

# La Efigie del Padre (Tito Salas, la imagen de El Libertador y su culto como política de Estado en Venezuela)

Tomás Straka

---

## RESUMEN

A partir de una pintura de Tito Salas, el autor estudia cómo el prócer Simón Bolívar se ha convertido en un culto en la historiografía venezolana del siglo XX, en una casi inevitable relación con los discursos políticos e ideológicos de ese siglo pasado.

## PALABRAS CLAVE

Venezuela, siglo XX  
Simón Bolívar, Historiografía

## SUMMARY

From Tito Salas painting, the autor studies how the independence hero Simón Bolívar has become a cult character in the 20<sup>th</sup> century venezuelan historiography. The Bolívar's cult has generated an inevitable relationship with the political and ideological discourses.

## KEY WORDS

Venezuela, XX<sup>th</sup> Century  
Simón Bolívar, Historiography

---

## INTRODUCCIÓN: SOBRE IMAGEN E HISTORIA

“En Venezuela se piensa en el Libertador como piensan los ahogados en los salvavidas...”

Tito Salas, 1970

En el presente estudio intentaremos la lectura *historiográfica* de una obra pictórica. No en el sentido en que lo haría un historiador del arte, sino como lo haría cualquier otro historiador sin formación especializada en el área que comprende a los testimonios visuales, ese conjunto de las llamadas fuentes iconográficas, como documentos de valor para la construcción de un discurso histórico.

Naturalmente, sabemos que esto nos obliga a echar mano de los aportes que las teorías y los datos de la historia del arte nos puedan ofrecer al respecto, pero no para insistir en lo artístico, sino para proyectarlos y cotejarlos con los problemas específicos de nuestro estudio. Se trata de identificar la cultura material o las cotidianidades de otras épocas en los cuadros, los frescos o las fotografías que las reflejen, por mucho que sus objetivos iniciales

no estuvieran en lo testimonial. O, en otros casos, cuando el objetivo de obra sí estuvo en *registrar y narrar* para la posteridad un hecho concreto, es decir, historiarlo, entenderlos bajo la clave historiográfica, de discurso histórico, que se merece. El punto es que en ambos casos “toda imagen cuenta una historia”, como afirma Peter Burke, tal vez quien desde afuera de la historia del arte más se ha detenido a reflexionar sobre el valor de lo iconológico; en consecuencia, todo historiador que analice un pasado determinado debe tomar en cuenta, antes que nada, las imágenes que el pasado nos ha legado de sí mismo:

...Las imágenes tienen un testimonio que ofrecer acerca de la organización y la puesta en escena de los acontecimientos grandes y pequeños: batallas, asedios, rendiciones, tratados de paz, huelgas, revoluciones, concilios de la Iglesia, asesinatos, coronaciones, entradas de gobernantes o embajadores en ciudades, ejecuciones y otros castigos públicos, etc. Pensemos, por ejemplo, en el cuadro de Tiziano que representa una sesión del Concilio de Trento celebrada en la catedral, en la rendición de Breda pintada por Velásquez, en la coronación de Napoleón de David, en los pelotones de fusilamiento pintados por Goya y Manet, o en el castigo de los herejes en el auto de fe celebrado en Madrid en 1680 pintado por Francisco Rizi.<sup>1</sup>

Cuando pensamos en el 2 de mayo de 1808 o en el Concilio de Trento, la primera imagen es la de los cuadros de Tiziano y de Goya. Para otros, sin embargo, el 2 de mayo es tan sólo eso: la imagen goyesca (que en todo caso lo que retrató fueron los fusilamientos del día siguiente). Con la rendición de Breda, un episodio bastante menos conocido, la cosa es aún más clara: para la abrumadora mayoría de los que hemos oído de ella se trata solamente de un cuadro de Velásquez. Al tiempo que Tutankamón resulta, sobre todo, su máscara funeraria. De hecho, sin ella no hubiese tenido —y en rigor no tiene— ninguna figuración particular en las largas listas de los faraones, pero acá la calidad del testimonio gráfico es tal, que ha determinado la importancia histórica de lo testimoniado. Es decir, que en cuanto su eficiencia de transmisión y concepción del pasado para las mayorías, lo iconográfico puede ganarle la partida a lo historiográfico. Obviamente, sin leer un libro de historia no sabremos en concreto qué pasó el 2 de mayo, pero lo esencial en cuanto transmisión de una idea y de ciertos valores que encierra toda historia, sí logra su cometido: suponemos que fue algo dramático y terrible, que fue algo glorioso para España y de

