

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

Las pinturas de Tito Salas en el Panteón Nacional:

Catálogo razonado

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

Br. Andrea Alcántara Gordils.

C.I. N° 18 711 715

Tutor Académico: Prof. Freddy Carreño.

Junio, 2011

*“El catálogo es la solución a la dispersión de una colección
y el primer signo de la toma de conciencia de la fragilidad de la misma”*

Adalgisa Lugli

Dedicatoria

A *mi* Santísima Trinidad: Mi madre, mi padre y mi hermana.

AGRADECIMIENTOS

A Marilyn Gordils, Julio Alcántara y Gala Alcántara por todo su apoyo, colaboración, motivación, entrega incondicional y palabras de aliento. A mi hermana Analí, fuente de inspiración de este proyecto, quien fue mi base y mi soporte en la etapa más dura de la investigación, a pesar de la distancia. A mi madrina Lilian Millán, a mis abuelos y a toda mi familia, por sus mejores deseos e infinitas bendiciones. A David Mimoy Ciliberto, por su inmenso amor y palabras acertadas para darme la energía que en ocasiones me faltaba.

A Freddy Carreño por su paciencia, disposición, guía y aclaratorias pertinentes. A Patricia Velasco por la prudencia en sus consejos y por su serenidad que me inspiró en los momentos más difíciles de este proceso. A Janeth Rodríguez, por sus maravillosas lecciones a lo largo de la carrera. A la profesora Xiomara Moreno, Carlos Paolillo y Céfora Castellano, quienes permitieron comenzar mi recorrido en la Escuela de Artes. A todos los profesores y personal administrativo de la Escuela de Artes, gracias.

A todos los miembros de Kapalmi, en especial al Sr. Alberto Vethencourth y a la Sr. Mitzay Centeno, por su entendimiento, flexibilidad y comprensión en esta etapa de mi vida. A Andrés Pace y Héctor Jara, quienes velaron por mi salud integral durante estos meses de arduo trabajo.

A la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela, la Biblioteca Miguel Acosta Saignes, la Biblioteca de la Escuela de

Arquitectura de la UCV, la Casa de la Historia, al Panteón Nacional, al IARTES y al Licenciado Juan Solórzano quien fue clave en el enlace con esta última institución junto con Yskamar Fernández.

A Gabriela Salgado, aunque no haya reciprocidad diplomática, por el tiempo dispuesto a aclarar dudas y comentarios. A Othmell Rodríguez por su colaboración en el proceso visual de este trabajo y regalarme el primer acercamiento a mi objeto de estudio. A Franklin Esparragoza y Elías Lugo por aquella mañana que fotografiamos privilegiadamente el Panteón Nacional. A mis compañeros Annie Pineda, Jonathan Becerra, María Fernanda Salazar y Oriana Hernández, por haber compartido durante todos estos años y nutrirme con sus conocimientos.

Finalmente, a Nilsha Márquez, Saraí Gordils, Alejandra González, Greta Martín, Carolina Daly, María Luisa Maestre, Alejandra Fabiani, Miguel Tesauero, Roberto Drumond, Giancarlo Di Frisco, Víctor Afonso, Denis Ayala, Andrés Rodríguez y Ricardo Fernández, por estar siempre conmigo al pie del cañón.

A Dios, por todo.

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

**LAS PINTURAS DE TITO SALAS EN EL PANTEÓN NACIONAL:
Catálogo razonado**

Autora: Andrea Alcántara Gordils

Tutor: Prof. Freddy Carreño

Año: 2011

RESUMEN

La presente tesis se realizó con la finalidad de proponer un modelo de catálogo razonado que permita registrar, clasificar y describir de manera detallada las diecisiete pinturas de Tito Salas que se encuentran en el Panteón Nacional, en la ciudad de Caracas, Venezuela. Tal objetivo responde a la necesidad de empezar investigaciones que desde un punto de vista histórico y artístico aborden el patrimonio pictórico de este recinto, ya que hasta la fecha no se conoce ningún catálogo de este invaluable material artístico que se encuentra en un estado de franco deterioro.

Identificando la factibilidad de un proyecto de este tipo, se consideró que la metodología fuese de tipo mixta, combinando un trabajo de campo en el cual se visitó la edificación y se procedió al registro fotográfico de los lienzos, e igualmente un trabajo de carácter documental en el que se consultó un importante número de documentos de tipo histórico y artístico.

En primer lugar se establecen los antecedentes que enmarcaron esta producción pictórica, haciendo referencia tanto al periodo artístico como a su realizador, Tito Salas. Al mismo tiempo se reseña la historia del Panteón Nacional, monumento en el cual se encuentran expuestas las mencionadas obras. Seguidamente, se explican los criterios empleados para la realización de las fichas de catalogación y las bases teóricas que permitieron la realización de este catálogo razonado. En este punto consideramos prudente señalar que el la

información presentada en el capítulo II podría ser fácilmente aplicable para futuros estudios que planteen problemas similares.

Finalmente, fue posible catalogar las pinturas de Tito Salas ubicadas en el Panteón Nacional y resaltar la pertinencia de que el producto de esta investigación sea difundido a fines de que, siendo del conocimiento público, se pueda realizar una mejor lectura y apreciación de este invaluable patrimonio.

Palabras claves: Pintura, registro, catálogo razonado, Tito Salas, Panteón Nacional.

INTRODUCCIÓN

Aproximarse por primera vez a una obra de arte puede causar en el individuo éxtasis, deleite visual, sentimientos de placer o rechazo ante lo que observa. Más allá de una reacción inicial, ya sea positiva, negativa o de indiferencia, resulta innato para nosotros la necesidad de indagar lo que se encuentra mas allá de las apreciaciones formales.

Al estudiar una obra de arte, siempre se necesita conocer la intención que tuvo el artista al realizar ese objeto y que fue lo que lo motivó a plantearse su desarrollo. Resulta clave en una primera observación la postura que se tome frente a lo que se está visualizando y, a la espera de ahondar en el objeto que se contempla, es posible que surja un tema de estudio o de investigación.

Tal fue el caso de la génesis del presente trabajo. Al visitar el Panteón Nacional y admirar los lienzos que se encuentran en las tres naves que conforman este templo, surgió la inquietud por indagar el origen de esta particular colección. Al no hallar un material lo suficientemente amplio que permitiese dar respuesta a nuestras inquietudes, surgió la idea de realizar una compilación de la información que permitiera conocer datos relevantes de cada una de las piezas resguardadas en el Panteón Nacional.

En la necesidad de responder a esta carencia, se emprendió la labor de indagar acerca de dichas obras. En el proceso de organización de los datos obtenidos y mediante el arqueo de diferentes fuentes bibliográficas se pudo notar

la ausencia de contenidos detallados referentes a los lienzos y sólo se encontraron algunas apreciaciones meramente subjetivas, sin el peso de una teorización que sustentara un discurso tanto histórico como descriptivo de las obras.

No existe un estudio amplio de estos lienzos que los explique detenidamente. Son varios los textos y artículos que mencionan las pinturas pero ninguno se ocupa de una revisión a fondo de cada obra. Por otra parte, los libros que reproducen las fotografías de los cuadros, muestran imágenes de poca calidad que no permiten apreciar con nitidez las pinturas.

Como consecuencia, al encontrarnos con la carencia de un texto que aborde el total de las diecisiete pinturas ubicadas en los techos y tímpanos del Panteón, se plantea la posibilidad de configurar un documento que reúna todos estos datos motivado por el interés por preservar el patrimonio artístico.

Los diferentes autores que han escrito acerca del Panteón Nacional se concentraron más en la edificación, en su valor arquitectónico, en los componentes estructurales y en la calidad espacial, incluso en los acabados y hasta en sus remodelaciones, pero ninguno de ellos se ocupó de la obra de Tito Salas, de la significación del discurso que se muestra en las escenas, del mensaje que las imágenes transmiten.

Lo anterior es el punto de partida para la elaboración de este trabajo y, como consecuencia, se compiló toda la información encontrada en diferentes textos consultados y así elaborar un análisis de los datos obtenidos, proponiendo

un discurso que conjugue aquellas referencias y colaboren en la comprensión de cada pintura.

Frente a todo esto, a fin de elaborar el Catálogo razonado de las obras realizadas por el maestro Tito Salas en el Panteón Nacional, nos hemos planteado como base principal *Una propuesta metodológica para el catálogo razonado de las colecciones de pintura, escultura, ensamblaje e instalación* de José Antonio Navarrete, por ser una referencia fundamental para la clasificación y descripción de obras. La exigencia que amerita realizarlo abarca un proceso de investigación profundo y específico, donde todo pormenor es importante. Así, cada pieza adquiere un valor y una interpretación, para que su posterior difusión sea satisfactoria.

En la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela ya se han presentado trabajos de grado consistentes en catálogos razonados de distintos artistas, tal es el caso de los trabajos de grado realizados por Lieska Husband en 2008, sobre las obras de Francisco Narváez en la Ciudad Universitaria de Caracas, el de Verónica Gathmann en 2008, titulado *Catálogo razonado de la colección de arte colonial de la Universidad Simón Bolívar: Escuela del Tocuyo*, entre otros, investigaciones que sirven de referencia y apoyo para el desarrollo de nuestra propuesta. Del mismo modo se ha consultado el trabajo de grado *La noción de héroe en la obra pictórica de Martín Tovar y Tovar y Tito Salas* de María Eugenia Carrasquel, en 1998. Estos textos consultados sirven de antecedentes

que permitirán, a partir de ellos, enriquecer el tema seleccionado con la finalidad de ampliar los conocimientos sobre el mismo.

La compilación de las fuentes bibliográficas que describen el Panteón y las pinturas que allí se encuentran son fundamentales para articular un análisis, en conjunto con los textos metodológicos, que permita elaborar un discurso conciso y basado en referencias fieles. Aunado a ello, las reproducciones encontradas se complementaron con un registro fotográfico realizado por la autora de este proyecto en el mes de abril de 2010, pero ante las limitaciones de emplear técnicas fotográficas apropiadas para registrar exitosamente las pinturas contenidas en el lugar, se debió acudir a entes especializados en busca de un banco de imágenes, lo cual se encontró gracias a la colaboración del IARTES.

También se logró determinar los antecedentes de la obra de Tito Salas, se estableció el contexto histórico de la realización de las piezas, se hizo la descripción de los valores plástico-formales de los lienzos, y por último se catalogaron las pinturas de Tito Salas ubicadas en el Panteón Nacional, resultando pertinente la finalidad de que estas obras sean, en primer lugar, del conocimiento público y, posteriormente, que el resultado de esta investigación posibilite leerlas correctamente.

En el capítulo I se abordará la historia de la creación del Panteón Nacional, en conjunto con una breve biografía de Tito Salas. Seguidamente, se plantearán las bases teóricas para realizar un catálogo razonado aplicable a cualquier tipo de

colección. Por último, el tercer capítulo presenta la catalogación de las obras pictóricas realizadas por Salas que decoran el Panteón Nacional, en donde se detalla los datos de cada lienzo, en conjunto con una reseña histórica que respalda las temáticas trabajadas por el artista.

El catálogo permitirá conocer el orden dispuesto por el autor de las obras para la comprensión de la temática abordada, asimismo le ofrecerá al público datos relevantes acerca de las técnicas plásticas empleadas, contextualizando toda la información que se refiere a estas obras en particular y que permitirán, finalmente, difundir el legado artístico e histórico de estos lienzos y su autor.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Dedicatoria.....	III
Agradecimientos.....	IV
Resumen.....	VI
Introducción.....	VIII
Índice de ilustraciones.....	XVI

I. Tito Salas y el Panteón Nacional

1. Antecedentes de la pintura en Venezuela.....	1
2. Historia del Panteón Nacional.....	4
3. Tito Salas y sus pinturas oficiales.....	15
4. Importancia del Panteón Nacional.....	30

II. Bases teóricas para realizar un catálogo razonado.....34

1. Registro e inventario.....	37
-------------------------------	----

2. Catalogación.....	38
----------------------	----

3. Documentación.....	43
-----------------------	----

III. Catálogo razonado de los diecisiete lienzos realizados por Tito Salas para el Panteón Nacional.....	45
---	-----------

Nave derecha

1. <i>Unión, unión</i>	57
------------------------------	----

2. <i>Bolívar y Humboldt en París</i>	60
---	----

3. <i>El Ascenso al Cerro de Potosí</i>	63
---	----

4. <i>Inspiración del Istmo de Panamá</i>	67
---	----

Nave izquierda

5. <i>La Noche de Casacoima</i>	70
---------------------------------------	----

6. <i>Bolívar en el Chimborazo</i>	74
--	----

7. <i>Alegoría de la libertad de los esclavos</i>	77
---	----

8. <i>Juramento de Bolívar en el Monte Sacro</i>	81
--	----

Nave central

9. <i>Fundación de Caracas</i>	84
10. <i>El Tiempo graba el nombre de Bolívar para la Posteridad</i>	87
11. <i>Entrada triunfal de Bolívar a Caracas después de la Batalla de Carabobo en 1821</i>	90
12. <i>Traslado de los restos del Libertador de La Guaira a Caracas en 1842</i>	93
13. <i>Apoteosis del Libertador</i>	97
14. <i>Escudo de la familia Bolívar</i>	104
15. <i>Escudo de Armas de la República de Venezuela</i>	106
16. <i>Escudo de Caracas</i>	108
17. <i>La Santísima Trinidad</i>	110
Conclusiones.....	113
Fuentes consultadas.....	117

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración P-ST-01. Tito Salas, *Unión, unión*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela

Ilustración P-ST-02. Tito Salas, *Bolívar y Humboldt en París*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-03. Tito Salas, *Bolívar y Humboldt en París*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-04. Tito Salas, *Inspiración del Istmo de Panamá*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-05. Tito Salas, *La Noche de Casacoima*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-06. Tito Salas, *Bolívar en el Chimborazo*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-07. Tito Salas, *Alegoría de la libertad de los esclavos*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-08. Tito Salas, *Juramento de Bolívar en el Monte Sacro*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-09. Tito Salas, *Fundación de Caracas*, 1939. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-10. Tito Salas, *El Tiempo graba el nombre de Bolívar para la Posteridad*, s/f. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-11. Tito Salas, *Entrada triunfal de Bolívar a Caracas después de la Batalla de Carabobo en 1821*, 1935. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-12. Tito Salas, *Traslado de los restos del Libertador de La Guaira a Caracas*, 1934. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-13. Tito Salas, *Apoteosis del Libertador*, 1942. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-14. Tito Salas, *Escudo de la familia Bolívar*, 1942. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-15. Tito Salas, *Escudo de Venezuela*, 1942. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-16. Tito Salas, *Escudo de Caracas*, 1942. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

Ilustración P-ST-17. Tito Salas, *La Santísima Trinidad*, 1933. Panteón Nacional, Caracas. Fotografía perteneciente a la colección de imágenes del IARTES, Caracas, Venezuela.

CAPÍTULO I

TITO SALAS Y EL PANTEÓN NACIONAL

Antecedentes de la pintura en Venezuela

Las artes decorativas desarrolladas en la época colonial, tenían como finalidad decorar los muros tanto internos como externos de las edificaciones. Sin embargo, fue la Iglesia la gran impulsora de todas las artes, especialmente las artes plásticas y en particular las pinturas muralistas y los lienzos de grandes formatos, ya que ellas servían de herramienta para el adoctrinamiento cristiano de aquellos que no podían leer las sagradas escrituras. Es a finales del siglo XVIII que éstas técnicas comienzan a penetrar en edificaciones públicas dejando a un lado el tema religioso e incluyendo motivos más seculares como ciudades, paisajes o figuras exóticas. En este contexto empiezan a aparecer encargos a los pintores locales, lo que permitiría sustituir el papel tapiz importado y abaratar los costos del mantenimiento de aquellas viviendas pertenecientes a importantes familias que requerían estos oficios.

Desde la época colonial, las casas y los conventos comenzaron a aplicar el muralismo, con temas como la fauna y la flora tropical. Luego de la creación de la República, la pintura mural obtiene un reconocimiento artístico e incluso académico. El período de máximo mecenazgo fue de 1870 a 1898, durante el

cual los artistas realizaron obras de gran formato con temas patrióticos, mitológicos y religiosos, pero es para el siglo XIX que la iconografía bolivariana se hace notable dentro de la práctica de la pintura muralista.

Respecto a la pintura mural de esta época, Roldán Esteva-Grillet refiere que:

“(...) la decoración mural ha ido variando de técnicas y motivos, desde la utilización de la pintura al temple sobre paredes encaladas, a los revestimientos con base en mosaicos, relieves o, sustituyendo al muro, mediante vitrales; sin olvidarnos de las prácticas de cubrir paredes con mantas, cuadros o papeles con motivos geométricos o florales. Por decoración mural entenderemos aquí también aquella destinada a los techos, sea en aplicaciones al maderamen de las iglesias (alfarje), sea en cielos rasos o bóvedas de otras edificaciones”¹.

El antecedente más claro de plafones en algún edificio caraqueño, es a partir de la época guzmancista (1870-1888), en los cuales la decoración mural recibe el estímulo oficial para decorar importantes edificios públicos, en especial los techos rasos de la antigua sede de la Corte Suprema de Justicia, realizados por Manuel Otero y Pedro Jáuregui, con la colaboración del decorador italiano Enrico Daville. En Maracaibo los decoradores Eliseo Cañas, José del Carmen Tinedo y Simón González Peña intervinieron en el primer Teatro Baralt y los italianos Fontana y Luis Bincinetti en el Palacio de las Águilas, originalmente Escuela de Bellas Artes. Estas decoraciones abundaban en alegorías

¹ ESTEVA-GRILLET, ROLDÁN. *La decoración mural en Venezuela*. Pág. 212

patrióticas, mitológicas o religiosas según la funcionalidad del edificio en donde se colocaran.²

Para el siglo XIX, Martín Tovar y Tovar junto con otro grupo de artistas, se dirigen a Europa a realizar estudios de pintura y es él quien da el primer paso para realizar una pintura venezolana creando las bases para la futura iconografía oficial de los próceres independentistas. Lo seguirá, entre otros, su discípulo Antonio Herrera Toro, quien luego también viaja a Europa a perfeccionar sus estudios. Continúan Cristóbal Rojas y Arturo Michelena, unidos por sus grandes facultades para pintar. Estudiaron juntos en París y ambos mueren de tuberculosis siendo aún jóvenes, pero dejaron un legado de una pintura muy seria, digna de los salones franceses, no hubo antes otros artistas que consiguieran esto.

Al triunfar la Revolución Federal, imponiéndose el régimen europeizante de Antonio Guzmán Blanco, el representante en la pintura de este cambio social será Martín Tovar y Tovar, durante la segunda mitad del siglo XIX, quien llega a la cúspide de los lienzos de grandes formatos, gracias a su obra *Batalla de Carabobo* ubicada en la cúpula del Salón Elíptico del Palacio Legislativo de Caracas. Dicha obra realizada en *marouflage*, era una técnica de origen francés que permitía a los pintores cubrir amplias superficies cóncavas o abovedadas mediante la colocación de trozos de tela de tamaños irregulares que luego se empataban y adosaban *in situ* para facilitar las correcciones pictóricas

² ESTEVA-GRILLET, Roldán. *La decoración mural en Venezuela*. Pág. 223

necesarias sobre los empates. Tovar y Tovar busca un criterio próximo a la realidad, no pretende versiones alegóricas y deja un legado de próceres humanizados y vivientes, con una sencilla interpretación de los actos independentistas.

A comienzos del siglo XX, grandes figuras como Cristóbal Rojas, Arturo Michelena y Martín Tovar y Tovar, ya habían muerto. Sin embargo, había surgido una importante institución, que siguiendo los cánones europeos, formaba nuevos artistas en el país que posteriormente llegarían a alcanzar reconocimientos y honores, esta es la Academia de Bellas Artes.

Sin embargo, con Juan Vicente Gómez renacerá para algunos artistas una nueva época de mecenazgo oficial, contrató a Tito Salas en varias oportunidades quien estaba alcanzando gran fama en Francia. Le encargó la ornamentación de la Casa Natal del Libertador y posteriormente el Panteón Nacional. Salas cultivó el interés por exaltar los héroes patrios, en especial a El Libertador, lo cual lo destaca entre los demás pintores de su época.

Historia del Panteón Nacional

Los panteones, según la definición de la Real Academia Española, son monumentos funerarios destinados al enterramiento de varias personas,

comenzaron como un templo dedicado a todos los dioses de la Roma antigua³, pero con el paso del tiempo le concedieron la finalidad de reconocer la heroicidad o las virtudes de sus semejantes que se destacaran por algún logro o una eventualidad específica. Debido a que la religión era un elemento esencial para el desarrollo del pensamiento de las civilizaciones antiguas, encontramos diversos sitios alrededor del mundo con este tipo de monumento arquitectónico.

