalla de Apure, el 25 de febrero de 1872*. Grabado de Paterson sobre acuarela de Ramón Bolet. Reproducida en: José María Salvador, *Efímeras y Efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*.

..... p. 29

Capítulo 2:

Ilust. n° 12, Pedro Ignacio Ramos, *Llave del Sagrario de la antigua iglesia de San Pablo el ermitaño*, ca. 1775, Oro, Perlas, esmeraldas y esmalte, 0,73 cm de largo. Basílica de Santa Ana y Santa Teresa. Reproducida en: Carlos F. Duarte, *El arte de la platería en Venezuela. Período hispánico*.

.....p.47

Ilust. n° 13, Atribuida a Pedro Ignacio Ramos, *Jarra de plata*, s.f., Basílica de Santa Ana y Santa Teresa. Reproducida en: Carlos F. Duarte, *El orfebre Pedro Ignacio Ramos*.

.....p. 47

Ilust. n° 14, Bernardino José Borroso Caballero, *Custodia de Plata*, Iglesia de Petare, s.f. Fotografía cortesía de Carlos F. Duarte.

.....p.49

Ilust. n° 15, Bernardino José Borroso Caballero, *Custodia de Plata*, Iglesia de La Pastora, s.f. Fotografía cortesía de Carlos F. Duarte.

.....p.49

Ilust. n° 16, José Sebastián Picabea, *Nuestra Señora de Copacabana de San Pablo*, 1770- 75. Tríptico de pintura sobre madera, Colección Privada en Santa Cruz de Tenerife. Fotografía cortesía de Carlos F. Duarte.

.....p.55

Ilust. n° 17, Detalle de José Sebastián Picabea, *Nuestra Señora de Copacabana de San Pablo*, 1770-75. Fotografía cortesía de Carlos F. Duarte.

.....p.56

Ilust. n° 18, Anónima, *Nuestra Señora de Copacabana de Guarenas*, 1626. Iglesia de Guarenas. Reproducida en: Juan de Dios Sánchez, "La Copacabana, lazo invisible pero perdurable de Guarenas con el cielo" en *La Voz*, 21 noviembre 2005. Consulta en línea: www.diariolavoz.net/seccion.asp?pid=18&sid=1050¬id=170962.

.....p. 57

Ilust. n° 19, Francisco Tito Yupanqui, *Nuestra Señora de Copacabana*, 1582. Basílica de Nuestra Señora de Copacabana, Bolivia. Fotografía cortesía de Janeth Rodríguez.

.....p. 57

Ilust. n° 20, Anónima, *Presentación de la Virgen al templo*, s.f., Óleo sobre tela, Catedral de Caracas. Reproducida en: Carlos F. Duarte y Graziano Gasparini, *Historia de la Catedral de Caracas*.

.....p. 64

Ilust. n° 21, 22, 23, 24 y 25, Detalles de *Presentación de la Virgen al templo*, Reproducida en: Carlos F. Duarte y Graziano Gasparini, *Historia de la Catedral de Caracas*.

.....p. 65

Ilust. n° 26, Anónima, *El Nazareno de San Pablo*, siglo XVII, Talla cuerpo entero, Colección Basílica de Santa Ana y Santa Teresa. Reproducida en: "Capilla de San Pablo el ermitaño el ermitaño" en: *Arte religioso en Venezuela*, Caracas, 1999. Consulta en línea: www.angelfire.com/ar/artereligioso/pablo.html. Noviembre de 2005.

.....p. 67

Ilust. n° 27, Detalles de *El Nazareno de San Pablo*, Reproducida en: Carlos F. Duarte, *El Nazareno de la desaparecida iglesia de San Pablo el ermitaño*.

.....p. 70

Ilust. n° 28, 29 y 30, Detalles de *El Nazareno de San Pablo*, Reproducida en: Carlos F. Duarte, *El Nazareno de la desaparecida iglesia de San Pablo el ermitaño*.

.....p. 71

Ilust. n° 31, Francisco Yáñez, *Nuestra Señora de los Dolores*, 1775. Imagen de vestir, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa. Fotografía de Tarím Gois.

.....p. 73

Ilust. n° 32, Anónima *Cristo Crucificado*, s.f., Talla cuerpo entero, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa. Fotografía de Tarím Gois.

.....p. 74

- Ilust. n° 33, 34, 35, 36**, Detalles del *Cristo Crucificado*. Fotografías de Tarím Gois.
p. 75
- Ilust. n° 37**, Detalle del *Cristo Crucificado*. Fotografía Cortesía del padre Adán Ramírez de la
 Basílica de Santa Ana Santa Teresa.
 p. 76
- Ilust. n° 38**, Anónima, *Nuestra Señora del Carmen*, s.f., Talla cuerpo entero, Colección Basílica de
 Santa Ana y Santa Teresa. Fotografía Cortesía del padre Adán Ramírez de la Basílica de Santa
 Ana Santa Teresa.
p. 77
- Ilust. n° 39**, Anónimo. *Las lágrimas de San Pedro*, s.f., Óleo sobre tela. Colección Iglesia de San
 José. Fotografía cortesía de Dominique Vogler.
p. 79

GLOSARIO

Andas: Tablero que sostenido por dos varas paralelas y horizontales sirve para conducir imágenes.