---

1 BURKE, 2001, p. 177.

eso, de transmitir unos valores dados, es de lo que se ha tratado -al menos vista en el plano de lo que de producto sociocultural tiene- la historia.<sup>2</sup>

Y de eso, también, es de lo que se trata nuestra tesis: de las artes plásticas como relato visual. Es la puesta en práctica de una de las tendencias que con más fuerza han venido desarrollándose en la última historiografía: la del uso de la imagen como documento. No podía ser de otra manera tras dos siglos de registros fotográficos, un siglo de registros fílmicos, medio siglo de creciente globalización mediática, que han sembrado una sensibilidad distinta en los historiadores; una sensibilidad que trasciende el culto tradicional por el testimonio escrito. Los grandes hechos y personajes, así como la cotidianidad, ahora tienen una nueva fuente de consulta, una forma más vívida de ser aprehendidos y, por qué no, comprendidos: siempre podremos retornar al desembarco en la Normandía, o a la llegada del hombre a la Luna o a los discursos de Hitler *viéndolos* y *oyéndolos*, y no sólo leyéndolos e imaginándolos.

Epistemológicamente, es una forma distinta de relación con el pasado. Implica un cambio casi tan radical en la conciencia (en la *conciencia histórica*) como lo fue el paso de la *historia para oír*, que en versos transmitían los rapsodas y luego, ya en prosa, se leía desde los púlpitos y las cátedras, a la *historia para leer*, que permitió el acto íntimo de que cada hombre reprodujera en su mente el hecho histórico, generando nuevas sensaciones ante él, a la vez que nuevas formas de control (por ejemplo el “disciplinamiento” del arte con la profesionalización de sus artistas, los historiadores). Ahora estamos rescatando -porque se trata de un rescate- la *historia para ver*. Volvamos a la Normandía, pero ochocientos años antes del Día D. Vamos a los preparativos de Enrique El Conquistador, también para un desembarco, pero esta vez del continente al otro lado del Canal de La Mancha. Tal vez la sola evocación del hecho remita en la mente de la mayor parte de nosotros a su narración gráfica, que casi con la fuerza que hoy sólo tienen los *comics*, nos lega el Tapiz de Bayeux.

Pocos testimonios han logrado ser aprehendidos mejor a través de imágenes como el de esos barcos y caballeros con cotas de malla triunfando en Hastings. La naturaleza ágrafa de la cultura normanda permitió un prodigio así. Fue un retorno a formas esenciales de registro y comunicación,

---

2 STRAKA, 1999, pp. 71-86

pero por eso mismo, revelador de su sentido profundamente histórico. Desde los tiempos prehistóricos el hombre registró sus angustias, anhelos y vivencias en imágenes que los representaban y que luego, reproducidos como canon cultural, se transformaron en sus símbolos; es decir, en representación de la representación. Escenas rupestres de caza, ídolos que moldeaban espíritus en arcilla, rostros sagrados esculpidos en piedra, frescos que en el tamaño de sus personajes y en el color de sus tinturas expresaban la idea del universo, del bien y del mal, de lo bello y de lo terrible, como en la sucesión de súbditos tallados en Persépolis, como las jerarquías de Egipto plasmadas en sus sepulcros. Esos signos presentaban una imagen del universo susceptible de ser captada por todos, de afianzarse en el inconsciente, de encerrar el conjunto de los signos. La escritura pictográfica fue una evolución obvia de ello. Otra avanzó hacia el canon clásico, que se basó en principios y alegorías que no tenían otra función que graficar la heroicidad o la maldad, la santidad o el valor, el amor, la virtud, la juventud, la belleza o la muerte en un idioma común. El Tapiz de Bayeux es un estadio anterior pero, insistimos, por eso mismo, más prístino de simple narración de una historia, acá bordada en sus personajes tan llenos de gracia como de desproporción.