Miguel Villarroel explica que “Las grandes capitales poseen sus templos o Panteones donde reposan, en el sueño eterno, los hijos más preclaros de los países a que pertenecieron y los cuales ayudaron a forjar”⁴. Una muestra de estos son: la Abadía de Westminster, ubicada en Inglaterra, en ella se encuentran enterrados Charles Darwin, Isaac Newton, Charles Dickens, Rudyard Kipling y David Livingstone. La antigua Iglesia de Sainte Geneviève, en París, alberga los restos de Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Víctor Hugo, Alejandro Dumas y Jean Monnet. En Roma está la Iglesia Santa Croce, donde está la tumba de Miguel Ángel, Nicolás Maquiavelo, Galileo Galilei y Gioacchino Rossini. Por último en la Iglesia de San Francisco El Grande, Madrid, reposan los cuerpos de Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla, Ambrosio Morales, Francisco de Quevedo y Calderón de la Barca. Todas estas edificaciones con el paso del tiempo fueron escogidas como Panteones Nacionales de sus países respectivos.

³ *Diccionario de la Real Academia Española*. Tomo II. Pág. 1667.

⁴ VILLARROEL, Miguel. *El Panteón es la Patria*. Pág. 8

En Latinoamérica existen cementerios donde descansan héroes y personalidades importantes de cada país. Algunos tienen desde mausoleos hasta simples lápidas, sin pertenecer a ninguna estructura arquitectónica destinada específicamente para rendirles homenajes. Sin embargo en Paraguay se construyó el Panteón Nacional de los Héroes y Oratorio de la Virgen de Nuestra Señora Santa María de la Asunción, mandada a construir en 1850 aproximadamente por el Mariscal Francisco Solano López para el descanso de los héroes más importantes, convirtiéndose en el monumento más emblemático de esa nación.

En 1870, como consecuencia de una guerra civil, llega al poder a Antonio Guzmán Blanco. Serán dieciocho años de mandato, en los cuales le abrió las puertas al progreso del país. Realizó muchas obras públicas, logrando modificar la imagen de Caracas y hacerla más urbana. Después del terremoto de 1812, había muchos edificios en ruinas, los cuales transformó en importantes edificios. Simón Noriega señala que:

“En su empeño de convertirla en una especie de París tropical, mandó a construir el Palacio Legislativo, transformó en Panteón la antigua Iglesia de La Trinidad, y erigió un teatro en el sitio donde estaba la Iglesia de San Pablo. El estilo que imponen sus arquitectos –el neoclasicismo- era totalmente desconocido en Venezuela”⁵.

En el país había la necesidad de designar un templo para que reposaran los restos de los héroes de la Independencia y otorgarles el reconocimiento

⁵ NORIEGA, Simón. *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*. Pág. 62

merecido por el legado dejado a todos sus compatriotas, por lo cual la antigua Iglesia de la Santísima Trinidad en 1874 fue elegida bajo el gobierno de Antonio Guzmán Blanco para que pasara a ser el Panteón Nacional. A pesar de que logró inhumar los restos de muchas personalidades del saber y la ciencia, otras de igual reconocimiento debieron permanecer en el sitio donde fallecieron. Los ejemplos más notables que destaca Miguel Villarroel son el gran Andrés Bello, Pedro Gual, el Gran Mariscal Antonio José de Sucre, y el Generalísimo Francisco de Miranda⁶.

Las razones de la elección de convertir esta iglesia en Panteón Nacional las explica Zawisza Leszek de la siguiente manera:

“La escogencia de la iglesia de la Santísima Trinidad, para convertirla en el Panteón Nacional, era justificada por su status religioso, ya que no era sede parroquial, y por su ubicación alejada del casco urbano edificado, que a la vez le aseguraba una buena visibilidad por destacarse en lo alto de las pendientes del Ávila contra la masa oscura de la vegetación. Había también antecedentes patrióticos, al colocar en ella los restos del General Bruzual, de Ezequiel Zamora y de José Gregorio Monagas en el año 1872, conforme a la decisión de Guzmán Blanco”

De igual manera Ramón Díaz Sánchez justifica la elección de este templo mediante varias razones. La proximidad de la edificación al norte de

⁶ VILLARROEL, Miguel. *El Panteón es la Patria*. Pág. 9

Caracas, denominada Parroquia Altagracia, la imponente naturaleza de la Sierra del Ávila, la devoción de la familia Bolívar por el Misterio de la Santísima Trinidad, y cuando arribaron los restos del Libertador a Caracas, decretado por el General José Antonio Páez el 30 de abril de 1842, desde Santa Marta, Colombia, exactamente doce años después de su muerte. Sus restos llegaron a La Guaira y luego fueron conducidos esa misma noche a la capital, específicamente al templo de la Trinidad, actual Panteón, para que pernoctaran hasta el día siguiente que fuesen trasladados hasta la Catedral, en solemne procesión acompañado por los habitantes de la región. Pero sólo por unos años permanecieron allí hasta ser llevados de vuelta al sitio referido el 28 de octubre de 1875 por decreto de Guzmán Blanco.

Cuando se eligió la iglesia de la Trinidad como Panteón de los Héroes, fue detalladamente estudiado. Este templo constituye el remate del eje, tangente a la plaza Bolívar por el este, subiendo a la montaña El Ávila, siendo esta iglesia un punto focal establecido desde la colonia. El puente de La Trinidad y el río Catuche, sirvieron de escenarios obligados para diversos pintores.

La parroquia Altagracia, donde se encuentra ubicado el Panteón Nacional, se consideraba importante por delimitar sus contornos por medio del paisajismo, cuyos elementos caracterizaban al lugar y a la ciudad de Caracas. Esto se debe a que la Iglesia de la Santísima Trinidad surgió en conjunto con el puente para llegar al río Punceres, con el Ávila al norte, por lo cual se prefirió

dejar este sitio más para recreación que para tránsito o comercio⁷. El urbanismo de esta zona aún perdura, a pesar de haber agregado el Foro del Libertador y la Biblioteca Nacional.

Pero para comprender la creación del Panteón se debe remontar el año 1740, cuando Caracas era una aldea que comenzaba a desarrollarse y expandirse. La ciudad tenía, a finales de esa década, alrededor de veinte mil habitantes. Juan Domingo del Sacramento Infante, gran albañil de la ciudad, devoto religioso, y en especial del Misterio de la Santísima Trinidad, fue un personaje interesante dentro de la historia de su ciudad, como no pudo ser sacerdote, dedicó su vida a servir a Dios y a su trabajo.

Sostiene Castillo Lara que Infante decide poner en marcha su proyecto de edificar una iglesia en el nombre de la Trinidad el 3 de marzo de 1740, y según cuenta la tradición, recibió de un desconocido a las tres de la tarde una limosna de tres reales⁸. Su primer paso fue dirigirse a las autoridades civiles y eclesiásticas para que aprobaran los permisos necesarios de construir el templo. Su solicitud fue elevada por el Gobernador Zuloaga al Consejo de Indias y se envió un informe al Cabildo Metropolitano. Mientras tanto, Infante vendió unas casas que tenía, compró una parte del terreno y fue recogiendo materiales para su obra. Para el año 1744, Infante obtiene los permisos reglamentarios para fabricarla por medio del Gobernador y el Obispo García

⁷ LESZEK, Zawisza. *Arquitectura y Obras Públicas en la Venezuela del siglo XIX*. Pág. 42

⁸ CASTILLO LARA, Lucas G. *Los mercedarios y la vida política de Caracas en los siglos XVII y XVIII*. Pág. 25

Abadiano reafirmando una Real Cédula el año siguiente. Fue con ahorros y donaciones que poco a poco Infante fue levantando la capilla a la Santísima Trinidad.

Infante tuvo siempre un gran espíritu religioso, poseía varios libros místicos, incluso escribió una pequeña obra religiosa llamada “Nuevo Método de ofrecer el Santísimo Rosario”, y llegó a solicitar en 1749 al Consejo de Indias una licencia para imprimirla. Lucas Castillo señala que Los Mercedarios cometieron una injusticia con este pardo, tan admirado y querido por los caraqueños. Al ser ellos parte de la orden rival de los Trinitarios, se oponen a que Infante lleve los hábitos Trinitarios, debido a que sentían que competía contra ellos, y si llegaba a venir esa Orden, perderían fuerza y poder, por lo cual se vieron amenazados, en 1766, con la posible llegada a la Provincia de esa Hermandad, ya que ellos eran los únicos representantes eclesiásticos.

Los Mercedarios hicieron lo posible para prohibirle a Infante llevar el escapulario trinitario en público, como también la acción de pedir limosnas. Pero el albañil reaccionó contra este ensañamiento y demostró que tenía los permisos de la orden trinitaria, entregados en una solemne ceremonia en 1756 a cargo del Fray Francisco Pérez. El Fray Joseph Moreno Curiel, Arzobispo de Santo Domingo, estando presente el Obispo de Caracas Don Juan Antolino y el Gobernador Felipe Ricardo, entre otros, le impusieron el hábito y el escapulario

trinitario⁹. Pero los Mercedarios no lograron privarle los derechos de fundador del Templo de la Santísima Trinidad, el cual aparecía en su testamento que se le entregara al Obispo encargado cuando falleciera. El 12 de diciembre de 1780 muere el alarife Infante, y es enterrado con su hábito Trinitario, y como el mismo dispuso, al pie del Altar Mayor de la Iglesia de la Santísima Trinidad, convirtiéndose en “el primer Prócer inhumado en el Panteón de los Héroes de la Nación” apunta Castillo Lara.¹⁰

Pero Infante muere sin poder alcanzar su deseo de que se estableciera en Caracas la Orden de Trinitarios, para él poder vestir el hábito religioso de esa hermandad ni culmina en totalidad su obra arquitectónica. En vida, se cambia el nombre agregándose Juan Domingo del Sacramento de la Trinidad de las Nieves Infante, otros cognomentos honrando al misterio trinitario y a una advocación de la Virgen María¹¹, pero ninguna de estas demostraciones de religiosidad pudieron ayudar a concluir su anhelado templo.

A medida que pasaban los años de la construcción de la iglesia de la Santísima Trinidad, el panorama histórico de Venezuela iba cambiando. Uno de los hechos históricos más importantes ocurrió en 1777, con la creación de la Capitanía General, futura República de Venezuela, por orden del rey Carlos III. El Ayuntamiento de Caracas y especialmente los miembros de esa entidad, el Coronel Juan Vicente Bolívar y el Marqués del Toro, habían ayudado a Infante

⁹ CASTILLO LARA, Lucas G. *Los mercedarios y la vida política de Caracas en los siglos XVII y XVIII*. Pág. 32

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 41

¹¹ CASTILLO LARA, Lucas G. *Los mercedarios y la vida política de Caracas en los siglos XVII y XVIII*. Pág. 26

con su obra donándole solares. Finalmente, luego de muchos años de sacrificios y trabajo arduo de toda la comunidad, se consagró la obra de Infante el 15 de julio de 1783, nueve días antes de nacer Simón Bolívar, quien fue llevado a este mismo templo de pequeño y luego a los ocho años a recibir su primera comunión.

El 26 de marzo de 1812, un terremoto destroza casi totalmente la Iglesia, su estructura quedó casi en ruinas. Bolívar visitó el lugar en 1827 cuando estuvo de regreso por última vez en Caracas¹². Solo la pequeña capilla que se encontraba dentro del templo pudo ser acondicionada para que se custodiaran en 1842 los restos de Bolívar y llevarlos al siguiente día a la Catedral, como ya se señaló anteriormente.

Posteriormente, Antonio Guzmán Blanco decretó el 27 de marzo de 1874 la reconstrucción de la Iglesia de la Santísima Trinidad y le confirió el valor de Panteón Nacional. Para dicha labor el presbítero Luis Acosta estuvo a cargo de edificar la nueva nave central y el Presbítero Rafael Hernández de la nueva fachada, así que contrató al Ingeniero José Gregorio Solano.

Una vez remodelada la Iglesia de la Santísima Trinidad para convertirla en Panteón Nacional, se llevaron a cabo diversas ceremonias de gran importancia, entre ellas: el traslado de los restos de Bolívar en 1876, el Centenario de Bolívar en 1883, la repatriación de las cenizas del General José

¹² FIGUERAS, Jesús. *El Panteón Nacional*. Pág. 6

Antonio Páez en 1888, la inauguración de los monumentos erigidos por el Presidente Crespo en 1896-1897, el Centenario de la Independencia en 1910, el Centenario de la muerte de Bolívar en 1930, el sesquicentenario de la Independencia en 1960 y el cuatricentenario de la Fundación de Caracas en 1967¹³.

La inauguración del Panteón tuvo lugar el 28 de octubre de 1875, día de San Simón, llevada a cabo por la Comisión del Congreso, en ausencia de Guzmán Blanco, pero se abrió al público fue al año siguiente, el 26 de agosto de 1876, cuando se ordena el traslado de los restos de Bolívar desde la Catedral de Caracas hasta este lugar. Posteriormente, en 1910, en conmemoración a los cien años de la Independencia de Venezuela, el General Juan Vicente Gómez, presidente del país para ese momento, por medio del Ministerio de Obras Públicas, organizó un concurso para intervenir el Panteón Nacional, eligiendo el proyecto del ingeniero Alejandro Chataing.

En 1930, con motivo de la conmemoración del Centenario de la muerte del Libertador, el Dr. Juan Bautista Pérez, presidente de Venezuela en ese tiempo, decreta redecorar el Panteón Nacional, designando al arquitecto vasco Manuel Mujica Millán el encargo de restaurar todo el templo. Lo realizó junto con los ingenieros Hernán Ayala y Edgar Pardo Stolk, quienes elaboraron la fachada que se aprecia actualmente.

¹³ VERNA REIHER, Elizabeth. *"El Panteón Nacional. Su importancia histórica, política y cultural"*. En: FIGUERA, Jesús. *El Panteón Nacional*. Pág. 257. En: FIGUERAS, Jesús (compilador). *El Panteón Nacional*.

Años después, en 1935, el Gobierno le encarga a Británico Antonio Salas Díaz (Tito Salas) decorar la parte interna de los techos del Panteón. Como resultado de haber ganado algunos premios en Francia, el historiador Vicente Lecuna le comenzará a encargar las decoraciones de varios recintos, entre ellos la Casa Natal del Libertador y habiendo culminado esta tarea, continuará con el Panteón Nacional, emprendiendo un conjunto de “episodios históricos y de interpretaciones simbólicas”¹⁴ referentes a la figura de Bolívar. Salas es considerado uno de los pintores fundamentales del siglo XX en Venezuela. Realizó sus estudios en París, bajo las normas clasicistas que se dictaban para el momento, aunque luego será su sentido expresionista y el empleo de los colores las características que lo identificarán del resto de los artistas venezolanos de esa época. En total, son diecisiete lienzos los que cubren las naves y los tímpanos de los arcos, otorgándole una extraordinaria vida y luminosidad.

Dentro de los sobrios muros, se encuentra representado el fervor bolivariano del artista. Sus pinceladas demuestran la calidad de obra representada en cada episodio de la vida de Simón Bolívar, añadiéndole simbologías dentro de su figura. Estas pinturas de Tito Salas hacen contraste con la edificación, que pasa de una construcción austera a vivos y vibrantes colores. El artista se dedicó a describir al Libertador en cada escena, que para Castillo Lara, *La Apoteosis del Libertador* es su mejor obra.

¹⁴ DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón. *El Panteón Nacional: guía para el visitante*. Pág. 79

Su trabajo fue inaugurado en 1942, abarcando un gran conjunto de episodios históricos. Tal vez la intervención de Tito Salas dentro del Panteón fue lo que determinó que la Junta Nacional Protectora y Conservadora del Patrimonio Histórico declarara el lugar como Monumento de Valor Histórico Nacional el día 13 de diciembre de 1962. Aunque Tito Salas no se encuentra enterrado allí, están los restos de dos grandes maestros de la pintura venezolana: Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, antecesores del pintor.

Tito Salas y sus pinturas oficiales

El 8 de mayo de 1887 nace en el centro de Caracas, Británico Antonio, el menor de seis hermanos, apodado Tito. Su hogar siempre tuvo una atmósfera de arte y de historia, especialmente de aquella que va de la mano del desarrollo del país. Este ambiente que lo envolvía, tuvo que haber influenciado su ánimo y su sensibilidad para abordar los temas de sus pinturas. Desde pequeño se destacó por su dote artístico y obtuvo el apoyo de su familia, en especial de su padre, quien lo llevó, aun siendo niño, a conocer a su famoso amigo Arturo Michelena, un acontecimiento que marcará la vida de Salas, viéndose influenciado por tal personalidad artística. Pero al tiempo, Michelena enferma y muere, justo en la época en que el pintor está comenzando sus estudios académicos.

Mucho se ha debatido acerca del año de nacimiento de Tito, hasta que Rafael Pineda encontró en Antímano la partida de nacimiento del pintor archivada en esa parroquia, en donde se señala que nació el 08 de mayo de 1887, por lo cual Pineda deduce que Salas se equivocó de fecha cuando narra en la carta escrita el 09 de mayo de 1906, que lo habían aceptado en el Salón de París y que sus amigos el día anterior le habían hecho regalos por su cumpleaños número dieciocho. Razón por la cual Alfredo Boulton y otros autores se guían de este escrito y colocan su fecha de nacimiento como 1888, lo cual es errado.

En la segunda presidencia de Antonio Guzmán Blanco, en 1887, se crea la Academia Nacional de Bellas Artes en la cual se dictaron clases de dibujo artístico, pintura, escultura, arquitectura y música, a cargo del pintor Emilio J. En 1900 Salas es inscrito, en donde recibió clases del mismo Mauri, Antonio Herrera Toro y Martín Tovar y Tovar. Estudia junto a Federico Brandt, Pedro Castellón, Andrés Pérez Mujica, Lorenzo González, César Prieto, Francisco Valdés y Francisco Sánchez.

Desde pequeño, se entregó al estudio disciplinado de la pintura, bajo las rígidas normas académicas de su época. Siempre quiso ser distinguido por su trabajo realizando obras que le dieran mérito a su arte. En 1901 realiza su primer lienzo titulado *Los herreros* o *La Fragua de Vulcano*, llamando la atención de Eduardo Blanco, autor del libro *Venezuela Heroica* y quien era el Ministro de Educación en el Gabinete del Presidente Cipriano Castro. Blanco

era amigo de José Antonio Salas y es quien estimula la futura carrera de Tito. Con dicha obra Salas ganó el Premio de Pintura de la Academia de Bellas Artes, y le otorgan una beca para estudiar en París, pero su familia no lo deja ir por ser muy joven. En 1902 nuevamente gana con el cuadro *Los monaguillos* pero su padre sigue pensando que no tiene la edad apropiada para viajar. Eduardo Blanco intercede por él para convencer a su padre que le permita aceptar la beca en Francia y culminar sus estudios artísticos.

Blanco le sugiere a Tito Salas, cuando ya estaba más grande, que realizara un cuadro referente a Cipriano Castro. Salas le toma la palabra y realiza una composición de la batalla de la Guerra Civil, ganada por Castro, la cual fue considerada merecedora de una beca para irse a estudiar a Francia¹⁵, logrando su anhelado viaje a Europa. Finalmente en 1905 se traslada a París, se aloja en el hotel Gibraltar, y se instala en un taller en la *rue Belloni*, en el barrio de Montparnasse, allí se consigue con el escultor venezolano Lorenzo González, también becado para continuar sus estudios artísticos, con quien recorrió diversos lugares de Europa, observando el paisaje y la tipología del lugar. Salas se entrega por completo a los estudios, pero también comprende que debe hacer amistades que lo ayuden a culturizarse y lo acercaran a su meta.

El Impresionismo fue una nueva corriente que despertó cierto interés del artista, otras vanguardias no eran de su agrado, como el cubismo o fauvismo,

¹⁵ ROMERO LUENGO, Adolfo. *Tito Salas, pintor venezolano de obra universal*. Pág. 20

pero tomó ciertas nociones que las empleó en sus cuadros con el paso de los años. Este nuevo movimiento logró abrir caminos a otras corrientes, pero a finales del siglo XIX, la energía y esplendor se habían ido apagando. En 1906, Salas observó la pintura de Matisse, la cual le pareció de locos por no ajustarse a ciertos cánones clásicos, pensaba que no tenían nociones acerca del dibujo ni de la aplicación del color, las manchas no las concebía como pinceladas aceptables.