Araña: Candelabro sin pie y con varios brazos que cuelga del techo o de un pescante.

Arbotante: Arco que descarga sobre un contrafuerte exterior al edificio el empuje de las bóvedas.

B

Blandón: Candelero grande que generalmente se coloca sobre el piso del altar.

Baldaquín ó Baldoquin: Especie de dosel o palio hecho de tela de seda que cubre el altar. También, dosel sobre columnas que cubre un altar o tumba con claro sentido conmemorativo.

C

Cáliz: Vaso sagrado de oro o plata que se usa en la misa para consagrar el vino.

Candelero: Utensilio que sirve para mantener erguida una vela, y consiste en un cilindro hueco unido a un pie por una columnilla.

Custodia: Pieza de oro o plata en que se expone el Santísimo Sacramento a la veneración pública. En Venezuela generalmente ostentan forma de sol con rayos dorados que salen desde el centro en donde se guarda la hostia en una vitrina redonda.

E

Epístola: Parte de la misa que se lee o se canta antes del gradual (parte que se lee antes del evangelio) y se cantan por el subdiácono.

F

Frontal: Plancha de plata, generalmente compuesta de varias piezas, que se colocaba delante de la mesa del altar.

G

Guión: Estandarte o cruz que se lleva delante de algunas procesiones.

H

Hachero: Candelero o blandón que sirve para poner el hacha de cera.

Hisopo: Instrumento generalmente de metal, rematado en cerdas o en una bola agujereada que las contiene, y que sirve para rociar con agua bendita.

I

Incensario: Braserero con cadenas y tapa que sirve para perfumar en base a incienso.

P

Parihuela: Artefacto compuesto por dos varas gruesas con unas tablas atravesadas en medio en donde se coloca la carga para llevarla entre dos.

Peaña o peana: Base de madera o plata sobre la cual se colocan imágenes escultóricas.

Píxide: Caja pequeña para guardar las hostias o para llevarlas a los enfermos.

Potencias: Cada uno de los rayos de luz que en número de tres se colocan en la cabeza de las imágenes de Jesús.

R

Reflejo: Representación de la aureola de los santos en sus imágenes.

S

Sacra: Planchas con las oraciones principales de la misa, a veces son simples marcos de plata que enmarcan las hojas impresas.

Sagrario: Pequeño retablo o caja en donde se guarda el Santísimo Sacramento.

V

Vinajeras: dos frascos o jarras con vino y agua destinados a la consagración.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

Archivo Arquidiocesano de Caracas: Documentos relativos a la iglesia de *San Pablo*.

Archivo de la Academia Nacional de la Historia. Domingo Herrera, *Carta al obispo Narciso Coll y Prat*. Caracas 10 de abril de 1812, Doc. 15.

Archivo Guzmán Blanco de la Fundación John Boulton: Documentos relativos a la visita pastoral del Obispo Mariano Martí durante 1771-1784.

Archivo General de la Nación: Memorias del Ministerio de Obras Públicas, años 1876-1878.

Gaceta Oficial n° 799, año de 1876.

BUTLER, Alban, *Vida de los santos* [1791]. Chicago-USA, Editorial Rand McNally & Company, 1965, 4 vols.

DEPONS, Francisco, *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en América meridional* [1806]. Caracas, Editorial Ex Libris, 1987.

MARCO DORTA, Enrique, *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela 1523-1828*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República de Venezuela, 1989, 3 vols.

MARTÍ, Mons. Mariano, *Documentos relativos a su visita pastoral de la diócesis de Caracas 1771-1784*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección: Fuentes para la historia colonial de Venezuela N° 100, 1965, 7 vols.

NAVARRETE, Fray Juan Antonio, *Arcas de letras y teatro universal* [1783]. Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección: Fuentes para la historia colonial de Venezuela, N° 60, 1962.

OVIEDO Y BAÑOS, José, *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela* [1723]. Caracas, Ediciones Biblioteca Ayacucho, 2004.

Santa Biblia, Ediciones de estudio, Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

TERRERO, Blas José, *Teatro de Venezuela y Caracas* [1787-1800]. Caracas, Italgráficas C.A. y Fondo de Publicaciones de la Fundación Shell, 1967.

Fuentes Secundarias

ARCHILA Ricardo, *Historia de la medicina*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, 1961.

ARMAS A., Alfredo, *La Tierra de Venezuela y los cielos de sus santos*. Caracas, Ernesto Ermitano Editor, s.f.

CALCAÑO, José Antonio, *La ciudad y su música*. Caracas, Monte Ávila, 1985,

CLEMENTE TRAVIESO, Carmen, *Las esquinas de Caracas, sus leyendas y recuerdos*. Caracas, Editorial Ancora, 1956.

DUARTE, Carlos F., *El Nazareno de la desaparecida iglesia de San Pablo*. Caracas, Gráficas Continente, 1977.