Goya pintó su famoso cuadro de los fusilamientos seis años después de la masacre. Los orfebres que crearon las maravillas que envolvieron el cadáver de Tutankamón, lo tuvieron en frente o siguieron cánones invariables. El tejedor de Bayeux se nos antoja forzosamente contemporáneo de los triunfos de Enrique sobre Canuto. Pero en ocasiones, tal como pasa con la obra que acá se estudiará, ese anhelo narrativo fue deliberadamente ejecutado con un fin histórico, mucho tiempo después, dentro de un esfuerzo global de rescatar y difundir la historia bajo los parámetros de una versión dada —en este caso, la versión oficial impulsada por el Estado. Así, cuando la imagen no es *testimonio* sino *historiografía*,<sup>3</sup> valorar el discurso histórico que gráficamente expone a través de sus lienzos o de sus mármoles es una tarea indispensable para el historiador que quiera entender un proceso cuya memoria está, por lo general, en gran medida definida por ellos. Es decir, hacer el análisis de la historia que narra, de los valores que transmite, de los intereses a que responde. Porque no es lo mismo un

---

3 Entenderemos por tal a la reconstrucción deliberada de un hecho o proceso anterior con el fin de rescatarlo para las generaciones futuras.

pintor que plasma lo que ve a uno que quiere representar algo que no ha visto buscando representar en ello claves de otra índole: la heroicidad de un Rey o de una idea (por ejemplo, la Patria, así, con “p” mayúscula), la grandeza de Zeus, la intemporalidad del rostro de Augusto. Es, *mutatis mutandis*, el salto que hay de la fuente primaria a la secundaria. La iconografía católica es un ejemplo contundente de ello.

Elaborada mucho tiempo después de los hechos narrados en la *Historia Sagrada*, tanto que ellos constituyen en la liturgia ese momento casi legendario y neblinoso expresado en la fórmula de *en aquél tiempo, in illo tempore*; su objeto fue representarla y hacerla potable para un público que mayoritariamente no podía acceder a la misma, bien por analfabeta, o bien porque estaba narrada en latín. De ese modo, las paredes de las iglesias pasaron a ser el gran relato visual de la historia de la Salvación: he ahí, por ejemplo, el fresco de la Capilla Sixtina. Aunque se trató de un esfuerzo deliberado y conducido por los exegetas de esa historia, en dos mil años produjo un relato visual que adquirió códigos propios, siendo su impronta tal que ya resulta imposible comprender la religiosidad (digamos, la *conciencia religiosa*) de los católicos sin tomar en cuenta el conjunto de imágenes en que se fundamenta, simbolizando sus dogmas y valores a través de las distintas advocaciones a la Virgen, de episodios de la vida de Cristo y de un extensísimo santoral para el cuidado de cuya imagen existe en la Santa Sede una congregación destinada a ello. El Nazareno, *Ecce Homo*, Humildad y Paciencia, Cristo Crucificado, Cristo Redentor: la sola pasión de Jesús se ha estructurado en un conjunto de íconos cuyo valor simbólico es tal que ya han logrado descontextualizarse de la historia, adquiriendo cada uno un peso y una devoción específicos.