Una vez en París, las influencias de Cristóbal Rojas y Arturo Michelena se hicieron notar, aun no tenía un carácter totalmente desarrollado, y trabaja admirando a sus modelos a seguir. Comenzó sus estudios en la Academia Julián, donde Michelena, Rojas, Boggio y Sanabria se habían formado. Debe narrar en sus cuadros temas veraces, que impliquen el uso de la perspectiva, el claroscuro, crear figuras proporcionales, localidad, y el más importante de todos los elementos, el realismo¹⁶.

Uno de los maestros de Tito Salas fue Jean Paul Laurens, quien lo ayudó con las dificultades de la pintura, mayores a las que se le presentaban en la Academia de Caracas. Aprendió a dibujar con exactitud y dándole expresiones a las líneas, y así crear cuerpos, descubrió el signo plástico de los objetos, cultivó los secretos y las propiedades del color. La técnica del dibujo es de suma importancia para la Academia Julián, constituye un elemento fundamental para ser un buen pintor, así que lo practica siete horas ahí, y tres más en las

¹⁶ PÁEZ, Rafael. *Pintores Venezolanos*. Pág. 6

noches, en la Academia Collarossi, llamada la “Grande Chaumière”, la cual tenía como profesores a Lucien Simon, Courtois y Prinnet. El primero de ellos se interesa mucho por Salas, admirado por sus figuras en carboncillo.

En las vacaciones de verano, Salas viaja a Italia y España. En Venecia, conoce la obra de Tiépolo y el Veronés, en Roma a las esculturas de Miguel Ángel, pero quedará fascinado en España, el país en sí, el cual lo envuelve en su atmósfera romántica, sus paisajes y su población tan pintoresca. En 1906 recorre Italia junto con el escultor Andrés Pérez Mujica, y así es como descubre a los maestros del renacimiento y del manierismo. Es aceptado en el Salón Oficial de Artistas Franceses con el cuadro *Embarque de papas en Bretaña (Au bord de la mer)*, y recibe la Primera Mención de Honor.

El Salón Oficial entregaba medallas y recompensas a los pintores que lograban exponer sus cuadros, juzgaban la trascendencia del tema propuesto y, si llenaban las exigencias académicas, exponían el cuadro y premiaban al artista. Por lo tanto esas distinciones ayudarían a consagrar la carrera artística del pintor galardonado. Pero no era tarea fácil, las normas académicas eran muy rígidas, debido a la educación que se impartía en Europa para ese momento, y el jurado estaba compuesto por maestros y pintores eminentes, y muy exigentes¹⁷.

¹⁷ ROMERO LUENGO, Adolfo. *Tito Salas, pintor venezolano de obra universal*. Pág. 26

En 1907 realiza el cuadro *La romería de San Genaro*, envuelto en un naturalismo que lo hace merecedor de la Tercera Medalla de Oro en el Salón de París. Sus personajes están llenos de verismo, y las actitudes de las figuras dejan en evidencia su capacidad de observación, las trabaja bajo un nuevo concepto estilístico en donde viven y vibran a su propio ritmo. Pese a que su pintura es académica, Alfredo Boulton señala que llevan un aporte en el color, el clima, la composición, el ritmo, el empaste y sensualismo en las composiciones¹⁸. Salas logra romper con los esquemas plásticos ya definidos y aporta un nuevo lenguaje que abarcó horizontes más figurativos.

Viaja a España en 1908 donde se quedará casi dos años, encuentra mucho material para estudiar con sus pinceles, desde temas hasta los colores. Hace amistades con varias personalidades, entre ellas Unamuno, el torero “El Gallo”, el escultor Victorio Macho, el poeta Villaespesa y con los pintores Joaquín Sorolla y Joaquín Mir, entre otros. Allí pinta la obra *El Toril* y *Juerga de Andalucía* o *Jaleo de Andalucía*, y con esta última gana Medalla de Segunda Clase en el Salón de Artistas Franceses. Vuelve a ganar Medalla de Oro en 1909 con la obra *La Capea de Salamanca*, esta vez en la Exposición Internacional de Pintura en Bruselas.

En 1910 pinta *La procesión de Castilla*, obra importante en su trayectoria por ser primera vez que el Gobierno francés adquiere para el Museo de

¹⁸ BOULTON, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela*. Tomo II. Pág. 250

Luxemburgo un cuadro de un pintor americano¹⁹. El crítico Pierre Jan, citado por Rafael Páez, después de varios triunfos en los salones de pintura, señaló de Salas lo siguiente:

*“Con rapidez rayana en el prodigio, caminando de progreso en progreso y de éxito en éxito, este joven pintor que nos enviaba la lejana Venezuela manejó pronto su pincel como un maestro, y como un maestro de los mejores”*²⁰

Al año siguiente exhibe en el Gran Palais de París la obra *La Salida del Perdón*. Ese mismo año el Gobierno de Juan Vicente Gómez, le encarga a Salas una obra monumental para el Capitolio, con motivo de la Conmemoración del Centenario de la Independencia. El artista acepta y viaja a Italia para estudiar de cerca los plafones de los artistas renacentistas. No existía en el país un pintor con una fama y con tantos premios como los tenía Tito Salas. Aunque no había trabajado hasta el momento con temas épicos sino costumbristas, decidió aceptar tal encargo y demostrar su fuerza pictórica y su talento creativo. El escritor Manuel Díaz Rodríguez, también amigo de Salas, presidió la Sociedad Patriótica y fue el encargado de decir el discurso de bienvenida cuando el pintor regresó a Venezuela con el encargo del Capitolio, y de quien se dice que también participó para escoger a Tito Salas como el pintor que decoraría la Casa Natal del Libertador.

¹⁹ PÁEZ, Rafael. *Pintores Venezolanos*. Pág. 17

²⁰ *Ibídem*. Pág. 8

En 1912, Salas abre en París un estudio, creando más cuadros alabados y recomendados por sus amigos, como *El milagro*, *La emigración a Oriente*, *El bautizo en Bretaña*, entre otros. Llevó los dos primeros al Salón, en donde la prensa comentó favorablemente, reconociendo su madurez como pintor e interesados en su obra artística. Pero en Europa se comenzaba a desarrollar la I Guerra Mundial, y muchos artistas tuvieron que huir de Francia, pero Salas, que aun tenía dinero por la venta de retratos, puso a la disposición de sus amigos su taller en la Avenida Orleáns. Sin embargo, huyendo de la guerra, se fueron al sur de Francia, a una ciudad llamada Andernos-les-Bains, sobreviviendo de la venta de cuadros de Tito.

Luego viaja a España un tiempo y vuelve a Francia una vez que finalizó la batalla. Entre viajes y visitas a otros países y a sus muchas amistades, regresa en 1920 a Caracas, pintando algunos retratos para la familia Márquez Bustillos. Seguidamente el gobierno venezolano le encargó un tríptico que contuviera varias etapas de la gesta bolivariana. Lo concibe lleno de escenas de la vida de Bolívar, en donde realizó *El juramento del Monte Sacro*, *El paso de los Andes* y *La muerte de Bolívar*.

Es una obra de gran fluidez, con definiciones claras de las formas, y llena de un ambiente épico y optimista, como señala Rafael Páez²¹. Para esta obra, contrató a modelos italianos, portugueses y españoles buscando los rasgos más criollos. También sus amigos le posarán para tener más variedad de

²¹ PÁEZ, Rafael. *Pintores Venezolanos*. Pág. 19

personajes. El historiador Gil Fortoul lo ayuda dándole detalles de reconstrucciones ambientales para otorgarle más autenticidad a las escenas. El logro más importante que obtuvo al concebir de esa manera este tríptico, es que se establece como un pintor de historia y un gran decorador que domina su paleta variada de forma audaz. Ignacio Zuloaga y Enrique Gómez Carrillo lo homenajean por tal logro, incluso el segundo de ellos se expresa de Salas, citado por Rafael Páez: “los dioses le han dado el genio. Los mortales le han dado fama”²².

El Gobierno de Venezuela, por recomendación del doctor Vicente Lecuna, gran historiador y protector de Salas, le encomienda estando todavía en París la decoración de la Casa Natal de Bolívar, por el acierto que tuvo con el Tríptico para el Capitolio, dedicándose desde 1921 hasta 1930 a realizar catorce obras de grandes proporciones. Estos lienzos y paneles que decoran la Casa Natal del Libertador, relatan la historia de la Conquista, la Emancipación y la vida de Simón Bolívar.

Posteriormente, realiza dos trípticos más para el salón principal del Banco de Venezuela, en Caracas, titulados *La agricultura de la zona tórrida* y *El Comercio*, acentuando aún más sus colores y la dominación de los mismos. Crea una armonía entre rojos, verdes y amarillos, dominando la figuración realista cargada de sentimientos. En 1931, poco tiempo después de concluir

²² *Ibídem*. Pág. 17

este encargo, contrae matrimonio con Carmen Ramírez Carabaño, con quien tiene tres hijas.

En 1932 el gobierno de Gómez le vuelve a encargar otra decoración, en esta oportunidad serán bóvedas y laterales del Panteón Nacional, el escritor Rafael Páez señala que los lienzos conforman momentos cumbres de la vida de Bolívar²³. Salas tomará sus argumentos y los reducirá a momentos específicos, eligió modelos caraqueños para pintar sus narraciones que deificarán a Bolívar. Lo señala como nostálgico, con rostro afilado, ojos de visión profunda y naturalismo²⁴. Representa a varios de sus personajes en vestimenta cotidiana porque sostenía que la grandeza de este país fue que se hizo sin uniformes. Quería establecer concordancia entre el pasado y las glorias del héroe.

En el Panteón Nacional, Salas aplica la perspectiva aérea para aumentar en altura la nave principal de las otras tres, en donde se encuentra el cuadro “La Apoteosis del Libertador después de su muerte”, el plafond más grande que se encuentra en este recinto. Su visión es la euforia de Bolívar, resultando ser este tema. Así que esta tela principal debía ganarle a las laterales, colocando proporcionalmente las figuras, éxtasis de colores y la perspectiva aérea. Adolfo Romero Luengo señala que:

“La inauguración de esta gigantesca obra, que por sí habla del portento artístico de Tito Salas, fue realizada el 16 de diciembre de 1942, bajo el Gobierno del General Isaías Medina Angarita, con motivo de la

²³ PÁEZ, Rafael. *Pintores Venezolanos*. Pág. 23

²⁴ PINEDA, Rafael. *Tito Salas*. Pág. 196

conmemoración del Centenario de la repatriación de los restos del Libertador²⁵

Entre 1936 y 1951, realiza varios viajes por países europeos. En 1946 termina la decoración del Panteón con los cuadros restantes: *Bolívar y el Genio*, *El paso de los Andes*, *Bolívar con Humboldt en París*, *Bolívar junto al mar*, *Juramento del Monte Sacro*, *Bolívar libertando a sus esclavos*, *Delirio sobre el Chimborazo*, *Delirio del Orinoco*, *Los Cíclopes fundiendo las armas de Caracas*, obteniendo que se valorara el gran esfuerzo que hizo para completar su obra bolivariana, poniéndole fin a su ciclo histórico.

En 1948 comienza a sufrir de la vista, hizo muchos cuadros paralelamente con los lienzos del Panteón y viajó a París y a Colombia, lo cual también debió cansarlo. En 1950 se inauguran los lienzos del Panteón por el Bicentenario del nacimiento de Francisco de Miranda. Retomó sus viajes a Francia y España, pero esta vez incluyó Estados Unidos y México. Logra recuperarse de su enfermedad gracias a la atención de los especialistas; al volver a los pinceles, comienza a pintar escenas pueblerinas y fiestas populares. En sus composiciones, su paleta siempre estalla en ricos tonos puros y el juego entre ellos. Las agrupaciones en sus cuadros están marcadas por sentimientos muy barrocos, recordando a los maestros que Salas estudió (Tiziano, Veronés, Tintoretto, Rubens, Tiepolo), organizados hábilmente dentro de las escenas, sin opacar la naturalidad.

²⁵ ROMERO LUENGO, Adolfo. *Tito Salas, pintor venezolano de obra universal*. Pág. 58

En 1951 vuelve a España y regresa definitivamente a Venezuela. En 1960 comienza a aclararse su paleta, con pinceladas más libres y volviendo al paisajismo y costumbrismo. En 1969 se inauguran en el Salón Elíptico del Palacio Federal once retratos de personajes ilustres pintados por Salas. Ya para 1973 sus trazos se vuelven temblorosos a causa de la neuritis, tratando de hacer unos bocetos para una Crucifixión. Muere en Caracas un año después, el 18 de marzo de 1974. En 1987 se realiza una exposición en el Museo de Petare, por los cien años de nacimiento de Tito Salas, titulada *Una vida por el arte. Homenaje a Tito Salas*, entre mayo y julio de 1988.

Los reconocimientos que recibió Tito Salas fueron muchos, entre ellos están: la Orden del Libertador, otorgada por el Gobierno de Venezuela, Condecoración Ciudad de Caracas, Académico Honorario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en España, Comendador de la Orden de Vasco Núñez de Balboa, conquistador español, Legión de Honor en París, Sol de Perú en Lima y Gran Oficial de la Orden de Boyacá en Bogotá, Colombia.²⁶

Rafael Páez cita a la Academia de la Historia, la cual señala en uno de sus boletines que los lienzos de Tito Salas son de “magnitud heroica”, y en ellos “se anima, por la magia del arte, la Historia de Venezuela desde la fundación de Caracas hasta la epopeya de la Independencia”.²⁷ Salas llega a ser tan auténtico en sus pinturas bolivarianas, por haberse documentado bien, se

²⁶ ROMERO LUENGO, Adolfo. *Tito Salas, pintor venezolano de obra universal*. Pág. 70

²⁷ PÁEZ, Rafael. *Pintores Venezolanos*. Pág. 24

encargó de leer, consultar, estudiar e investigar la historia de Bolívar, sirviéndole como herramienta para desarrollar sus grandes lienzos de manera veraz. Los rasgos físicos de Bolívar son inspirados en el retrato que realizó Gil de Castro, pareciéndole éste el de más carácter que los demás, ya que hasta ese momento no se había hecho un estudio minucioso sobre la imagen del Libertador. También le sirvió de inspiración un busto de Tenerani, observando el perfil que esculpió el artista. Incluso, pide apuntes de los sitios a representar, busca fotografías de caballos criollos, para no usar los modelos equinos franceses.

Sus lienzos están llenos de naturalidad, sobriedad y honradez. Estas obras tienen la cualidad de parecer pintadas con gran facilidad, característica que le elogiaban y le criticaban a Salas desde que comenzó a estudiar pintura. Pero el dominio del pincel y la maestría de la composición le dieron un aire de frescura los lienzos, en conjunto con los diversos elementos plásticos dispuestos en cada escena. La síntesis con la que trabaja Salas dentro de estas obras, le realzan la expresividad a los dibujos y a las pinceladas.

En el Panteón Nacional Salas pintó el nacimiento de cinco naciones liberadas por Bolívar, e inmortalizó al héroe a través de sus obras, recogiendo del Libertador tanto las hazañas como los momentos de reflexión. Según Alfredo Boulton, Tito Salas es uno de los mejores representantes de la imaginería anecdótica de carácter histórico, se dedicó a narrar los hechos independentistas y elaboró toda una iconografía del Libertador. El autor señala

que su anecdotario gráfico bolivariano es variado, esto se debe a su estrecha amistad con el gran historiador Vicente Lecuna, dando como resultado “algunos de los mejores frutos en la iconografía del Héroe de Caracas”²⁸.

Las pinturas ubicadas en la Casa Natal del Libertador y en el Panteón Nacional complementan tanto la historia independentista como el desarrollo de Salas como artista plástico. Es precisamente él quien concluirá el ciclo de pintores clásicos, pero también iniciará un nuevo idioma estilístico. Según Boulton, sus más notables obras no tienen antecedentes venezolanos, son de rasgos más españoles y franceses. Su padre, José Antonio Salas, fue quien lo rodeó de esa sensibilidad por la historia de su país.

Boulton continúa describiendo a Salas como un artista destacado en la historia de la pintura venezolana y señala que fueron sus obras las primeras en reflejar la gran revolución pictórica que se produjo en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Practicó variaciones de la escuela impresionista, con la enseñanza de Jean Paul Laurens y Lucien Simon en la Academia de Bellas Artes y en La Grande Chaumière²⁹. Aprendió de Ignacio Zuloaga el dramatismo del paisaje y de las figuras; de Joaquín Sorolla asimiló la importancia del sol, los gestos alegres y los movimientos. Pero fue Lucien Simon quien le enseñó a ver la naturaleza y, gracias a él, Salas comienza a hacerse famoso en los círculos artísticos de Francia.

²⁸ BOULTON, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela*. Tomo II. Pág. 249

²⁹ *Ibidem*. Pág. 250

En la plástica venezolana, siempre ha habido un interés constante por el color, ocupando un lugar sobresaliente en la pintura tradicional el artista Tito Salas. Es un pintor clásico indiscutible, según Rafael Páez llenó toda una época de pintura nacional, siendo heredero y continuador de la tradición academicista de Martín Tovar y Tovar, Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro y otros más. Fue el eslabón que enlazó una escuela adscrita al clasicismo naturalista con las nuevas corrientes europeas, llenas de cambios estéticos. Tuvo una primera etapa europeizante, con temas literarios e históricos, de proporciones extensas. Otra fase fue costumbrista por lo que sus obras son más íntimas, desarrolladas al comienzo o al final de su carrera.

El renombre de Salas viene por la inspiración que le dio la vida de Bolívar, y escogió momentos precisos para representarlo en sus lienzos llenos de dinamismo. En sus cuadros bolivarianos se admira su ejecución, sus representaciones heroicas, gran emotividad y dramatismo. Las obras realizadas por Salas para el Capitolio Nacional (1911), la Casa Natal del Libertador (1921-1936) y en el Panteón Nacional (1936-1942), dan testimonio del enlace que hizo entre la historia, la admiración bolivariana y el arte, con resultados exitosos.

Salas hace un aporte en la pintura épica, con novedades en la concepción y en técnicas para expresarse. Hay una ejecución impresionista en los paisajes combinándola con las figuras academicistas, aliando ambos procedimientos, por esto, se dice que Salas fue el puente de transición entre el academicismo y las nuevas corrientes europeas. Aunque se debería señalar

que su impresionismo estribaba en los efectos luminosos, la frescura, tonalidades claras, contrastes de valores y los toques espontáneos, sugiriendo rapidez en lo que pintaba.

Importancia del Panteón Nacional

La importancia política del Panteón se ha dividido en dos puntos: el histórico y el diplomático. El primero refiere a los restos que alberga el lugar, entre ellos están presidentes, militares, doctores y artistas, quienes dejaron su huella dentro de la trayectoria política y social del país al constituirse como república. El decreto presidencial del 02 de agosto de 1963, ordena a la Dirección del Ceremonial y Acervo Histórico designe a un historiador que reseñe la biografía del Prócer o Ciudadano que ingresa al Panteón, no sólo su inhumación, sino estudiar la vida, obra y mérito del personaje, medida que Elizabeth Verna Reiher señala como útil y con un alcance cultural que reflejará los sentimientos patrióticos y los derechos de los venezolanos a instruirse para ejercer su ciudadanía³⁰.

De igual manera, el Panteón se puede calificar como un archivo que encierra la gloria de los antepasados, pudiendo hacer memoria de los logros vividos por los héroes al liberar la patria y ayudar a su construcción. Es un registro auténtico lleno de enseñanza para conocer como se fue formando la

³⁰ VERNA REIHER, Elizabeth. *El Panteón Nacional. Su importancia histórica, política y cultural*. Pág. 254. En: FIGUERAS, Jesús (compilador). *El Panteón Nacional*.

república, y los lienzos de Salas ayudan a darle un sentido a esa historia, haciéndola más accesible para sus visitantes. Este recinto está encargado de conmemorar la memoria de aquellos Ciudadanos Eminentes que albergó la nación, donde se encuentra las bases del sistema republicano y la democracia, enalteciendo los valores de la soberanía, de la independencia, la justicia, la igualdad y la libertad.

El Panteón recuerda las hazañas militares, políticas, el desarrollo de la literatura, las artes y la ciencia. Por ello, es muestra de la diversidad cultural que tiene el país. Aunque Tito Salas no se encuentra enterrado allí, están los restos de dos grandes maestros de la pintura venezolana: Arturo Michelena y Cristóbal Rojas, antecesores del pintor.

Del mismo modo, en lo diplomático permite estrechar los lazos de amistad con los países hermanos, siendo de gran importancia en las relaciones internacionales visitar este templo. Como ejemplo, cuando algún mandatario o figura destacada viene a Venezuela, un gesto de cortesía y respeto para la nación es presentar una ofrenda al Libertador y demás figuras que ahí se encuentran. Igualmente es un centro ceremonial donde se conmemoran o se celebran distintas efemérides, a las que, en ocasiones, son invitadas diversas personalidades de la política mundial.