El orfebre Pedro Ignacio Ramos. Caracas, Equinoccio: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1974.

Los maestros escultores de la época colonial. Caracas, Fundarte, 1978.

El arte de la platería en Venezuela. Período hispánico. Caracas, Fundación Pampero, 1988.

Aportes documentales a la historia de la arquitectura del período hispánico venezolano. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1997.

Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del republicano. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 2000.

Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2002.

Grandes maestros carpinteros del período hispánico venezolano. Caracas, CANTV, 2004.

DUARTE, Carlos F., y Graziano Gasparini, *Historia de la Catedral de Caracas*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1989.

GARCÍA CHUECOS, Héctor, *Siglo dieciocho venezolano*. Caracas-Madrid, Ediciones Edime, s.f.

GARCÍA DE LA CONCHA, José, *Reminiscencias vida y costumbres de la vieja Caracas*. Caracas, Editorial Grafos, 1962.

GASPARINI, Graziano, *Templos coloniales de Venezuela*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1969.

La arquitectura colonial en Venezuela. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1985.

GONZÁLEZ OROPEZA, Hermann, *Iglesia y Estado venezolano. Historia de su proceso*. Caracas, Publicaciones de la Universidad Católica Andrés Bello, 1997.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza 1987.

MANZANO, Lucas. *Caracas de mil y pico*. Caracas, Editorial Cultura, 1946.

MONREAL Y TEJADA, Luis, *Iconografía del cristianismo*. Barcelona, El Acantilado, 2000.

NECTARIO, María, *Venezuela mariana, o Relación histórica compendiada de las imágenes más célebres de la Santísima Virgen en Venezuela*. Coro: s.d., 1930.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo, *La ciudad de los techos rojos. Calles y esquinas de Caracas*. Madrid, Editorial Edime, 1963.

OTADUY, Ernesto, *Las iglesias antiguas de Caracas*. Caracas, Imprenta Municipal, 1974.

PINEDA Rafael, *Retratos hablados de Venezuela*. Cuadernos Lagovén, Caracas, 1980, 2 vols.

RETA, Martha, "Nuestra Señora del Carmen", en: Jaime Cuadriello (coord.) *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María Guadalupe como patrona de México*. (Catálogo de Exposición), México, Museo Soumaya, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 1995.

ROJAS, Arístides, *Capítulos de la historia colonial de Venezuela*. Madrid, Editorial América, Colección Biblioteca de la Juventud Hispanoamericana, 1919.

SALVADOR, José María, *Efímeras y efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*. Caracas, Ediciones de la Universidad Católica Andrés Bello, 2001.

SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992, 2 vols.

SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

SOLA RICARDO, Irma de, *Contribución al estudio de los planos de la ciudad de Caracas 1567-1967*. Caracas, Ediciones del Cuatricentenario de Caracas, s.f.

SUCRE, Luis Alberto, *Gobernadores y capitanes generales*. Caracas, Litografía y tipografía El Comercio, 1928.

TROCONIS DE VERACOCHEA, Ermila, *Censos en la iglesia colonial venezolana*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección: Fuentes para la historia colonial de Venezuela n° 153, 1982.

VALERY, Rafael. *La nomenclatura caraqueña*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1978.

VARGAS, Iradia y otros, *Arqueología de Caracas. San Pablo. Teatro Municipal*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección: Estudios, Monografías y Ensayos, N° 178, 1998.

VILLANUEVA Carlos Raúl, *La Caracas de ayer y hoy, su arquitectura colonial y reurbanización del Silencio*. París, Maestros Impresores Draeser Frères, 1950.

ZAWISZA, Leszek, *Arquitectura y obras públicas en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1989, 3 vols.

Hemerografía

ALTEZ, Rogelio, "El terremoto de 1812 en la ciudad de Caracas: un intento de microzonificación histórica" en: *Revista geográfica venezolana*, Número especial 2005, pp. 171-198.

Páginas Web

BUENO ESPINAR, Fray Antonio, "La cofradía del Nombre de Dios en San Jacinto y la devoción a Jesús Nazareno en Caracas," 2004, 24 pp., en: Instituto de Historia Fray Andrés Mesanza, Centro de Investigaciones Históricas de la Orden de los Predicadores, *Cátedra*, Caracas, (edición en línea) http://www.dominicos.org.ve/betica/paginas/cofradia_san_jacinto.pdf (fecha de consulta: 2005)

"Capilla de San Pablo el ermitaño el ermitaño" en: *Arte religioso en Venezuela*, Caracas, 1999, www.angelfire.com/ar/artereligioso/pablo.html (fecha de consulta: 2005).

SÁNCHEZ, Juan de Dios, "La Copacabana, lazo invisible pero perdurable de Guareñas con el cielo," en: *La Voz*, 21 noviembre 2005. Consulta en línea: www.diariolavoz.net/seccion.asp?pid=18&sid=1050¬id=170962.

Entrevistas:

Entrevista realizada al historiador y restaurador Carlos F. Duarte, el 19 de octubre de 2006.