Pues bien, la tesis a demostrar en este trabajo es que lo mismo pasa con la *conciencia histórica* frente a ciertas historiografías, por ejemplo, en el caso venezolano con la llamada *Historia Patria* y, dentro de ella, su más grande expresión, el *Culto a Bolívar*.<sup>4</sup> Una iconología del Libertador elaborada después de su muerte —lo que la diferencia del valor testimonial que tuvo la hecha en vida— como parte de la administración de su culto por el Estado, no sólo refleja los valores esenciales que la misma ha querido transmitir, sino que lo ha hecho con una amplitud y eficacia que los libros

---

4 Términos citados por: CARRERA DAMAS, 1973; CASTRO LEIVA, 1991; FRANCESCHI, 1999 y PINO ITURRIETA, 2003.

no han logrado igualar. Reproducida en billetes, estatuas, litografías que adornan escuelas, oficinas públicas y hasta locales privados, es a través de ella que una imagen determinada de Bolívar ha sido aprehendida por un pueblo por mucho tiempo poco escolarizado, con una formación menos que regular cuando la escolarización se generalizó y que, en general, no lee libros. Esperamos evidenciar este fenómeno a través del estudio de un caso: del que fue el más grande artífice de este esfuerzo, el pintor Tito Salas (1887-1974) en la Casa Natal del Libertador.

Obviamente, esto ni agota el tema en lo que tiene de general –antes por el contrario sólo lo plantea, porque Salas no fue ni el primero ni el último relator gráfico de Bolívar, pero sí, por un conjunto de razones que se explicarán, el más emblemático– ni en lo que tiene de específicamente relacionado con la obra de este artista: después de la Casa Natal, Tito Salas pasa a decorar el Panteón Nacional, el más grande de los templos que le rinden tributo al Libertador, pero estudiar ambos monumentos escapan del alcance de este artículo y requeriría toda una monografía en sí sola; además, tanto lo más importante de la pintura bolivariana de Salas para el imaginario venezolano, como la base de todo lo que edificará después, se ensaya primero en la casona de San Jacinto, siendo el resto, en alguna medida, variaciones que no siempre alcanzan el aliento inicial.

## IMÁGENES PARA LA VENERACIÓN

El 20 de junio de 1968, apareció en la *Gaceta Oficial* de la República de Venezuela No. 28.658, un decreto que resume todo el deseo del Estado por difundir sus principios fundamentales a través de la historia que administra. Ha sido un proceso sistemático, que se inicia al día siguiente de la separación de Colombia, cuando no ya en medio de la guerra de Independencia, y que no ha parado hasta el día de hoy: la República que en 1968 decreta la “Ley sobre el uso del nombre, la efigie y los títulos de Simón Bolívar”<sup>5</sup> para cuando se escriben estas líneas (2004) ya, franca, legalmente, recibe el cognomento de *Bolivariana*.

Pero volvamos a la ley. Alineada dentro del espíritu de la que regula el uso de los Símbolos de la Patria –el escudo, el himno y la bandera, pro-

5 “Ley Sobre el Uso de Nombre, la Efigie y los Títulos de Simón Bolívar”, en: CARRERA DAMAS, 1997, t. II, pp. 411-414.

mulgada en 1954— demuestra hasta qué punto la iconografía producida como expresión —como *ilustración*— de la Historia Patria contiene la intención de expresar simbólicamente a esa Patria, de traducirla en imágenes susceptibles de llegarles a todos. Propuesta un año antes por la Sociedad Bolivariana de Venezuela, vale la pena transcribir las siguientes líneas de su exposición de motivos:

Se ha considerado como de necesidad inaplazable que el nombre y las efigies de Simón Bolívar, así como sus títulos de Libertador y Padre de la Patria, se encuentren debidamente amparados desde todo punto de vista legal, como lo están los símbolos patrios: la Bandera, el Escudo y el Himno.

En realidad, desde el punto de vista patriótico, tal omisión legislativa no tiene razón de ser desde el momento en que se consideran al nombre y a las efigies de Bolívar así como sus títulos de Libertador y Padre de la Patria, como símbolos gloriosos dignos de figurar en el mismo plano en que están los símbolos indicados anteriormente. Por estas razones, la Sociedad Bolivariana de Venezuela, estatutariamente guardiana oficial de las glorias del Libertador, ha visto con patriótico interés y verdadera preocupación ante hechos censurables en diversas localidades del país, la falta de una efectiva protección legal del nombre, las efigies y cognomentos del Padre de la Patria...<sup>6</sup>

En este sentido, e impelido por tan altas razones, el Congreso de la República decreta:

Artículo 1º -El nombre y la efigie de Simón Bolívar, así como sus títulos de Libertador y Padre de la Patria, son patrimonio histórico de la Nación, en cuyo territorio deben ser venerados por los venezolanos y respetados por los extranjeros.