Por otra parte, la importancia que reviste el Panteón Nacional también debe analizarse desde las perspectivas económica, cultural, educativa y

religiosa. En el aspecto económico, no es posible ponderar el precio individual de cada obra de arte ni de la edificación, debido a que son bienes culturales y artísticos que no pueden ser tasados. Independientemente de que la mayoría de las piezas hayan sido encargadas y pagadas en su momento, con el paso del tiempo las mismas han cobrado un valor superior porque al pertenecer al mismo conjunto se han convertido en objetos invaluableles.

En el Panteón dejaron sus huellas renombrados arquitectos, ingenieros, escultores y artistas plásticos, elevando su valor ceremonial y estético. En cuanto a la importancia cultural y educativa es el aporte visual que brindan las obras del recinto, ya que estudiándolas pueden calificarse como archivos que ayudan a comprender la historia de Venezuela, pudiendo contextualizar los cambios que ha ido sufriendo con el paso de los años y también establecer una memoria artística de las glorias vividas al liberar la patria y ayudarla a construir. Este lugar brinda el conocimiento de la formación de la república, los lienzos de Tito Salas ayudan a darle un sentido narrativo porque al graficarla la hizo más accesible a las personas que desconocían el desarrollo de los hechos independentistas y la trayectoria del Libertador. Rafael Páez opina al respecto:

“En este sentido, el Panteón Nacional o la casa de Bolívar son, más que museos históricos, santuarios patrióticos donde se mantiene en perenne vigencia el mensaje, hecho de ejemplo y de palabras, de acción y pensamiento, que Bolívar ha dejado a la posteridad de sus pueblos”³¹

³¹ PÁEZ, Rafael. *Tito Salas*. Pág. 530

Finalmente, la importancia religiosa estriba en razones meramente históricas, por haber sido la Iglesia de la Santísima Trinidad, lugar donde la familia Bolívar llevó al héroe en varias ocasiones y le inculcaron la devoción a este Misterio. Éste es una de las razones por la que fue elegida para convertirla en el Panteón Nacional. En la actualidad se valora solamente la importancia de los personajes y la trascendencia de los mismos dentro de la historia venezolana, sin importar la religión a la que hayan pertenecido, convirtiéndose en un monumento emblemático del patrimonio nacional.

CAPÍTULO II

BASES TEÓRICAS PARA REALIZAR UN CATÁLOGO RAZONADO.

La idea de realizar un catálogo razonado de las pinturas de Tito Salas ubicadas en el Panteón Nacional, surge del interés por elaborar un estudio que aporte datos significativos referentes a ese conjunto de obras a través de una metodología que permita ordenar, sistematizar y analizar los datos y la información concerniente a cada pieza. Es pertinente aclarar que, a pesar de que en el recinto se encuentran también otros objetos artísticos, tales como esculturas y vitrales, sólo se catalogarán las pinturas realizadas por Tito Salas.

El Panteón Nacional, reconocido como Bien de Interés Cultural el 5 de julio de 1998 y decretado Monumento Nacional el 25 de julio de 2002³², es considerado por el pueblo venezolano como el Templo de la República. Que se le haya otorgado tal importancia a este espacio arquitectónico dio origen a esta investigación, que entre sus objetivos plantea determinar cuáles fueron los factores que influyeron en la decisión de convertir un modesto templo como lo era La Iglesia de la Santísima Trinidad en el Panteón Nacional, lugar donde se consagra el patriotismo de toda una nación.

Como la presente propuesta consiste en realizar un catálogo razonado, es necesario tener en cuenta los conceptos que sirven de herramienta para la

³² Datos obtenidos en *Grandes maravillas de Venezuela*. Pág. 170

construcción de las fichas de catalogación. En ese sentido, la finalidad del presente capítulo es ofrecer al lector los pasos a seguir en el proceso de elaboración de un documento de tal naturaleza.

El modelo de ficha propuesto por Eduard Porta en el texto *Sistema de Documentación para Museos*, aprobado por el International Council of Museum (ICOM, Consejo Internacional de Museos), servirá de guía para la realización de este catálogo, en primer lugar, por ser el que más aspectos abarca en relación a términos y conceptos básicos de ordenamiento y clasificación y, en segundo lugar, por ser un modelo fácilmente adaptable a cada necesidad.

No obstante, será necesario detenernos en el término de *museo* para contextualizar la aplicación de algunas definiciones vistas desde la perspectiva museológica, pero que sirven de herramientas para la elaboración del catálogo de las pinturas del Panteón Nacional. En este sentido, a partir de las definiciones de algunos autores, entenderemos por museo aquellos lugares encargados de conservar objetos valiosos considerados como bienes culturales, con el objeto de que estén al alcance de la sociedad y al servicio de todo aquel que desee contemplarlos.

Partiendo de esta descripción, es posible aplicarla a cualquier entidad que cumpla con este perfil, bien sea monumentos naturales, históricos, arqueológicos o instituciones con colecciones, galerías de exposición no

comerciales y demás establecimientos que realicen actividades de investigación, educación, formación y documentación.

El Panteón Nacional como institución poseedora de un significativo patrimonio se inscribe dentro de esta definición de museo, debido a que diariamente acoge a un público numeroso que asiste a admirar su colección de obras y monumentos, siendo éstos el reflejo de un auge cultural dentro de la historia venezolana. Como es un recinto en el que se conservan varias obras plásticas para el deleite del visitante, puede considerarse dentro de la categoría de museo, al cual pueden aplicarse las mismas herramientas y términos empleados en dichas instituciones para la organización y el análisis de sus colecciones.

Gestionar bienes considerados como patrimoniales supone el desarrollo de funciones inherentes a estos espacios, tales como la conservación, la investigación, la comunicación y exhibición de cada una de las piezas, de modo que es necesario inventariar este material para la coordinación de estos lugares destinados al quehacer cultural. Dichas instituciones deben custodiar y resguardar el patrimonio propiciando no sólo el deleite de quienes asisten sino también los estudios e investigaciones que resulten pertinentes.

Registro e inventario

Registrar es el primer paso para comenzar a documentar una colección que será catalogada, al mismo tiempo es una herramienta básica en todo proceso de conservación patrimonial. Al hacerlo se debe asignar un número único a cada pieza, lo que permitirá controlar la entrada y salida de cada uno de los objetos de la colección³³.

Seguidamente, es necesario realizar un inventario de las obras. Esto consiste en ordenar y clasificar los bienes pertenecientes a algún patrimonio cultural con datos que los definan y relacionen, identificando autor, datación y medidas. Abarca desde la numeración de cada pieza, el título, técnica, medidas, procedencia, referencias anteriores y estado de conservación. Igualmente, se debe hacer mención al estilo y a las características formales de cada pieza³⁴.

Hay que recordar que las fichas son fundamentales para el proceso de catalogación, por lo cual hay que adaptarlas según el caso. Se conseguirán ítems que no se podrán contestar, por lo que habrá que omitirlos, igualmente como habrá que agregar otros para cubrir un vacío de información. Es pertinente aclarar que no existe una ficha universal preparada para aplicarla en

³³ PORTA, Eduard. *Sistema de documentación para museos*. Pág. 19

³⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Págs. 156-157

cualquier colección, hay varios modelos de fichas de catalogación y es el autor del proyecto quien decidirá cual usará.³⁵

El inventario tiene un importante peso dentro de la elaboración de un catálogo. En este mismo sentido Juan Antonio Ramírez explica:

“El catálogo implica un estudio e investigación en profundidad de cada uno de los bienes declarados de interés histórico-artístico, pero puede abarcar también otros bienes que no gocen de esta declaración [...] Ambos, inventario y catálogo, pueden considerarse dos fases de un mismo proceso y será el carácter exhaustivo del estudio el que establezca la diferenciación”³⁶

Catalogación

Un catálogo razonado, de acuerdo a lo planteado por José Antonio Navarrete³⁷, es un instrumento descriptivo y de clasificación que explica la historia de las piezas escogidas, las valora y las interpreta de forma directa. Se basa en criterios de ordenamiento desarrollados en tres etapas: la primera, a modo de introducción, en la cual se explican los antecedentes y la estructura en que estarán ordenadas las obras, luego se deberá profundizar esas explicaciones en conjunto con los análisis y la exposición. Posteriormente se hará necesario ampliar el universo de las fuentes documentales consultadas.

³⁵ *Ibidem*. Pág. 157

³⁶ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Pág. 159

³⁷ NAVARRETE, José Antonio. *Una propuesta metodológica para el catálogo razonado de las colecciones de pintura, escultura, ensamblaje e instalación*. Pág. 105. En: *Tema de Museología, serie de reflexiones en el museo*. Caracas. Fundación Museo de Bellas Artes. 1997.

Existen dos modelos a seguir al momento de realizar un catálogo, que lejos de considerarse como metodologías disímiles, pueden ser complementarios uno del otro, bien sea el de tipo monográfico o el de tipo crítico o razonado. El primero reúne los antecedentes históricos, las noticias, los estudios previos y la información detallada de la historia de ese objeto dentro y fuera de la institución en donde se encuentre. Luego de tener precisados esos datos, se puede ampliar esta información junto con una reseña de la obra en un catálogo razonado. Éste no se limitará a clasificar y describir a la obra, también expondrá la historia de la misma de forma precisa, ya que será consultado por un público especializado. Citando a José Antonio Navarrete, el catálogo razonado “no sólo es un instrumento de clasificación y descripción del objeto, sino que revela su historia y lo sitúa en un cauce valorativo e interpretativo”³⁸

Navarrete señala que, dependiendo de las características de las obras, se deben atender ciertos aspectos al conformar una colección de obras, por lo que la información obtenida por el investigador ha de presentarse en tres grupos. El primer grupo debe tener los datos generales o de presentación del objeto, donde se señalará el autor (para su posterior ordenamiento alfabético) con su apellido y nombre –real o conocido-, en su idioma de origen. En caso de tener un pseudónimo o sobrenombre, se introduce de esa manera y su nombre completo en letras cursivas, el lugar de nacimiento y muerte, dependiendo del

³⁸ NAVARRETE, José Antonio. *Una propuesta metodológica para el catálogo razonado de las colecciones de pintura, escultura, ensamblaje e instalación*. Pág. 104-105. En: *Tema de Museología, serie de reflexiones en el museo*. Caracas. Fundación Museo de Bellas Artes. 1997.

caso, seguido de una breve biografía del autor, ubicándolo en su escuela u orientación estética y se ordenan las obras en riguroso orden cronológico.

El segundo grupo corresponde a la información que permitirá el análisis de la obra, en éste se desarrollarán los argumentos que acrediten el objeto. La descripción física no debe caer en subjetivismos, sino enfocarse en los elementos plásticos como colores, texturas, espacio trabajado, entre otros. Posteriormente, la iconografía debe mencionarse para aportar la información acerca del desarrollo de los personajes, la geografía, mitología, historia, religión, y demás aspectos que se consideren necesarios. Al crear esta narración acerca de la obra, luego se aborda críticamente los aspectos históricos, estéticos y sociológicos más relevantes. De igual manera, se debe ubicar al objeto dentro de un contexto, para ello es necesario tomar en cuenta las fuentes iconográficas y documentales que tratan el origen de la obra, su proceso de realización, la influencia y repercusiones socioculturales.

El tercer grupo corresponde a la presentación de todos los documentos y textos consultados para sustentar la información que se expuso acerca de la obra, el autor y el análisis de los elementos plásticos. En esta etapa de la elaboración del catálogo es cuando se deben incluir las exposiciones en las que ha participado la pieza, ordenadas cronológicamente. Es opcional incluir un diagnóstico del estado en el que se encuentra conservada la pieza.

Para María Teresa Marín el objetivo principal de un catálogo es “dar una difusión científica para el estudio y la investigación histórico-artística de las obras”³⁹. Marín sostiene que en un museo o institución cultural deben aplicarse principios de ordenamiento, junto con ciertos instrumentos de estudio y control, que permitan registrar y analizar en detalle el patrimonio que resguardan.

Marín hace referencia a una afirmación de Adalgisa Lugli:

*“El catálogo es la solución a la dispersión de una colección y el primer signo de la toma de conciencia de la fragilidad de la misma, compilado por su autor o con la ayuda de alguien, cuando está casi terminada, siendo un instrumento valioso para conocer su orden, incluso a veces la relación entre los objetos y el espacio”*⁴⁰

María Teresa Marín señala que dejar por escrito el contenido de una colección responde al interés por la perpetuidad de la misma en el tiempo y el deseo de dejar un registro completo de lo que son y de lo que fueron en algún momento esas obras. De acuerdo con esta autora, quien realiza un catálogo busca la concientización sobre la fragilidad de las piezas y de la colección misma⁴¹ y desea, que a través de esta herramienta ellas puedan estar al servicio de todos los interesados y que, al mismo tiempo se recuerde la trascendencia de este patrimonio.

Marín continúa señalando que la motivación para documentar una colección es darle un sentido de orden a las piezas, para avanzar en las

³⁹ MARÍN, María Teresa. *Historia de la documentación: la gestión de la memoria artística*. Pág. 25

⁴⁰ MARÍN, María Teresa. *Historia de la documentación: la gestión de la memoria artística*. Pág. 24

⁴¹ *Ídem*.

investigaciones que de ellas se deriven, aumentar el prestigio del lugar que las alberga y difundir los objetos que conserva⁴². En este sentido, Eduard Porta acota igualmente que la función primordial del catálogo es “permitir el acceso a la información completa de cada pieza del registro general, según los diferentes atributos del objeto, cuanto más rápido mejor.”⁴³

La labor más elemental que deben cumplir los registros de las obras es la enumeración, descripción y el establecimiento de la historia y la procedencia de las piezas. Toda ficha de catalogación debe ir acompañada de una reproducción fotográfica, se debe agregar la sigla correspondiente según su técnica, luego señalar la colección a la que pertenece, el número de registro otorgado por el museo y la fecha de entrada. Después se debe referir el número de la obra dentro del catálogo, el título en español y seguidamente, en paréntesis, el que corresponde a su idioma original, precisar el lugar y la fecha de realización. Igualmente, se debe aclarar si la obra esta firmada y fechada por el artista, identificando en qué parte de la pieza se encuentran estos datos. También se requiere la parte técnica empleada en la obra: los materiales y elementos usados, procedimiento ejecutado, medidas en centímetros o metros (dependiendo de la extensión de la pieza) y por último si tuvo coleccionistas anteriores.

⁴² *Ibidem*. Pág. 25

⁴³ PORTA, Eduard. *Sistema de documentación para museos*. Pág. 70

Documentación

Considerando que para estudiar el arte se debe tomar en cuenta que existen diversos géneros, y éstos a su vez forman híbridos, y puede resultar necesario combinar textos con reproducciones visuales y así complementar las indagaciones hechas por los investigadores. Al realizar un análisis más profundo de las obras, es necesario que el discurso esté sustentado sobre la base de una investigación documental y que se presenten, igualmente, las referencias a dichas fuentes, para que el lector pueda recurrir a ellas cuando así lo necesite.

Cuando en un inventario se obtiene toda la información relevante de las obras, incluyendo fotos, planos, descripción literaria y datos más ampliados, el producto final será un catálogo. En el caso de nuestra investigación, al elaborar las fichas del catálogo encontramos aspectos que no pueden ser aplicados, por lo cual serán omitidos. Igualmente, es necesario acotar que no se repetirá el autor de las pinturas por ser un sólo artista, ni las técnicas utilizadas porque todas las obras están hechas en óleo sobre lienzo.

Del mismo modo, no se colocará propietario actual ni coleccionistas anteriores ya que todas han pertenecido siempre al Estado venezolano y fueron dispuestas desde el momento de su encargo para el Panteón Nacional. En este sentido no se le puede colocar valor monetario a ninguna pieza ya que éstas no han sido nunca ofertadas dentro del mercado artístico. Sin embargo, si se hará

referencia a la presencia de firma, a la ubicación exacta dentro del recinto, se colocarán las medidas en metros por ser de gran tamaño y todas estarán acompañadas de una reseña junto con el registro fotográfico.

La importancia del registro y la catalogación de las obras elegidas adquiere mayor relevancia si se toma en cuenta, que estas piezas están siendo actualmente restauradas y es necesario guardarlas para que se evidencie el estado previo a las realización de estos trabajos y, en segundo lugar, -respondiendo a un carácter más simbólico- estas piezas, al momento de su creación, fueron parte del proceso de conformación de la identidad del país como nación bolivariana, por lo que, contextualizándolo en el actual proceso de vive Venezuela, la revisión de estos documentos pictóricos acerca del héroe independentista es de importancia capital.

CAPÍTULO III

CATÁLOGO DE LOS DIECISIETE LIENZOS REALIZADOS POR TITO SALAS PARA EL PANTEÓN NACIONAL.

Para presentar las fichas de catalogación correspondientes a las pinturas realizadas por Tito Salas para el Panteón Nacional se ha preferido seguir el mismo orden que pueden encontrar los visitantes al recorrer el recinto. De este modo se ofrece al lector una amplia comprensión del discurso previsto por el artista al disponer las obras del modo en que lo hizo. Cada plafond representa un momento histórico en la vida y obra de Simón Bolívar, desde su niñez, pasando por sus experiencias y triunfos, hasta su muerte, incluyendo algunas imágenes referentes a los logros alcanzados en las batallas libradas para la independencia de América.

Para el momento en el que Tito Salas recibe el encargo de las obras que serían instaladas en la Casa Natal del Libertador y posteriormente las del Panteón Nacional, no existía una iconografía articulada sobre la imagen de Bolívar, salvo la representada en las obras realizadas por Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena. Sin embargo, el trabajo de varios artistas contemporáneos a Bolívar van a influenciar la tarea llevada a cabo por Salas en este sentido, entre ellos destacan el pintor peruano Gil de Castro y el escultor italiano Pietro Tenerani. Es así, como Salas comienza a configurar una imagen de Bolívar en

la que el rostro afilado y la mirada profunda, se presentan como los aspectos más característicos del personaje que se combinan con el naturalismo de su pintura, de allí surgirían la imagen que caracterizará la obra de Salas.

En la mayoría de sus pinturas, Salas ubica a Bolívar en el centro de la escena, bien sea con su caballo blanco o de pie, resaltando entre sus acompañantes o el paisaje que lo rodea. Para lograr la impresión de movimiento que se puede observar en sus obras, Salas recurrió a métodos de observación natural y a registros fotográficos. Del mismo modo, el artista venezolano eligió a modelos caraqueños para representar los demás personajes de sus escenas. En el caso de los soldados, el artista decide pintarlos con las vestimentas propias del campesinado y no con uniformes.

En las pinturas bolivarianas de Salas predomina el carácter narrativo y anecdótico. Estas son, sin duda, el testimonio plástico de un acontecer histórico capital en la conformación de la identidad nacional. Ciertamente, podemos afirmar que Salas acaba con el hieratismo que había caracterizado a las representaciones de Bolívar hasta la fecha. El artista no busca configurar una imagen alegórica, sino rescatar la naturaleza humana del quien hoy es reconocido como el héroe de la Independencia.

El encargo de las pinturas que hoy se encuentran en el Panteón Nacional le fue planteado en 1936, y desde ese mismo año comienza su trabajo. Las primeras en ser instaladas fueron *La Apoteosis del Libertador*, *Entrada del*

Libertador en Caracas y Traslado de los restos del Libertador, en 1942. Las demás obras se fueron incorporando hasta la fecha de inauguración, en 1950, año en el que se conmemoró el Bicentenario del nacimiento de Francisco de Miranda.

Al comenzar el recorrido del recinto desde la nave derecha (al costado este), la primera obra que se encuentra se titula *“Unión, unión”*, en la cual el artista ha pintado a Bolívar diez días antes de fallecer, etapa en la que escribió su última proclama. Este pequeño pero importantísimo discurso deja en claro su voluntad de unificar los países para que fuesen una potencia política, señalando que todos los pueblos americanos debían unificar sus fuerzas y, con la ayuda de los entes religiosos y órganos gubernamentales construir la nación soñada, la Gran Colombia.

La segunda obra ubicada en esta nave es *“Bolívar y Humboldt”*, ambientada en la ciudad de París, Francia. El Libertador viaja a Europa luego de la muerte de su esposa María Teresa, llega a Cádiz a final de 1803 y se instala posteriormente en Madrid. Seguidamente se traslada a París, donde se reencuentra con su maestro Don Simón Rodríguez. En este viaje a la capital francesa, Bolívar establece relaciones amistosas con grandes personajes de la historia, entre ellos el alemán Alejandro de Humboldt, científico que ya había visitado América y había realizado importantes estudios sobre el Nuevo Continente. Salas representa en su cuadro a Humboldt y Bolívar teniendo una importante discusión acerca del destino americano.

A pesar de que el Libertador provenía de una adinerada familia de origen español, su deseo de ver emancipados a los pueblos americanos del yugo colonizador fue siempre su gran sueño. Junto a él, muchos e importantes personajes tuvieron el mismo ideal y lo acompañaron en la lucha por la Independencia.

La escena creada por Salas presenta como fondo la Catedral de Notre Dame, escenario que nuestro pintor conocía en detalle, gracias a sus estudios realizados en París. Tomando en cuenta el conocido espíritu religioso del artista y el de la familia Bolívar, se puede entender la elección de este lugar, no sólo como ícono de la capital francesa, sino también como símbolo de que Dios guiaba el sueño del Libertador.

La tercera obra de ese lateral es *“El Libertador asciende al famoso cerro de Potosí”*. Este hecho ocurre el 26 de octubre de 1825, cuando Bolívar, junto Antonio José de Sucre visitan el lugar, luego de lograr la independencia del Perú y la consolidación de la nueva república boliviana. En el cuadro, el Libertador tiene a su derecha al Mariscal de Ayacucho, tras de ellos un grupo de oficiales sostienen las banderas de Perú, Venezuela y Bolivia.

La cuarta y última obra de la nave izquierda es *“Inspiración del Istmo de Panamá”*, en la cual Bolívar se encuentra acompañado de un ángel que le indica el camino del bien y del futuro. El pintor previó la ubicación de esta obra

al final de la nave para representar el último de los logros del proceso independentista y el júbilo de las naciones que formaron parte de éste.

El artista, al realizar las obras concebidas para el Panteón Nacional, articuló un discurso en cual se dispusieron las piezas según la naturaleza de los temas de cada una de ellas. De acuerdo con el programa de recorrido articulado por Salas, las primeras se encuentran en la nave derecha, referida anteriormente, presentan los logros de Bolívar en el proceso de liberación de las mencionadas naciones americanas. Seguidamente, el visitante debería dirigirse a la nave izquierda (al costado oeste del edificio) para continuar el recorrido, encontrando así las siguientes cuatro obras referidas a la vida personal del Libertador.

La primera obra del lateral izquierdo es *“La noche Casacoima”*, ambientada en el pueblo del mismo nombre, en el actual estado de Delta Amacuro. En esta escena nocturna se puede observar a Bolívar acompañado por el Negro Primero. De acuerdo con la actitud de los personajes, se puede afirmar que mantienen una conversación, por lo que se podrían establecer vínculos con aquellas noches en las que Bolívar, asesorado por Páez, Mariño y el Negro Primero planeaban estrategias que le permitieran dominar el Orinoco y bloquear el paso de los soldados realistas. Sin embargo, la referencia al Casacoima en el título de la obra se podría vincular con la noche del 04 de julio de 1817, en la que el Libertador, al ser sorprendido por las fuerzas enemigas que buscaban matarlo, se sumerge en la laguna del mismo nombre.

La segunda obra se titula *“Bolívar en el Chimborazo”*, evocando el mismo sitio del cual resultaría el texto *“Mi delirio sobre el Chimborazo”*. Tito Salas lo representa en esa gran montaña, acompañado de un ángel anciano -alegoría del Tiempo- que señalando el horizonte y en actitud de meditación parece inspirar las reflexiones del héroe.

La obra *“Bolívar y los esclavos”* es la tercera del lateral izquierdo, siendo una alegoría a la libertad de aquellos negros e indios que servían a los españoles, sin tener el derecho de decidir acerca del destino de sus vidas o el de sus familias. A pesar de que Bolívar firmó el decreto para la liberación de los esclavos en 1816, hubo que esperar hasta la presidencia de José Gregorio Monagas para que ésta decisión se cumpliera. Por esta razón, el lienzo fue colocado arriba del monumento realizado en honor a Monagas, para conmemorar a la figura que, con decisiones firmes, posibilitó que el deseo bolivariano se convirtiera en realidad.

La obra titulada *“Bolívar jura en el Monte Sacro”* es la cuarta y última de esta ala del recinto. Se trata de una escena que data el 15 de Agosto de 1816 cuando Simón Bolívar, estando en Roma, visita la montaña nombrada y jura ante su mentor, Simón Rodríguez, que “no va a dar descanso a su brazo ni reposo a su mente hasta no ver libre a su Patria de la dominación española”. En esta pieza el Maestro Salas muestra el destino de un hombre y la soñada libertad de su nación.

De acuerdo con el recorrido previsto por el artista para la apreciación de sus obras, se debe seguir hasta la parte sur de la nave central y continuar su observación hasta la parte norte, el área que anteriormente correspondía al ábside del templo. En esta nave encontramos un primer lienzo titulado *“Fundación de Caracas”*, ubicado sobre la entrada principal del Panteón, en la fachada interior del lugar. En él Salas representa, efectivamente, el momento en el que, según las crónicas, Diego de Lozada declara fundada una villa que posteriormente, con el pasar de los siglos se constituirá en la actual capital del país.

“El tiempo graba el nombre de Bolívar” es el título de la pintura que se encuentra al pie de la nave central, donde un ángel está en la acción de cincelar una roca para grabar el nombre del Libertador para la posteridad. Una frase de Rafael Moreno es válida para ilustrar los deseos de Salas al colocar esta escena en la nave central: “Que su recuerdo, sus ideas y pensamientos se sigan sucediendo a través de los siglos y siglos mientras dure la raza humana”. Es bajo esta intención que Salas acude nuevamente a la representación alegórica del tiempo, para señalar la importancia histórica de Bolívar como personaje fundamental en la lucha por la libertad de los pueblos americanos.

Luego, en el centro de la nave central hay tres lienzos de largas proporciones. El primero, ubicado al costado este, se titula *“Entrada Triunfal de Bolívar a Caracas después de la Batalla de Carabobo”* haciendo referencia al momento en el que el Libertador, tras lograr la victoria contra los españoles en

1821, alcanza la independencia de Venezuela. En los tres grandes grupos dispuestos en esta composición pueden observarse los militares británicos a la izquierda, reconociéndolos por su uniforme rojo, unas banderas flameantes detrás de Bolívar y Antonio José de Sucre, quienes se encuentran acompañados de su grupo de capitanes y soldados y, a la derecha del cuadro, varias mujeres vestidas de blanco sosteniendo emblemas republicanos. Igualmente, en toda la escena se pueden observar una serie de personajes que, representando al pueblo espectador, demuestran su alegría al recibir al héroe. Tal número de elementos crea en la obra un interesante ritmo en el que el espectador puede sumergirse para descubrir cada uno de los personajes que allí se presentan.

Roldán Esteva-Grillet señala que para esta pintura posaron algunos de los conocidos de Salas, incluso se autorretrató con un sombrero tirolés, rodeado de personajes caraqueños conocidos:

“Las pinturas bolivarianas requirieron muchas figuras, caras diversas. Tito acudió a sus amigos que le visitaban y así posaron para él Eduardo Carreño, Vicente Lecuna, Manuel Segundo Sánchez, Ernesto Stelling, Raúl Carrasquel y Valverde, José Gil Fortoul, Manuel Urbaneja Achelpohl, Armando Álvarez Lugo, Manuel Muñoz Tébar y otros. Finalmente, para no faltar a una costumbre renacentista, Tito se autorretrató”

En el lateral izquierdo se ubica la obra *“Traslados de los restos del Libertador de la Guaira a Caracas”*. Luego de que el General José Antonio Páez decretara el 30 de abril de 1842 el traslado de los restos de Bolívar desde Santa

Marta, un grupo de personas se embarcan en noviembre de ese mismo año para custodiar el cuerpo de Bolívar desde las costas colombianas hasta Venezuela, llegando al Puerto de Guaira el 13 de diciembre de 1842 en el barco *Constitución*. El 16 de ese mismo mes una numerosa comitiva es recibida por una multitud que va en procesión desde la Puerta de Caracas a la Iglesia de la Santísima Trinidad. Al día siguiente la urna del Libertador es trasladada hasta la Iglesia de San Francisco, donde se le rindieron los honores fúnebres correspondientes. El 23 de diciembre los restos de Bolívar fueron llevados a la Catedral de Caracas donde permanecieron hasta 1876, año en el que, por orden de Antonio Guzmán Blanco, fueron conducidos hasta el altar mayor del ya decretado Panteón Nacional.

En esta escena nocturna se observa una paleta de colores fríos que expresan la tristeza propia del hecho representado y contrastan con los colores vibrantes presentes en las otras dos naves. Igualmente contrastan con el plafond principal de esta nave, exaltando la gran pieza *“Apoteosis del Libertador después de su muerte”*. Salas comenzó a realizar esta obra tras uno de sus viajes a Italia, por lo que se pueden observar ciertos vínculos con la herencia renacentista⁴⁴. De hecho, uno de los maestro de Salas, Lucien Simón, honró al artista venezolano al decirle que su labor le recordaba las telas de Tintoretto.

⁴⁴Sobre todo en el modo en el que se distribuyen los elementos de la escena en todo el lienzo, respondiendo a un esquema piramidal en el que la parte inferior tiene un mayor número de elementos que la superior.

Al ser una representación de la llegada de Bolívar al cielo, tras haber alcanzado la Gloria, la parte superior de esta pieza es una de las más importantes a nivel alegórico. En ésta se encuentra una figura femenina que acompaña al Libertador y que, alzando una corona de laureles, sirve como representación alegórica de la Victoria. Bolívar está en un coche de oro manejado por un personaje que representa la Guerra y tirado por caballos blancos guiados por cuatro figuras masculinas que personifican las razas de América: blanco, indio, negro y mestizo. Se encuentran en la acción de cruzar sobre las nubes y montañas, acompañados por dos doncellas. Aunque se oculta al héroe detrás de una capa negra, se exalta su importancia en la gesta independentista gracias a las grandes proporciones de la nube en la que se ubicaron a estos personajes. En la parte inferior a este componente, se encuentran los indios en el Templo del Sol aclamando a Bolívar.

Igualmente, entre las figuras alegóricas, se puede observar en el área media de este lienzo, una mujer sentada en actitud pensativa, alegoría de la Historia, quien parece reflexionar acerca del camino forjado por Bolívar. Ésta está acompañada por diversos héroes, personajes y próceres de la independencia que forman una gran multitud, en la cual resalta un hombre que lleva hábitos de monje y que sostiene el emblema de la ciudad de Santiago de León de Caracas.

Continuando hacia la parte inferior, se pueden reconocer al extremo izquierdo las figuras de Francisco de Miranda, José Antonio Páez y el Negro

Primero. En este mismo segmento, el artista logró mezclar los estamentos sociales y las razas venezolanas, colocándolas en torno a la figura de una amazona sobre un caballo blanco sin bridas ni arreos, simbolizando la Independencia del país.

En el área inferior del lienzo, una mujer de vestimentas drapeadas pinta el Escudo de Armas del país tras haber apartado el correspondiente a la Gran Colombia. Enmarcando esta área se pueden observar varias figuras que alegorizan los valores fundamentales de la Patria, como el Trabajo, la Riqueza y la Libertad.

Por último quedan los cuatro lienzos ubicados en el crucero, justo antes del área del ábside, tres de los cuales son escudos. El primero de ellos es el *“Escudo nobiliario de la familia Bolívar”* ubicado en el panel derecho. Frente a éste se encuentra el *“Escudo de Caracas”*, oficializado por el Rey Carlos III como emblema de la ciudad en 1766. En el panel sur del crucero fue ubicado el *“Escudo Armas de la República de Venezuela”*, establecido como símbolo patrio en 1836; mientras al norte se observa el lienzo titulado *“La Santísima Trinidad”*.

Éste último está configurado por tres escenas; al extremo izquierdo del arco se encuentra la primera pareja de la familia Bolívar que llegaron a América; mientras que en el derecho, Tito Salas pinta a Bolívar niño haciendo su Primera Comunión. Estas dos escenas son coronadas por la representación del Misterio Trinitario en la parte central, honrando así las creencias religiosas del Libertador

y sirviendo de cierre en el recorrido de las pinturas que decoran los muros y techos del Panteón Nacional, donde reposan los restos del héroe de la patria.

Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional

Fotografía



N# de la pieza: P-ST-01

Año de realización: s/f

Título: *Unión, unión*

Distribución: Nave lateral derecha,
primera desde la entrada hacia el altar

Medidas: 408 x 280 cm

Firma: No

Descripción:

Simón Bolívar se encuentra en primer plano a la derecha, sentado sobre una roca a las orillas del mar, está de perfil en posición reflexiva, vestido de chaqueta negra y pantalón beige (detalle #1). Dos mujeres aguardan distantes cerca de unas palmeras, una observa al Libertador mientras abraza a la otra que cubre su propio rostro, llevan sombreros rojos y blusas blancas (detalle #2). Al fondo se destaca el mar y la puesta de un sol color anaranjado. Las nubes que acompañan el paisaje van tomando forma de caballos y jinetes en actitud bélica (detalle #3), imágenes que recuerdan las hazañas de la Independencia, resueltas en otras obras de tipo histórico. Una parte nublada y oscura en la parte superior de la composición puede augurar los últimos días de vida que le quedan al héroe (detalle #4), simbolizando con el color gris el tiempo de luto que se avecina por su futura pérdida.

En la paleta de colores utilizados en esa pintura, predominan el azul y el verde que componen el cielo y el mar. Los marrones usados en la piedra y en la orilla de la playa están aplicados en diferentes tonalidades para lograr las sombras, la textura y el volumen natural de este elemento en el que se apoya la figura principal, en este caso, Bolívar. La iluminación está resuelta por la puesta del sol, que hace resaltar la silueta del personaje entre la naturaleza que lo rodea, es el punto focal que se destaca en medio del imponente paisaje. El empleo de colores claros y difuminados resuelve con gran soltura los caballos y jinetes de la izquierda, que representan la continuidad por las luchas de independencia.

Este momento es escogido por el artista para mostrar al Libertador diez días antes de su muerte. Él se encuentra en Colombia en un estado de salud delicada, sin embargo se dedica a la reflexión y la meditación de los logros que ha conseguido durante tantos años de lucha. Tito Salas lo pinta en actitud pensativa, tal vez preocupado por el porvenir de los pueblos liberados y en su deseo de unión entre ellos después de la emancipación del yugo español.

Detalles:

Detalle #1



Detalle #2



Detalle #3



Detalle #4



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-02

Año de realización: s/f

Título: *Bolívar y Humboldt en París*

Distribución: Nave lateral derecha,
segunda desde la entrada hacia el altar

Medidas: 356 x 280 cm.

Firma: No

Descripción:

Recostados de un muro en una calle transitada, se observa a la izquierda de la escena dos personajes, El Barón Alejandro de Humboldt y a su derecha Simón Bolívar (detalle #1). El primero se halla de perfil, no se distinguen bien sus rasgos, apoya sus brazos al borde de una pequeña pared, viste de chaqueta marrón y botas altas. El segundo de ellos lleva sombrero de copa, una larga capa que envuelve su torso, pantalones claros e igualmente usa largas botas hasta la rodilla, tres cuartos de su cuerpo están de frente al espectador, iluminado por una luz natural que resplandece delante de él.

En segundo plano, a la derecha de la composición, se observa una pareja que va de espaldas al observador (detalle #2). Al sugerir esto, parecieran que van caminando alejándose del sitio donde se encuentran reunidos los personajes centrales, van vestidos de negro y bien abrigados, podrían ser ancianos por notarse los cabellos grises del hombre que acompaña a la mujer, quien lleva un largo manto cubriendo su cabeza. Puede suponerse que están paseando o van hacia la iglesia ubicada al fondo, detrás de Humboldt y Bolívar. El referido templo es la Catedral de Nôtre Dame de la ciudad de París (detalle #3). Se destaca por los rasgos característicos de las dos torres, sus campanarios y el rosetón en su fachada principal. Su contorno está delineado por sombras negras, para resaltarla o darle volumen dentro del ambiente que la rodea.

Es la estación de otoño por los colores ocres, los árboles amarillentos y las hojas cayéndose de los cinco troncos y ramas casi desnudas (detalle #4). El sendero donde se ubican los cuatro personajes ya mencionados le otorgan equilibrio a la composición al dividir la escena en dos partes iguales. El momento del día no puede definirse con seguridad, debido a que el cielo tiene nubes espesas y colores grises que no permite aseverar en qué momento del día ocurre este encuentro.

Bolívar es el protagonista de la escena, su acompañante Humboldt lo

está escuchando, entre ellos se esta fortaleciendo una amistad que proviene del intercambio de ideas y opiniones. Pese a los colores fríos utilizados para ilustrar las gruesas vestimentas y la representación de la época otoñal, el artista ha creado un ambiente cálido para generar serenidad en la conversación que se está llevando a cabo, junto con el ambiente calmado que los envuelve en la ciudad de París acompañados con una de sus construcciones más emblemáticas. Este acontecimiento se desarrolla en septiembre de 1804, cuando El Libertador está de viaje por Europa y visita esta ciudad junto con otros compañeros dedicados a la ciencia o a la política. Al rodearse de estas personas Bolívar confiesa que quisiera liberar a su país del yugo español.

Detalles:

Detalle #1



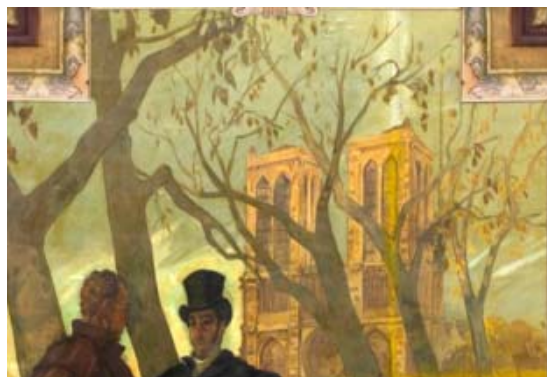
Detalle #2



Detalle #3



Detalle #4



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-03

Año de realización: s/f

Título: *El Ascenso al cerro de Potosí*

Distribución: Nave lateral derecha,
tercera desde la entrada hacia el altar

Medidas: 408 x 280 cm.

Firma: No

Descripción:

Tres personajes se encuentran en la cima de una montaña, están vestidos con trajes militares de gala (detalle #1). Se diferencian uno de los otros por la posición dentro del cuadro, en el medio está Simón Bolívar, lleva una chaqueta de pecho rojo, mangas azules y adornos dorados en los hombros, pantalón beige y botas altas, sujeta fuertemente en su mano izquierda una capa negra y porta su espada de guerra. Al lado derecho está un personaje vestido de manera semejante pero con cabellos más claros, para diferenciarlo del protagonista, puede ser Antonio José de Sucre, al lado izquierdo está otro personaje vestido de chaqueta roja completa, pantalones claros y mismas botas, debe ser alguien cercano al Libertador.

Detrás de ellos se alzan tres banderas (detalle #2), de izquierda a derecha está la de Perú, sostenida por un militar o un soldado que viste de gris, luego la de Venezuela detrás de Bolívar sostenida por el personaje de chaqueta roja y por último la de Bolivia, no se ve quien la mantiene erguida pero es alusiva al lugar donde se supone que se desarrolla la escena.

A la derecha de la composición vemos tres personajes, podría decirse que son nativos de Bolivia ya que llevan vestimentas típicas de ponchos y gorros que cubren gran parte de su cabeza y oídos, son dos hombres y una mujer (detalle #3). Uno de ellos está sentado en una roca, elemento que sirve de apoyo para trabajar poses distintas, está vestido con colores rojos, verdes y amarillos desde el cuello a las rodillas, su torso está girado hacia el espectador aunque no sostenga una mirada fija. A su lado se encuentra una mujer de perfil, admirando a los héroes que acaban de llegar, solo se logra ver la parte superior de su cuerpo, diferenciándose por llevar su oscuro cabello recogido en una trenza. En la esquina derecha los acompaña un hombre vestido de rojo, con la vestimenta similar a la de su compañero.

El cielo está despejado, solo se observan algunas nubes para crear un efecto de altura, debido a que la línea divisoria entre él y la cúspide de la

montaña está a más de tres cuartos del fondo, resuelto con colores azules y blancos. En dicha línea están varios soldados en actitud de celebración, algunos sentados en sus caballos marrones, otros de pie aclamando al líder del grupo y sus acompañantes. También se encuentra otro personaje con la mirada hacia arriba en forma de agradecimiento (detalle #4).

Como la obra se titula “El Ascenso al Cerro de Potosí” podría decirse que es el momento cumbre en el que está llegando Bolívar y su batallón a la cúspide de la montaña, donde se encuentran con las personas que ahí habitan. Por otra parte los colores que destacan son el amarillo de las banderas, el azul del cielo y de las vestimentas, y el rojo, siendo éste el que más predomina por encontrarlo en las chaquetas, en los trajes típicos bolivianos, las tres banderas y el mismo Bolívar.

El clima representado no es caluroso, todos están abrigados, por lo que los colores resultan ser vivos para otorgarle un equilibrio cromático junto con el verde de la naturaleza. A su vez, los tres personajes principales están de pie, siendo colocado en lo más alto a Bolívar, quien contrarresta su peso con las personas a su alrededor, para generar armonía y proporción de la composición.

La iluminación está soportada por el momento del día, siendo muy clara la luz que cae en cada figura y elemento representado, se ve el relieve de la tierra, la roca, las vestimentas y el movimiento de las banderas favorecidas por el viento, y así se logra observarlas e identificarlas. El punto focal es Bolívar en el momento en que llega a la cúspide del cerro de Potosí, con las manos en la cintura dirige su vista al panorama que observa al lado izquierdo, desde lo más alto de la colina, aunque el espectador no alcance a disfrutarla.

Detalles:

Detalle #1



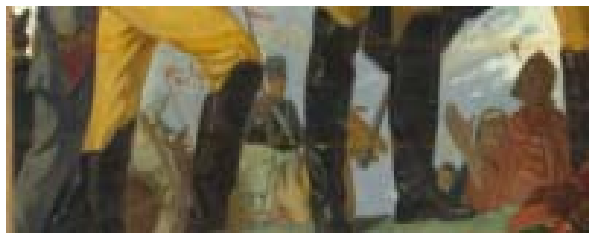
Detalle #2



Detalle #3



Detalle #4



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-04

Año de realización: s/f

Título: *Inspiración del Istmo de Panamá*

Distribución: Nave lateral derecha,
cuarta desde la entrada hacia el altar

Medidas: 340 x 280 cm.

Firma: No

Descripción:

Dos personajes se encuentran en el medio del cuadro, ambos son hombres posados sobre unas rocas, debajo, a un lado, rompen las olas del mar. Uno está a la derecha del cuadro sentado en una piedra, apoya la cabeza en su puño derecho en posición pensativa y la otra mano reposa sobre su pierna izquierda. Viste de uniforme militar de gala, con el pecho rojo, mangas azules y hombros con decoraciones doradas, pantalones claros y botas negras. Lo complementa una capa negra sin amarrar, dispuesta desde su hombro derecho hasta caer en su espalda, se trata de Simón Bolívar (detalle #1).

A la izquierda del cuadro, cerca del Libertador está otro personaje en actitud de indicación, dirigiendo su mirada hacia algún lugar lejano, fuera de la composición, por su postura acompaña a Bolívar a imaginarse aquellos pensamientos que pasan por su mente. En este caso el título de la escena representada ayuda a comprender que es un ángel quién acompaña al personaje principal, o una alegoría divina colaborando a inspirar sus ideas (detalle #2). Viste con una túnica blanca, lleva una tela roja oscura desde su cintura, pasa por su pecho, hombro izquierdo, hasta ondear en su espalda con el favor del viento. Tiene una pequeña barba y cabello marrón claro, está inclinado para señalarle a Bolívar el camino que debe seguir.

En ambas vestiduras se destacan los pliegues y la ejecución de los detalles textiles por la iluminación trabajada en el cuadro. Esto quiere decir que, por encontrarse de espaldas al sol representado al fondo, la ropa brinda soltura a los personajes junto con corporeidad. Al ubicarlos sobre rocas, se puede notar el volumen de las mismas, de las sombras y de los marrones que resaltan el valor de la naturaleza dentro de este ambiente de reflexión (detalle #3). Pese a que el mar al fondo se nota tranquilo, de color azul oscuro, sin espumas ni altas olas, golpea sutilmente las piedras, no hay un choque abrupto que perturbe las reflexiones de los personajes, más bien ayuda a relajar el ambiente.

La serenidad del mar termina con la puesta o el amanecer del sol, no se

puede precisar exactamente (detalle #4). Su resplandor sirve de guía para iluminar los pensamientos del héroe, pudiendo señalar que se están formulando ideas o estrategias brillantes para finiquitar la independencia de los pueblos americanos. Del mismo modo, el cielo despejado lleno de colores amarillos y naranjas, dirigen la atención a la única nube espesa colocada encima de Bolívar, también señalando la actitud de reflexión inspirada por Panamá, país que con su belleza deslumbró al Libertador.

Detalles:

Detalle #1



Detalle #2



Detalle #3



Detalle #4



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-05

Año de realización: s/f

Título: *La Noche de Casacoima*

Distribución: Nave lateral izquierda,
primera desde la entrada hacia el altar

Medidas: 408 x 280 cm.

Firma: No

Descripción:

Un grupo de personas está reunido de noche en lo que parece ser un bosque con altos árboles que resguardan su seguridad. Usan pantalones cómodos, botas y camisas holgadas, ninguno porta armas y están en actitud de preocupación o planificación. Son siete las personas que se destacan en primer plano, acomodadas en el estrecho escondite donde están resguardados por la naturaleza predominante. En el centro está Simón Bolívar, sentado sobre una gran roca, apoyando sus pies en el suelo, viste de pantalón rojo, camisa blanca y botas, y pareciera que es quien liderar la conversación entre ellos (detalle #1). Sus zapatos están iluminados por una lumbre a la izquierda, la cual no se puede ver por estar detrás de un personaje en esa esquina de la composición.

Dicho hombre se muestra de perfil, podría estar sentado buscando calor en la claridad que tiene cerca (detalle #2). Cerca de él está otra persona, a lado izquierdo, observando a sus otros compañeros, viste de color marrón claro pero no se logra identificar con exactitud cómo es su vestimenta. Al lado derecho del Libertador, está un personaje en las sombras, pintado con grises oscuros. Frente a él está otro individuo sentado de espaldas con la cabeza agachada, no se distingue donde recuesta su cuerpo; estos dos últimos personajes se mezclan entre las sombras de los árboles y la luz tenue que los alumbra (detalle #3).

A la derecha del cuadro están dos hombres hablando entre ellos, pero no distantes del resto. Se recuestan del tronco de un árbol fuera, uno está frente al espectador, en actitud receptiva, con su mano derecha en la cintura, camisa blanca remangada hasta los codos y pantalones negros, su cabello es oscuro y lleva largas patillas. El otro personaje está de perfil, tiene su mano derecha debajo del mentón, en posición reflexiva, viste una chaqueta negra, camisa blanca, pantalones rojos y botas altas como Simón Bolívar (detalle #4).

En segundo plano está compuesto por altos arbustos y un sendero inclinado, el cual ocupa parte del fondo donde se ubican los personajes. Se

destaca en su parte superior los troncos de tres árboles muy frondosos y verdes, a pesar de que la escena se desenvuelve en la noche, como lo indica el título de la obra (detalle #5). En ese sentido, las sombras son trabajadas desde la luz que se proyecta en la esquina derecha del grupo de personas donde está Bolívar, para atribuirle textura y volumen a la superficie de la gran piedra y las hojas del bosque.

Al fondo, en la distancia, aguardan dos caballos, uno blanco y uno marrón. Podrían ser de los centinelas, pero al estar tan alejados no permite asegurar que acción están realizando. Uno de éstos está sentado cerca de un árbol y el otro está de pie, cubierto por un poncho rojizo y sombrero amarillo (detalle #6). El color azul del cielo es oscuro ya que debe representar la noche, sin embargo los colores rojos y verdes son fríos y brillantes para resaltar los personajes y la naturaleza que los protege. Siendo Casacoima un lugar cerca del Río Orinoco, estado Delta Amacuro, debe estar pintado para realzar las tonalidades características de la zona, lo cual permite apreciar el paisaje que quiso representar el artista.

Detalles:

Detalle #1



Detalle #2



Detalle #3



Detalle #5



Detalle #4



Detalle #6



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-06

Año de realización: s/f

Título: *Bolívar en el Chimborazo*

Distribución: Nave lateral izquierda,
segunda desde la entrada hacia el altar

Medidas: 408 x 280 cm.

Firma: No

Descripción:

Dos personajes se encuentran en el centro de la composición, a lo alto de una montaña junto a otra con el pico cubierto de nieve ubicada al fondo, están en el Chimborazo, Ecuador. Ambos son figuras masculinas, a la derecha del cuadro está parado firmemente Simón Bolívar, quien tiene su rostro de perfil rodeado de una imponente naturaleza (detalle #1). Usa traje militar de gala, con botas altas y capa negra que ondea con fuerza, la cual sujeta con su mano izquierda, mientras la otra está oculta entre los pliegues del oscuro manto. Está en actitud de admiración, probablemente por la naturaleza que lo envuelve o por la reflexión que le estimula este paisaje.

A espaldas del Libertador, está otro hombre dispuesto por el artista para representar un ángel o una alegoría, no lleva ningún tipo de abrigo que lo proteja del frío de los Andes, su rostro es de un anciano con barba y largo cabello blanco. Este ser alado le indica al héroe que dirija su mirada al cielo, para guiarlo en sus reflexiones y pensamientos (detalle #2).

Al seguir la mirada de los personajes, se puede observar en la parte superior izquierda una nube gruesa muy clara y cerca de la mano del ser celestial lo rodea tonalidades naranjas que pudiera ayudarlo a estimular las reflexiones de Bolívar. A la derecha superior del cuadro, y ocupando casi la mitad del fondo, está el pico de la montaña del Chimborazo, la cual está blanca por la nieve que le ha caído (detalle #3). Para darle profundidad a esta naturaleza, se aplicó una paleta de azules y grises muy claros que otorgan relieve y volumen al paisaje escogido por el artista.

Los colores de la montaña donde pisa el Libertador y el otro personaje son tonalidades frías, con marrones oscuros con líneas de diferente grosor e inclinación para causar un efecto de altura por medio de la consistencia de las rocas (detalle #4). En esta escena se ha trabajado con las líneas diagonales, tanto en la naturaleza como en la disposición del cuerpo de los personajes, causando que se obligue a buscar la ascensión de la mirada del espectador

hasta dar con la cúspide del cerro que lleva por nombre el título de la pintura. Este panorama presentado en segundo plano de la composición es de forma triangular en el cual desde el vértice superior salen las líneas que moldearan la naturaleza, y su base son las rocas en la parte inferior del cuadro.

Detalles:

Detalle #1



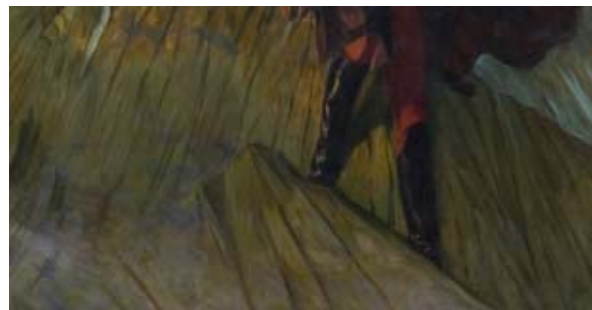
Detalle #3



Detalle #2



Detalle #4



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-07

Año de realización: s/f

Título: *Alegoría de la libertad de los esclavos*

Distribución: Nave lateral izquierda, tercera desde la entrada hacia el altar

Medidas: 380 x 220 cm.

Firma: No

Descripción:

Un grupo de personas se encuentran reunidas en actitud de celebración, entre ellas se destaca Simón Bolívar de los demás personajes, quien se encuentra casi de espaldas usando la chaqueta azul del uniforme de gala de la milicia. Coloca su brazo derecho en el hombro de un niño de tez oscura (detalle #1), solamente viste de pantalón amarillo, recogido hasta la mitad de sus muslos, lo que puede demostrar la faena diaria de esta clase social que se le ensucia y la desgasta.

A su lado está una mujer robusta, con gorro rojo, blusa blanca y falda larga de color claro, mirando a la cara del héroe. Esto se debe a que en el centro de la composición está una mujer arrodillada vestida de rojo, se presume que es una esclava, quien está alzando a un infante totalmente desnudo con los brazos extendidos. Detrás de esa escena se logra ver el torso de un hombre de piel oscura dispuesto de perfil y una mujer de similar descripción, ella lleva una pañoleta aguamarina atada a su cabeza, blusa blanca y falda azul, chocando las palmas de sus manos, ambos atentos a las acciones que le rodean (detalle #2). Totalmente de espaldas al espectador, está otra figura masculina, de camisa blanca y pantalones cortos rojos, sin poder distinguir que acción realiza, al igual que otros dos hombres en la distancia, pintados de colores oscuros, pero sin opacar el ambiente de júbilo que envuelve al grupo de personas (detalle #3).

El fondo de la composición está una cordillera montañosa iluminada por la claridad del día, aunque el sol no esté representado, se hace notar por las sombras del relieve en la naturaleza y en la vestimenta de los personajes que conforman la escena (detalle #4). El cielo es azul con una gran nube blanca que ocupa casi la tercera parte del lienzo. La paleta utilizada para ambientar la festividad es muy brillante, como el verde de la grama o el rojo de las ropas.

Al vestir de azul a Simón Bolívar lo resalta para su fácil reconocimiento y no se confunda entre el grupo. A su izquierda están otras personas también celebrando, una de ellas es una mujer que pareciera que aplaudiera o alzara sus

brazos en forma de agradecimiento o alabanza, viste de falda o traje largo de color rojizo. A su lado está un hombre sin camisa que pareciera aproximarse a la celebración (detalle #5). En la esquina inferior derecha se destaca un niño de raza negra, apenas apartado del conjunto de personas. Está agachado de espalda al observador, sin que pueda verse su rostro, con su mano derecha agarra unas cadenas rotas que se encuentran en el suelo, simbolizando la abolición de la esclavitud y la celebración por el deseo del Libertador que pudo concretarse (detalle #6).

Detalles:

Detalle #1



Detalle #3



Detalle #2



Detalle #4



Detalle #5



Detalle #6



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-08

Año de realización: s/f

Título: *Juramento de Bolívar en el Monte Sacro*

Distribución: Nave lateral derecha, cuarta desde la entrada hacia el altar

Medidas: 340 x 280 cm.

Firma: No

Descripción:

Dos personajes se encuentran en el medio de la composición, en algún lugar elevado de una colina desde donde aún se puede apreciar la ciudad de Roma. Uno de ellos está parado a la derecha del cuadro, con un brazo extendido en señal de aseveración, demostrando seguridad en sus afirmaciones, la otra está posada en un fragmento de columna, se trata de Simón Bolívar (detalle #1). Está totalmente de perfil, se diferencia que es él por la ubicación central dentro de la composición.

Lo acompaña el maestro Simón Rodríguez, sentado cerca de donde se encuentra el futuro Libertador (detalle #2), su cabeza descansa sobre su mano derecha lo cual indica atención a la conversación sostenida con su alumno, a pesar de que tiene el rostro un poco inclinado, se logra ver sus rasgos. Viste de traje marrón y capa negra.

Ambos personajes visten de chaquetas oscuras, de cuello alto y sin abotonar, debajo de ella usan camisas con detalles blancos para resaltar el pecho, un chaleco hasta la cintura en el caso de Bolívar, y un alto pantalón claro con botas altas negras hasta la rodilla. No se encontraban tan abrigados porque el clima europeo para las fechas de agosto, tiempo en que se ubica este encuentro, no ameritaba llevar gruesos abrigos, largas capas, ni sombreros.

En un segundo plano, la vista que se logra distinguir al fondo de la obra es de la ciudad de Roma, con las tres columnas del Templo de Cástor y Pólux, detrás coloca el Coliseo (detalle #3), las montañas apenas se ven a lo lejos y otra parte de la ciudad a la izquierda del cuadro, con una edificación de cuatro arcos y plantas en el techo, bien podrían ser los Jardines Farnesianos (detalle #4). Se logra identificar que están en Italia por los elementos dispuestos en la escena, que ayuda al fácil reconocimiento del lugar. No se conforma con el título de la composición para ubicar dónde se encontraba Bolívar y qué tipo de acción realiza en ese momento, sino que la representa con íconos arquitectónicos para que el observador distinga el sitio donde están los personajes.

El cielo es azul con una gran nube blanca que ocupa casi la mitad del fondo del cuadro (detalle #5), la luz entra por la derecha de la composición, iluminando al punto focal del tema, que es Simón Bolívar afirmando sus deseos de liberar a América, luego se comienzan a destacar los demás detalles de las vestimenta, la colina marrón donde están los personajes, los detalles de la columna a la izquierda, la edificación en la parte posterior de la columna, seguido por las tres columnas que forman dos arcos ubicados al frente del foro romano.

Detalles:

Detalle #1



Detalle #3



Detalle #4



Detalle #2



Detalle #5



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-09

Año de realización: 1939

Título: *Fundación de Caracas*

Distribución: primera de la nave central, desde la entrada a altar mayor

Medidas: 345 x 615 cm

Firma: No

Descripción:

Un grupo de personas se encuentra reunido en pleno día alrededor de un personaje que se destaca del resto, ubicado casi al centro de la composición. Es un hombre con el rostro de perfil y el cuerpo a tres cuartos, vestido de armadura gris y pantalones largos del mismo color, a un lado sostiene una bandera roja y blanca con detalles dorados, al otro lado clava su espada en el suelo en señal de firmeza o autoridad (detalle #1). Detrás de él, un niño de vestimenta blanca sostiene un gran casco, mirando fijamente al espectador y tiene a sus espaldas unas pocas personas reunidas para observar la escena. Agachado, se encuentra un hombre con sombrero rojo, vestido de pantalones color vinotinto y

chaqueta del mismo tono combinado con amarillo oscuro, sostiene un mazo de madera y una estaca.

Detrás de ellos se encuentra una serie de diversos personajes con vestimentas que los diferencian unos de otros. Se observan dos monjes que llevan túnicas blancas, las cuales los cubren desde la cabeza a los pies. Hay varios soldados que llevan armaduras igual que el personaje principal, quienes sostienen lanzas, estandartes, instrumentos de viento e incluso tienen un caballo blanco y otro marrón.

Una figura de autoridad al lado derecho del cuadro está parada firmemente, se destaca del resto de los personajes dado que su vestimenta sugiere un rango importante dentro de la tropa española y es de edad más avanzada que el resto de los personajes (detalle #2). Tiene una espada, usa camisa blanca, capa negra con fondo rojo, pantalones cortos abombados de rayas gruesas azules y doradas, combinados con medias largas hasta los pies.

Frente a este hombre, está un grupo de aborígenes sentados dirigiendo su vista a los primeros hombres descritos. Las mujeres tienen vestidos largos de colores rojos, cremas y azules, usan dos trenzas largas. Los hombres tienen el cabello oscuro, algunos adornan su cabeza con plumas, usan taparrabos y uno de ellos posee un gran tambor color índigo (detalle #3).

De espaldas está un personaje cerca de un pozo de agua, con una túnica de color claro y un hábito negro que cubre su cabeza, pudiera ser una religiosa, una misionera o incluso un monje por la similitud de la sotana de los otros frailes que se observan en el fondo (detalle #4). El fragmento de choza presume que se trata de una aldea donde llegaron los misioneros a evangelizar a los nativos y posteriormente arribaron los militares a declararla como ciudad.

Es por ello que esta composición se ha creado bajo colores primarios, para resaltar los valores patrios tanto de los conquistadores como de los colonizados, de igual manera estos tres colores resaltan cada detalle de los personajes pudiendo diferenciarse unos de otros. El protagonista resalta entre la

multitud con su armadura pulida viendo a los habitantes del sitio donde acaba de llegar. Los pobladores de la región se distinguen del resto por el color pálido de sus vestuarios, el color oscuro de sus cabellos, los demás habitantes como los frailes, las monjas o los otros soldados están admirando los logros del líder.

El cielo azul y las nubes conforman el fondo de la escena, el ambiente que envuelve el tema es decisivo con respecto al futuro de los habitantes de esas tierras, del logro alcanzado por los conquistadores y por la corona española. Los dos grupos de personas están equilibrados dentro de la acción que se desenvuelve alrededor de ellos, dejándolos a la expectativa de qué pasará luego de la conquista por parte de la monarquía de España.

Detalles:

Detalle #1



Detalle #3



Detalle #2



Detalle #4



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-10

Año de realización: s/f

Título: *El Tiempo graba el nombre de Bolívar para la Posteridad*

Distribución: primera de la nave central

Medidas: 255 x 425 cm.

Firma: No

Descripción:

Este cuadro representa una alegoría para no olvidar los logros alcanzados por Simón Bolívar. Si bien el título del cuadro colabora para que sea entendido su contenido, los cuatro personajes que el artista ha decidido representar dejan en evidencia la intención de demostrar la importancia de recordar la historia del Libertador a medida que pase el tiempo. Bien sea un ángel o un personaje mítico representando algo no tangible como lo es la noción del tiempo, igualmente se concluye que es un personaje alado que se encuentra

en la tierra para asegurarse de que siempre se recordará al héroe.

Este ser celestial es representado a la derecha de la composición, encima de una gran piedra, cincelándola con fuerza para grabar el nombre de Bolívar para la posteridad, sólo tiene cubierta la cintura y las piernas con un manto blanco, sin zapatos ni otro atributo más que las alas y el martillo. Se distingue un cuerpo musculoso pero no se logran ver bien los rasgos de su cara por estar casi de espaldas al espectador, aunque es él quien será en punto focal de la composición por estar realizando la acción que desarrolla la escena (detalle #1).

De espaldas está una figura humana, pero es difícil identificar el sexo porque no se le puede ver ni el rostro ni la vestimenta completa, solo se destaca el color rojo de la tela que lo abriga. Luego están los otros dos, uno de ellos es una mujer, quien tiene su cabeza en tres cuartos de perfil dirigiendo su mirada al personaje alado, con gestos de exalto como exclamando molestia o intolerancia al sonido. El otro ya se encuentra de espaldas completamente, también tiene las manos en señal de inquietud o desagrado. Su cabello ondeado sugiere que hay viento en el lugar donde se desarrollan los hechos, pero para estos tres personajes que aguardan a la derecha inferior del cuadro es indudable la molestia que les causa el ruido provocado por el ángel y su cincel (detalle #2).

El cielo tiene nubes blancas muy gruesas, es dirección ascendente, solo las montañas y el nubarrón determinan el fondo del cuadro (detalle #3), completando las afirmaciones de que un ser celestial ha descendido a América para que Simón Bolívar, sus triunfos, y todo lo que gira en torno a él, sea recordado con el paso de los años, haciendo eco de la famosa metáfora de “está escrito en piedra”.

Detalles: Detalle #1	Detalle #2	Detalle #3
		

Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas	
Ubicación: Panteón Nacional	
	
N# de la pieza: P-ST-11	Año de realización: 1935
Título: <i>Entrada triunfal de Bolívar a Caracas después de la Batalla de Carabobo en 1821</i>	Distribución: a la derecha de la nave central
Medidas: 545 x 2.360 cm.	Firma: No
Descripción: Esta composición de grandes proporciones está cargada de muchos personajes que conforman diferentes grupos dentro del lienzo. El tema central es la llegada de Bolívar a Caracas después del triunfo de la Batalla de Carabobo. El artista lo ha ubicado vestido de uniforme de gala para honrar la victoria obtenida (detalle #1), está sentado en un caballo color blanco para ser distinguido de los demás. A su lado tiene un acompañante con el mismo uniforme y encima de un equino marrón. Casi en la esquina izquierda de la escena, un grupo de soldados están montados en rocines, ellos usan chaquetas rojas y sostienen banderas tricolores (detalle #2). Quienes los observan son un grupo de campesinos a sus pies celebrando su llegada. Las mujeres visten de largos vestidos de tonos amarillos, rosados, verdes, violetas, entre otros, algunas llevan flores en sus brazos, usan grandes sombreros y están en actitud de aclamación. También se destaca la presencia de varios niños y niñas, luciendo vestidos, lazos en el cabello, campesinos con sus chalecos de rayas, pantalones cortos y sombrero (detalle	

#3).

Hacia la derecha del cuadro está otro grupo de personajes, mujeres y hombres admirando al Libertador y su ejército. Conversan entre ellos en el medio de las calles de Caracas, incluso hay una mujer dentro de una carreta disfrutando la celebración (detalle #3). Hay campesinos, hombres vestidos con trajes elegantes y personas de todas las edades clases sociales, todos ellos se aglomeran para recibir a los héroes de la independencia.

Un grupo de mujeres que visten de blusas y falda blanca, junto con un sombrero rojo, sostienen también unas banderas tricolores (detalle #4), un poco más grandes en proporción a las que sujetan los soldados, pero no tan grandes como la que está en el medio de la multitud en el centro de la obra.

Las variadas formas de vestir que se encuentran en el lienzo expresan alegría en el ambiente por medio de la posición de los personajes, el movimiento que sugieren los pliegues de sus telas, las sombras que caen en los sombreros y chales de las mujeres y niños, combinados con el cielo azul, las nubes y las fachadas de las casas típicas de la época de la colonia. Los colores le otorgan energía al cuadro debido a que complementan la composición, haciendo que se destaquen los atributos de cada individuo representado.

El color rojo juega un papel protagonista al darle vida a los uniformes de los soldados y de Bolívar, a las ropas de algunas mujeres y campesinos; en tonos más claros como el rosado, se encuentran los ramos de flores, en el fondo, la vista de la entrada de las viviendas son llamativas por usar la misma paleta del carmesí de los vestidos o las chaquetas militares. Incluso las banderas dispuestas en varios personajes brillan aun cuando apenas ondean sobre sus hombros.

También en el centro del cuadro, al lado derecho donde se ubica Bolívar, están cuatro banderas, en señal de la alianza entre algunos países para que Latinoamérica fuese liberada del yugo español, estas pertenecen, de izquierda a derecha, a Estados Unidos, Francia, el tricolor de Venezuela y

alguna colonia de Gran Bretaña (detalle #5).

Detalles:

Detalle #1



Detalle #2



Detalle #3



Detalle #4



Detalle #5



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas	
Ubicación: Panteón Nacional	
	
N# de la pieza: P-ST-12	Año de realización: 1934
Título: <i>Traslado de los restos del Libertador de La Guaira a Caracas</i>	Distribución: a la izquierda de la nave central
Medidas: 545 x 2.360 cm.	Firma: No
Descripción: Una multitud va caminando en procesión para conducir los restos de Simón Bolívar desde La Guaira a Caracas. El ambiente que envuelve la escena es de tristeza, todo el clima es deprimente, hay mucha oscuridad en las figuras y en el paisaje de fondo. Los diversos personajes que se aprecian en la composición son de distintas edades y clase social, pudiendo observarse desde campesinos, jóvenes con vestimentas elegantes, mujeres de rodillas con vestidos y chales estilo español, hombres con traje formal, militares en uniforme de gala y los sacerdotes con sus monaguillos. Un primer grupo de personas se ubica en el lado izquierdo de la composición. Un hombre va en un caballo blanco, está vestido con capa negra y camisa blanca, a su lado están dos mujeres, una lleva un chal morado y la otra negro que cubre su cabello, logra verse la falda de su largo vestido claro. Enseguida se distingue una mujer de rosa, arrodillada con las manos juntas, indicando que pudiera estar rezando. Un niño campesino la acompaña de pie con las manos en la cadera y la vista hacia la marcha, se le ve de perfil con una camisa muy clara y pantalones azules (detalle #1).	

Detrás de ese grupo puede distinguirse otras personas en segundo plano, siguiendo el camino del traslado fúnebre. Al pie de la obra se unen al grupo otros dos ancianos de negro, unos campesinos a medio vestir, un hombre con traje elegante y sombrero, y la mitad del cuerpo de un caballo marrón.

Más adelante un niño del campo está montado sobre un burro grisáceo. Su mirada se dirige hacia el espectador siendo ésta de tristeza y desánimo. Más abajo se encuentra una niña de espaldas con ropaje verde oscuro observando las personas que están pasando cerca de ella. La sujeta por la cintura una india de trenzas negras, y aguardando a su lado está un perro de color marrón claro completando el grupo de campesinos que contempla con detenimiento la procesión dedicada a la llegada de los restos del Libertador (detalle #2).

Otro grupo de personas, incluyendo marineros, niños, hombres sosteniendo banderas tricolores, y mujeres con expresiones de tristeza, van uniéndose al grupo de hombres y soldados que sostienen la urna donde están los restos de Bolívar, la cual está cubierta por la bandera de Venezuela (detalle #3). Más abajo, está otra pequeña muchedumbre admirando el acontecimiento lúgubre que sucede en ese momento con el recibimiento del cuerpo del Libertador. Al frente se encuentran los sacerdotes que van orando en el camino, son tres en total, de los cuales dos de ellos visten sotanas negras y gorro negro y el del medio está totalmente de negro con detalles en dorado, pudiendo referir que es quien dirigirá la ceremonia probablemente por tener mayor jerarquía. Alumbrándoles el camino, están tres monaguillos, vestidos de blanco y rojo. Dos de ellos cargan velas altas para iluminar el paso, el otro sostiene una cruz en señal de respeto hacia el difunto (detalle #4).

Aguarda un grupo de caballeros que están observando no muy distantes el ataúd de Bolívar, junto con algunas damas de sociedad por la ropa ostentosa que portan. Pudieran estar a la espera de los restos para llevarlos a la ciudad de Caracas a realizar los actos conmemorativos correspondientes. Por último se encuentra otro grupo de personajes muy variados. Los primeros que se

destacan son los monjes vestidos de blanco y negro y otros totalmente de oscuros. Se encuentran reunidos junto con otros hombres con trajes formales y unos militares de chaqueta roja, pantalón oscuro y portando sus espadas (detalle #5).

Todo el paisaje que envuelve a la composición da a entender que se encuentran en un lugar un poco elevado del mar, debido a que se observan montañas en el fondo, dividiendo donde se desarrollan los acontecimientos por un mar calmado, lleno de sombras causadas por la silueta de los cerros y la ausencia de un sol que ilumine el traslado de los restos del Libertador de una ciudad a otra. Su llegada al país marca un hecho importante en la historia, por lo cual es recibido por los habitantes de la región, los campesinos y sus familias y los caraqueños. El cuadro gira alrededor de la urna de Bolívar cargada por seres quienes la dirigirán a un lugar seguro donde puedan ser resguardados sus restos.

Detalles:

Detalle #1



Detalle #2



Detalle #3



Detalle #4



Detalle #5



Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-13

Año de realización: 1942

Título: *Apoteosis del Libertador*

Distribución: segunda de la nave central

Medidas: 1.690 x 570 cm.

Firma: No

Descripción:

Esta obra está compuesta de seis grupos de personas distribuidos a lo largo de la tela. Cada uno está representado bajo un ambiente conmemorativo, alegórico o jubiloso. Los cuatro caballos blancos que se encuentran en la parte superior derecha llevan correas doradas pertenecientes a una carroza sobre una nube blanca y grande, dirigidos por un guerrero de armadura gris y detalles rojos en su sombrero y pecho.

Quien está de perfil observando al personaje que tiene a su lado es Simón Bolívar, está de pie, cubierto por una capa negra que solo permite ver su rostro. Al lado izquierdo, fuera del carro, está una mujer alada con una túnica blanca sosteniendo con su mano derecha dos ramas de laurel para simbolizar la victoria. Debajo de la cuadrilla de equinos están suspendidos en el aire cuatro hombres de diferentes razas: un indio, un negro y dos mestizos. Ellos están con su torso desnudo y solo una paño claro cubre alguna de las partes de sus cuerpos (detalle #1). En segundo plano, a la izquierda, están en una nube las sombras de un pequeño grupo, quienes entre lanzas y caballos, reciben en el cielo al héroe.

Más abajo está un grupo de indígenas encima de una nube aclamando la llegada del Libertador al cielo. Tienen vestimentas típicas indígenas de colores verdes, rojos y amarillos, adornan sus cabezas con coronas de plumas, son los indios del Templo del Sol (detalle #2). A la izquierda están en el cielo tres mujeres con coronas en sus cabezas, cabello largo y dos de ellas usan largos vestidos de tono claro que se mezclan con las nubes y el paisaje de las montañas. La tercera tiene el pecho desnudo y una falda blanca con gris, ella sostiene en su mano derecha una antorcha encendida, una de sus compañeras lee un pregón extendido en sus manos (detalle #3).

A sus pies están varios personajes de la Colonia, pisando tierra a lo alto de una montaña. A la izquierda se halla un campesino o llanero con su sombrero de cogollo, sin camisa y pantalones amarillo claro. Al fondo se ven unos

soldados sosteniendo una lanza y un estandarte blanco con rojo y detalles dorados, a su lado un personaje vestido de armadura española con detalles rojos, porta un escudo que está grabado con un símbolo nobiliario. El artista repite en el otro hombre el aspecto anterior, sostiene una lanza y cubre sus hombros con un paño amarillo, el que se encuentra a su lado es un español con una chaqueta de cuello alto de color negro con bordes blancos.

Al frente están unas indígenas, una lleva vestido de rayas rojas, azules y blancas, otra tiene su pecho desnudo sujetando a un niño, ambas tienen el cabello negro peinado con dos trenzas. Sentado está un negro que sostiene unas cadenas rotas, a su lado otra mujer de blusa rosada y falda amarilla, quien se encuentra cerca de un personaje femenino con un largo vestido apoyando en sus piernas un gran libro similar al que está a un lado de ella (detalle #4). Hacia la derecha están varios personajes religiosos, un Fray y varios monjes, distinguidos por sus sotanas que varían según su rango. Uno está de negro con blanco, otro de gris, uno de marrón y en el medio de ellos un sacerdote de edad avanzada con su vestimenta morada con negro. De espaldas está un español leyendo el papel que tiene en sus manos, viste de naranja oscuro con una capa negra que cae desde su hombro derecho, dejando ver la espada que tiene en la cintura (detalle #5)

Divididos por nubes gruesas y una roca gris que se va transformando en montaña está otro grupo de la composición. Una amazona resalta entre los demás, cabalga un caballo blanco encabritado, con un seno al descubierto, sin sujetarse de ninguna correa, vestida de amarillo y sosteniendo con una mano la bandera tricolor y con la otra unas cadenas de hierro, se encuentra rodeada de diversos hombres que tratan de calmar al animal (detalle #6). Al lado izquierdo está Francisco de Miranda vestido de traje militar de gala, Antonio José de Sucre montado sobre un caballo marrón y el Negro Primero delante de ellos (detalle #7). Al lado derecho continúa el ambiente de júbilo, con todos admirando a la mujer sobre el rocín, vistiendo ropas humildes y elegantes. Dos niñas de

amarillo están colocadas para que el espectador dirija la mirada hacia el último grupo de la obra, al igual que los personajes a la derecha que están conversando sentados sobre una elevación del suelo (detalle #8).

Seguidamente se observa a ambos lados del cuadro dos hombres sosteniendo un gran saco de frutas, uno es un indio y el otro un campesino. Del lado derecho está una mujer pintado el nuevo escudo de armas de Venezuela y a su lado deja el de la Gran Colombia, a sus pies están unas cadenas rotas nuevamente, simbolizando la libertad. Mas abajo está un niño negro de espaldas, totalmente desnudo y a su izquierda un caballo blanco sujetado por un hombre con un pañuelo rojo en la cabeza y una lanza. En primer plano un muchacho sostiene una mandarria acompañado de una india de ropa de rayas. Detrás del equino están tres individuos, un campesino, un soldado y un mestizo, alzando la bandera tricolor, la de Perú y Bolivia, simbolizando el júbilo de las naciones liberadas por Simón Bolívar (detalle #9).

Detalles:

Detalle #1



Detalle #2



Detalle #3



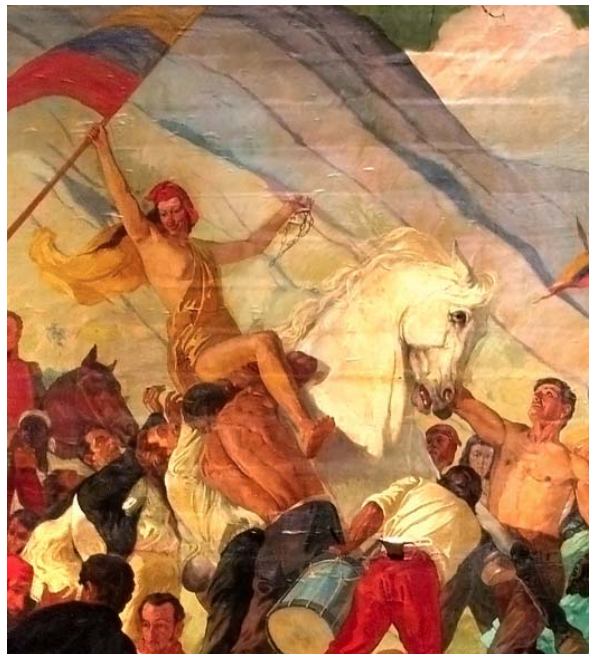
Detalle #4



Detalle #5



Detalle #6



Detalle #7



Detalle #8



Detalle #9

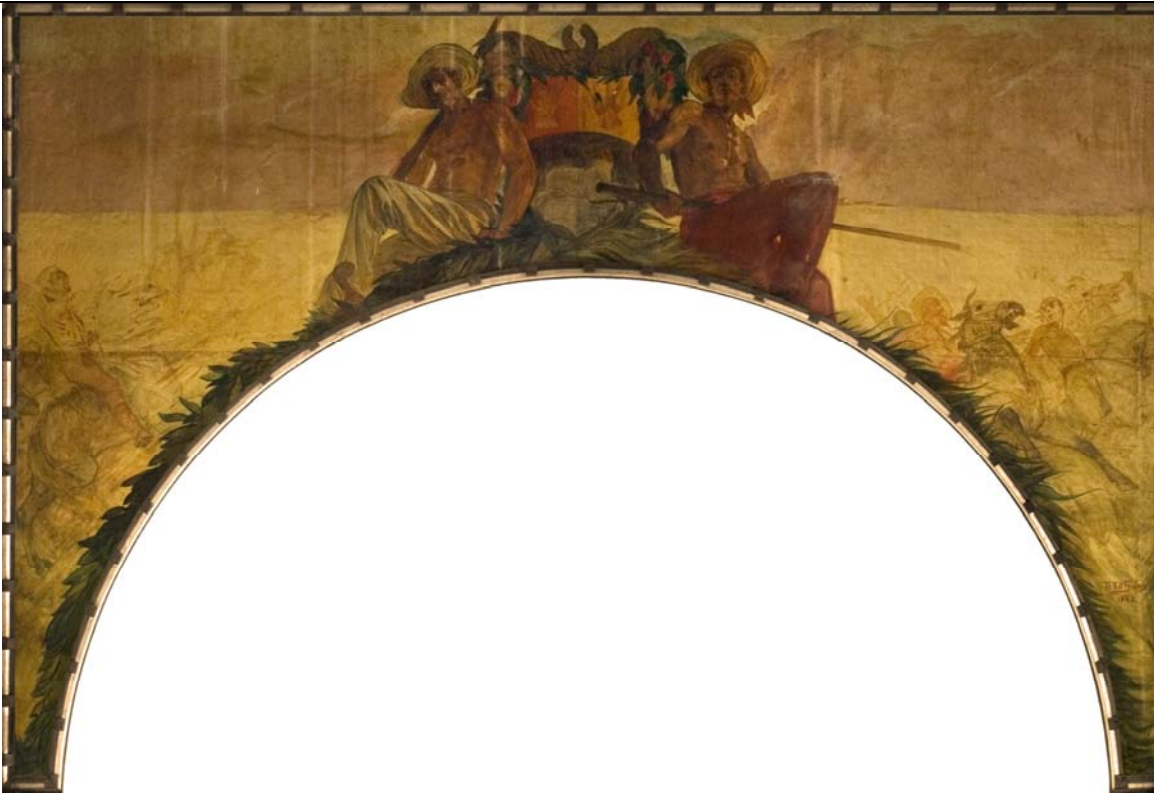


Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas	
Ubicación: Panteón Nacional	
	
N# de la pieza: P-ST-14	Año de realización: 1942, al lado derecho inferior del arco, color rojo
Título: <i>Escudo de la familia Bolívar</i>	Distribución: al este del crucero de la nave central
Medidas: 310 x 700 cm.	Firma: Sí, al lado derecho inferior del arco, color rojo
Descripción: El escudo nobiliario de la familia de Bolívar está ubicado en el centro del arco dirección este que forma el crucero de la nave central, siendo el norte la tumba del héroe. A su lado hay varios jinetes montados en caballos cabalgando hacia el centro del lienzo, preparados para combatir. A ninguno de ellos se les puede apreciar las facciones ya que parecen estar en movimiento y no logra verse más allá de su perfil.	

Sin embargo, puede distinguirse que a la derecha son llaneros o campesinos cabalgando con determinación, la única prenda de vestir que puede observarse son los pantalones cortos de cada uno. Dos de ellos están dibujados con claroscuro en tonos azules y los otros se pierden en las sombras junto con los trazos difuminados. Cada uno lleva una lanza o un arco con flechas. Se dirigen hacia el centro de la obra por la orientación que tiene el cuerpo de los animales.

Al otro lado del arco están otros hombres encima de sus equinos, pero llevan otro tipo de vestimenta, son las armaduras españolas que usan los militares para protegerse cuando están en guerra. Igual que los guerreros contrarios, la disposición de las figuras es ascendente y portan largas varas. El artista ha usado la misma técnica en ambos lados, desvaneciendo un poco las figuras, tal vez para otorgarle más dramatismo a la escena.

En el medio de la futura batalla, es colocado el Escudo de la familia Bolívar. Cuenta con tres divisiones y un casco perteneciente a la armadura española y cintas doradas sus lados. El cuadrante superior izquierdo tiene el fondo dorado con cuatro panelas de oro, en el cuadrante superior derecho color rojo de fondo, están dos lobos de sable unidos junto con una estrella dorada de ocho puntas. En la parte inferior ocupa todo el espacio del escudo un árbol de sinople con su tallo marrón y hojas verdes, acompañado de un fondo blanco sin divisiones de suelo o tierra. Éste simboliza el significado del apellido Bolívar que proviene de la palabra “pradera de molino”, de donde se origina el título de esta familia.

Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas	
Ubicación: Panteón Nacional	
	
N# de la pieza: P-ST-15	Año de realización: 1942, al lado derecho inferior del arco, color rojo
Título: <i>Escudo de Armas de la República de Venezuela</i>	Distribución: al sur del crucero de la nave central
Medidas: 310 x 700 cm.	Firma: Sí, al lado derecho inferior del arco, color rojo
Descripción: En este arco se encuentra el Escudo de Armas de la República de Venezuela, pudiéndose observar que está acompañado de dos personajes masculinos, con el torso desnudo y de notable musculatura, usan pantalones largos, uno de color blanco y otro de rojo, aunado a ello llevan sombreros de cogollo y pañuelos rojizos amarrados en el cuello, ambos sostienen una lanza	

entre sus manos, su mirada es distante e inclinan la cabeza para crear aislamiento entre ellos y el que los observe.

Están sentados sobre un césped verde, apoyando el escudo entre ellos dos, arriba hay dos cornucopias que simbolizan la abundancia, a los lados están dos ramas, una de olivo que significa paz y una palma que representa la victoria. Este escudo está dividido por tres cuadrantes, el superior izquierdo es de fondo rojo, con veinte espigas doradas que simbolizan la unión de los Estados de la República y de la riqueza de la nación, el superior derecho es de fondo amarillo con dos espadas entrelazadas con la bandera de Venezuela que representa los triunfos logrados contra el enemigo y en el cuadrante inferior a lo ancho de la figura está en un fondo azul un caballo blanco galopando hacia la derecha indicando la independencia y la libertad de Venezuela.

A lo largo del arco, se pueden distinguir siluetas o formas abocetadas de jinetes en sus rocinos dirigiéndose hacia la derecha de la composición, algunos están encabritados y son resaltados con líneas más gruesas y naranjas, otros solo se distinguen a lo lejos apenas trazados con siluetas inacabadas. En la parte superior se comienza a diferenciar el color anaranjado del amarillo oscuro que simula ser el cielo de este grupo de personas y los dos colores dominantes se van mezclando formando una nubosidad alrededor de los campesinos que acompañan el escudo de Venezuela.

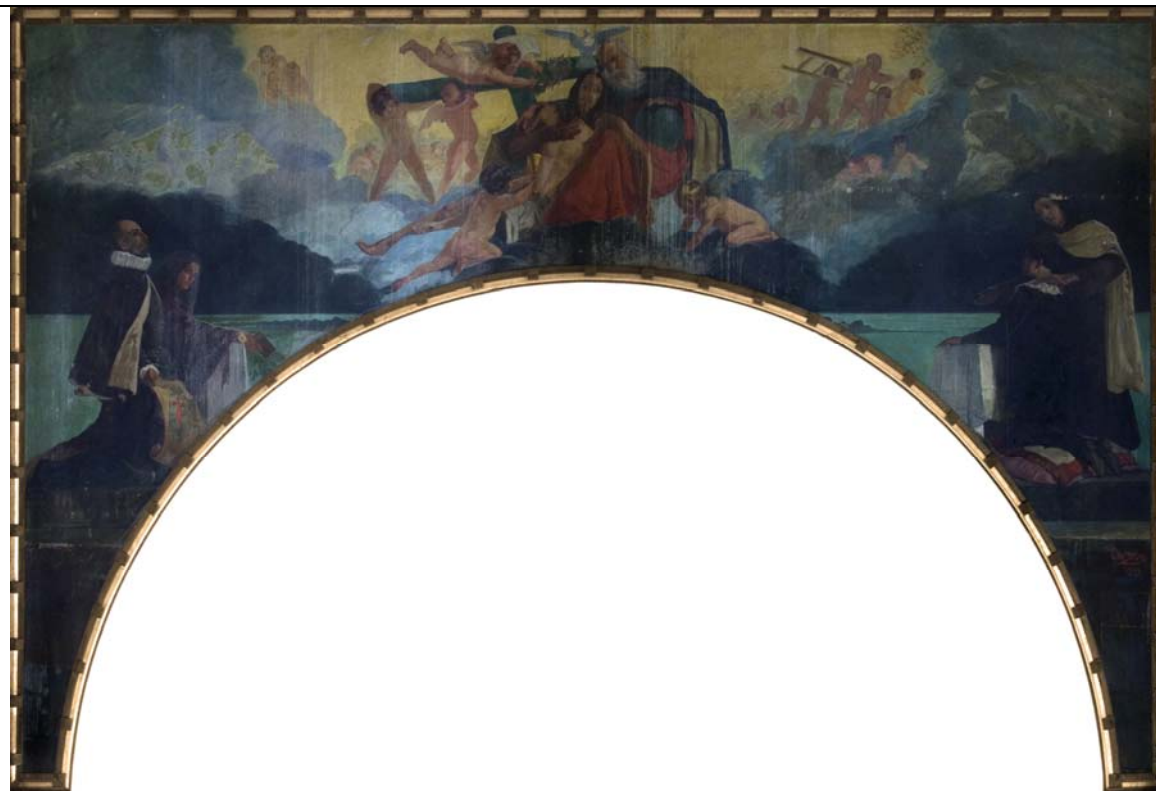
Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas	
Ubicación: Panteón Nacional	
	
N# de la pieza: P-ST-16	Año de realización: 1942, al lado derecho inferior del arco, color rojo
Título: <i>Escudo de Caracas</i>	Distribución: al oeste del crucero de la nave central
Medidas: 310 x 700 cm.	Firma: Sí, al lado derecho inferior del arco, color rojo
Descripción: En el medio de un gran paisaje se encuentra el escudo de la ciudad de Santiago de León de Caracas, en el se puede ver un león pardo con su lengua roja afuera y alzado en sus dos patas traseras, sosteniendo un medallón ovalado de color azul con una delgada cruz roja de Santiago, el Apóstol, el fondo es de color dorado y en conjunto se puede inferir que es la representación de la	

ciudad de Caracas, un camino de rosas rojas y rosadas adornan los lados del mismo.

El paisaje que se ve alrededor de escudo es el resultado de una gran composición de montañas unidas formando una cordillera, al tratarse de la ciudad de Caracas se relaciona con el cerro El Ávila, pulmón natural y símbolo característico de esa zona, así que el relieve trabajado y la disposición de cada cerro quedó a preferencia del artista, por ende debe ser su apreciación de cada colina observada. Las nubes complementan el panorama para contextualizar el escudo, la poca vegetación que logra iluminarse en la obra es verdosa y llamativa, decorando todo el borde del arco y el plano de las montañas.

Ficha de catalogación: Pinturas de Tito Salas

Ubicación: Panteón Nacional



N# de la pieza: P-ST-17	Año de realización: 1933, al lado derecho inferior del arco, color rojo
Título: <i>La Santísima Trinidad</i>	Distribución: al norte del crucero de la nave central
Medidas: 310 x 700 cm.	Firma: Sí, al lado derecho inferior del arco, color rojo

Descripción:

En el norte del crucero del Panteón se encuentra el lienzo de la Santísima Trinidad, el cual está compuesto por tres pequeñas escenas. En el centro se ha representado al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, siendo el primero un hombre anciano, de cabello y larga barba blanca, usa una túnica roja y cubre sus hombros con una capa negra. Sostiene con su mano izquierda una esfera

azul que representa el mundo, y con la derecha abraza a su hijo, Jesús. Éste se muestra como un hombre joven, con el torso descubierto y recuesta su cuerpo en las piernas de su padre, varios querubines complementan este grupo, quienes alzan una copa dorada, una corona de laurel y una cruz marrón con las letras que podría sugerir la palabra INRI, uno de los símbolos del cristianismo (detalle #1).

Encima de ellos se encuentra una paloma blanca con las alas extendidas, que representa a la tercera persona que compone esta tríada cristiana, el Espíritu Santo. Al fondo se logra identificar a otros seres alados cargando una escalera y caminando encima de unas nubes gruesas de color azul oscuro con un fondo amarillo, representando que están en el reino de los cielos (detalle #2). Cerca, unas sombras sugieren un caballo encabritado con un jinete que lo intenta dominar, las nubes colaboran al desplazamiento del caballero que se va aproximando al cielo.

A la derecha del arco se encuentra un niño arrodillado sobre un cojín blanco de borde rojo, apoya sus brazos sobre un mantel claro. Es Simón Bolívar pequeño, vestido de manera elegante usando chaqueta y pantalón azul oscuro, a su lado lo acompaña una mujer cubierta de ropas claras y vestido negro, es su madre quien aguarda para que reciba su Primera Comunión (detalle #3). Ella lo mira mientras el dirige su vista al frente, sugiriendo que medita acerca del sacramento que está consumando.

A la izquierda de la obra una pareja también está arrodillada, llevan vestimentas europeas. Si se detalla el cuello alto del hombre y el vestido de la mujer cubriendo hasta su cabellera, podría decirse que se trata de los primeros familiares de apellido Bolívar que llegaron a América (detalle #4). Las tres escenas comparten el mismo fondo, que son grandes montañas de color verde oscuro, casi negro, seguidas por un mar azul celeste que conforman un paisaje en conjunto con las nubes de fondo dispuestas en cada esquina superior.

Detalles:

Detalle #1



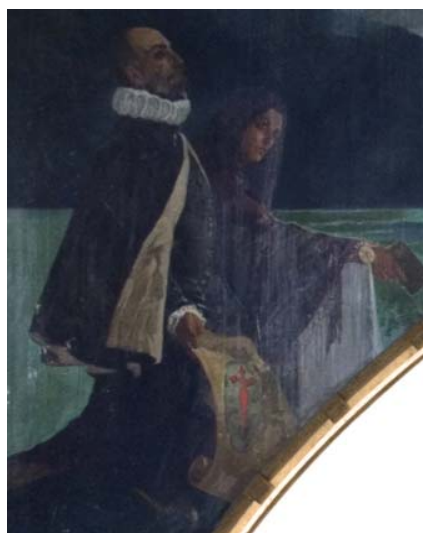
Detalle #2



Detalle #3



Detalle #4



CONCLUSIONES

Los museos son entidades encargadas de resguardar los bienes patrimoniales pero, adicional a esa función básica y primordial, deben realizar otras labores que sustenten la muestra de sus colecciones, objetos, artículos y demás piezas de valor cultural, bien sean de carácter histórico, artístico, político o social. Cada institución debe estar organizada para responder a las necesidades que se desarrollan en su entorno, es decir, deben tomar en cuenta la visita de un público al cual le puedan ofrecer herramientas para la investigación y estrategias de carácter educativo, entre otras cosas, más allá de la función de recreación y deleite.

Para cubrir esta exigencia se debe registrar y documentar cada pieza, lo cual, posteriormente, favorecerá el estudio y apreciación a plenitud de cada una de las obras resguardadas en estos lugares. Documentar toda esta información es dar un sentido de orden que permitirá realizar investigaciones, aumentar el prestigio de las instituciones que albergan patrimonios y difundir la importancia histórica y cultural de éstos últimos.

Para ilustrar esto, el Panteón Nacional posee una diversidad de piezas artísticas que están en permanente exposición, de las cuales actualmente, a pesar de encontrarse un listado de cada una de ellas y algunas reproducciones fotográficas, no existe hasta el momento una relación detallada y descriptiva del contenido cada uno de sus objetos.

A partir del encargo realizado a Tito Salas en 1935, han transcurrido casi ocho décadas y no se había realizado un estudio que recopilara todas las pinturas que allí se encuentran, junto con un estudio histórico-formal que describiera cada una de esas piezas y en conjunto con un soporte teórico bibliográfico que sustente los temas representados.

Esta investigación se circunscribió exclusivamente a las diecisiete pinturas realizadas por Tito Salas debido a que la extensión del total de las obras artísticas presentes en el Panteón Nacional sobrepasa el alcance de la investigación planteada. A pesar de los deseos por catalogar el total de las piezas que contiene este lugar, resultaría una labor de gran envergadura que implicaría un tiempo mayor del que se dispone en la actualidad, especialmente por el hecho de que por motivo de restauración de todo el templo, el acceso al público está totalmente restringido.

Si bien, después de haber realizado una búsqueda exhaustiva de imágenes que mostraran la obra completa, con la iluminación adecuada que permitiese apreciarlas sin necesidad de visitar personalmente el Panteón, finalmente fue posible obtener, gracias al IARTES, el acceso a su colección de imágenes en la cual se encontraron fotografías digitales de alta calidad, que permitieron una mejor apreciación de los lienzos, especialmente de la nave central por resultar de gran dificultad su captura fotográfica para la realización de la presente investigación. A pesar de que el IARTES posee las fotografías de los diecisiete lienzos, persiste la dificultad de que solo ofrecen datos técnicos

como medidas, autor, año de realización y tipo de obra; no proporcionan ningún tipo de descripción o análisis, ya sea formal o pictórico de las mismas.

Cabría destacar la importancia del registro fotográfico realizado durante la elaboración de esta investigación, debido a que posterior a él el Panteón fue cerrado al público por el resto del año, por motivos de restauración y otros fines que no fueron posibles precisar por el personal que allí se encuentra. Este registro podría servir de referencia para una posterior comparación entre el momento en que se realizó este trabajo y su próxima reapertura.

En conclusión, entre los logros obtenidos al culminar la presente investigación podemos precisar los siguientes resultados, en primer lugar se logró hacer una revisión de un gran número de datos históricos sobre el Panteón y la biografía de Tito Salas, elaborándose un discurso que unificara ambos temas para contextualizar los logros pictóricos que permitan realzar la importancia de esta obra y otorgarle su respectiva valoración y el aporte que realiza a nuestro patrimonio histórico y artístico. Tangencialmente se abordan temas que hablan de la vida y obra de Simón Bolívar, haciendo referencia a las personas que, junto con él, permitieron alcanzarla liberación del yugo español.

En segundo término, se logró abarcar una metodología de catalogación que, dando continuidad a las nociones referidas por la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, pudo aplicarse a las obras elegidas para nuestra investigación y que, posteriormente, podría seguirse como modelo para

realizar documentos de igual naturaleza referentes al resto de los bienes patrimoniales que se encuentran en el Panteón, lo que permitiría el resguardo de la información sobre estas obras en caso de que por diferentes razones , estas piezas fuesen alteradas o desaparecidas irreversiblemente

Finalmente, es posible enfatizar la pertinencia de la catalogación de los diecisiete lienzos elaborados por Tito Salas para decorar los techos y tímpanos del Panteón Nacional, ya que permitió realizar una investigación profunda de todos los elementos implícitos en la elaboración de los plafones de este monumento. Su difusión resultaría importante para que sean conocidas por diversos tipos de público, trayendo como resultado la divulgación de este patrimonio. Permitir lograr la continuidad de una línea de investigación que abarque otras obras puede nutrir los conocimientos sobre las artes plásticas venezolanas en instituciones de esta índole, ya sean públicas o privadas.

FUENTES CONSULTADAS

Publicaciones

- ALONSO, Luis. *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Ediciones Istmo, 1993.
- BOULTON, Alfredo. *Historia de la pintura en Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano, 1973. Vol. 2
- CALZADILLA, Juan. *Una visión de la pintura venezolana*. México: Talleres gráficos de la librería Madero. s/f.
- CASTILLO, Lucas. *El Panteón Nacional: tierra sagrada ejemplo tutelar lección de gloria*. Caracas: Ediciones Centauro. 1980.
- _____. *Los mercedarios y la vida política de Caracas en los siglos XVII y XVIII*. Caracas: Academia Nacional de la Historia. 1980
- DÍAZ Sánchez, Ramón. *El Panteón Nacional: guía para el visitante*. Caracas: Presidencia del República, Oficina Central de Información. 1975
- Diccionario de la Real Academia Española. Tomo II. Madrid. 2006

- ESTEVA-GRILLET, Roldán. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. 2001
- _____. *La decoración mural en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. 2000.
- FIGUERAS, Jesús (compilador). *El Panteón Nacional*. Caracas: Ministerio del Interior y Justicia, Dirección General Sectorial del Ceremonial y Acervo Histórico de la Nación. 1999.
- *Gaceta del Patrimonio Cultural*. Caracas: CONAC, Año I N°1. Julio/Septiembre. 1987.
- LANDAETA, Manuel. *El Panteón Nacional*. Caracas: Tipografía El Cojo. 1911.
- LESZEK, Zawisza. *Arquitectura y obras públicas en Venezuela. Siglo XIX*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República. Tomo III. 1989.
- MARÍN, María Teresa. *Historia de la documentación: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- *Memoria y Cuenta del Ministerio de Relaciones Interiores presentada al Congreso Nacional*. Caracas: Imprenta Nacional. 1936-1943.

- MÉNDEZ, Coromoto. *Historias Petareñas*. 1ra Edición. Caracas: Fondo Intergubernamental para la Descentralización. 2006.
- NORIEGA, Simón. *Ideas sobre el arte en Venezuela en el siglo XIX*. Mérida: Universidad de los Andes. 1993
- NUCETE Sardi, José. *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*. Caracas: Editorial Ávila Gráfica. 1950.
- PÁEZ, Rafael. *Tito Salas: pinturas bolivarianas*. Caracas: Edime. 1970.
- _____. *Tito Salas en Colección de Pintores Venezolanos*. España Editorial Edime. 1979.
- PINEDA, Rafael. *Tito Salas*. Caracas: Ernesto Armitano Editor. 1974
- PLANCHART. Enrique. *La pintura en Venezuela*. Caracas: Equinoccio. 1979
- PORTA, Eduardo. *Sistema de documentación para museos*. Barcelona: Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. 1982.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1999.
- ROMERO Luengo, Adolfo. *Tito Salas: pintor venezolano de obra universal*. Caracas: Panapo. C. 1996.

- S/A. *Grandes maravillas de Venezuela: una visión de nuestro patrimonio*. Caracas: El Nacional, 2004.
- S/A. *Líneas del rostro, eco de la mirada: el autorretrato en Venezuela, ayer y hoy*. Caracas: Fundación Polar. Del 05 de abril al 05 de octubre de 2005.
- VVAA. *Panteón Nacional*. Caracas: Ministerio del Desarrollo Urbano, Dirección General Sectorial de Edificaciones, Dirección de Proyectos, División de Arquitectura, Departamento de Restauración. 1991.
- VVAA. *Tema de Museología, serie de reflexiones en el museo*. Caracas. Fundación Museo de Bellas Artes. 1997.
- VILLARROEL, Miguel A. *El Panteón es la patria*. Caracas: Instituto de Estudios Mirandinos. 1975.
- ZUBIAUR, Francisco. *Curso de Museología*. Gijón: Ediciones Trea S.L, 2004

Catálogos

- Fundación Galería de Arte Nacional. *Colección de pinturas, dibujos y estampas del S. XIX*. Caracas: Serie de Catálogo General. 1993

- VVAA. *Tito Salas, una vida por el arte*. Caracas: Fundación José Ángel Lamas. Museo de Arte Popular de Petare. Galería Tito Salas, 1988.

Revistas:

- ESTEVA-GRILLET, Roldán. *Tito Salas y sus contemporáneos*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura, 1989.

Trabajos inéditos

- HUSBAND, Lieska. *Catálogo razonado de las obras de Francisco Narváez en la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Febrero 2008.
- GATHMANN, Verónica. *Catálogo razonado de la colección de arte colonial de la Universidad Simón Bolívar: Escuela del Tocuyo*. Caracas, Junio 2008.
- CARRASQUEL, María Eugenia. *La noción de héroe en la obra pictórica de Martín Tovar y Tovar y Tito Salas*. Caracas, 1998.

Multimedia:

- *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar. 2000