Artículo 2º -La efigie de Simón Bolívar deberá ser colocada en lugar de honor en todas las oficinas públicas y los establecimientos docentes y culturales.

No se permite su exhibición en lugares o centros de actividades reñidas con la moral.<sup>7</sup>

Obviamente, no podía ser de otra manera: se trata de una imagen para *venerar*, de un ícono prácticamente en el sentido religioso de la palabra: se trata, en fin, de los íconos de aquello que Elías Pino Iturrieta ha definido como esa suerte de religión de Estado en Venezuela que es la “religión bolivariana”<sup>8</sup>. Y es obvio que un ícono así no puede estar en cualquier establecimiento donde se practiquen actividades de dudosa moralidad. Ni tampoco puede ser coto de tan sólo una parcialidad de sus feligreses: por

6 CARRERA DAMAS, 1997, p. 411

7 CARRERA DAMAS, 1997, p. 413

8 PINO ITURRIETA, 2003.

el artículo 4º de la misma Ley “Se prohíbe usar la efigie y el nombre Simón Bolívar ni sus títulos de Libertador y Padre de la Patria en propaganda política proselitista o en actividades análogas”. En consecuencia, hay penas para los herejes: “quien de alguna manera irrespete, ultraje menosprecie el nombre o la efigie del Libertador, así como sus títulos Libertador y Padre de la Patria, será penado con multa de ciento a un mil bolívares”, es decir, de unos veinte a unos doscientos dólares al cambio la época, o sufrirá “arresto proporcional”.

El Estado, subsecuentemente, deberá encargarse del cuidado de la imagen, como en rigor había venido haciendo desde hacía un siglo aunque sin un marco de regulación legal. Al respecto, el decreto alega antecedentes tan lejanos como gloriosos a guisa de jurisprudencia patriótica:

Cabe asimismo recordar –advierte en su exposición de motivos– que, en dos oportunidades el Gobierno Nacional puso en vigencia disposiciones legales para perpetuar la memoria del Padre de la Patria: una en el Decreto dictado por el Congreso Nacional, el 29 de abril de 1842, mandado a ejecutar el día 30 de los mismos mes y año, por el Poder Ejecutivo, y la otra, en el Artículo 5º de la vigente Ley de Educación, el cual dispone que dicha efigie junto con los Símbolos de la Patria, ocupen un lugar preferente en todos los establecimientos docentes.<sup>9</sup>

En efecto, basta con hacer un breve recorrido desde aquella disposición de 1842, promulgada en medio de los fastos de la rehabilitación de la figura de Bolívar con el traslado de sus restos a Caracas, para percatarse como, paralelamente a toda la legislación destinada a exaltar su memoria, se planteó (y ejecutó) construir una iconografía que le sirviera tanto de sustento como de vehículo de difusión. Como es de esperarse, Antonio Guzmán Blanco fundó lo esencial de la misma. Su dilatado dominio entre 1870 y 1888, sirvió de marco para la creación de un *imaginario* de la Patria como sustento simbólico del Estado Nacional que se propuso edificar; como representación de lo que esperaba ser y aseguraba haber sido. Un imaginario que encontró en el Libertador la encarnación perfecta de todos sus ideales más altos. Un imaginario, en fin, que impulsado desde el Estado, con pintores y litógrafos pagados por él, reproducido en monedas, en estatuas y colgado en las paredes de sus edificios calará

<sup>9</sup> CARRERA DAMAS, 1997, p. 412

hondamente en el venezolano. Un imaginario que siempre tendrá a Bolívar como centro.

En torno suyo gravitarían el resto de los Padres de la Patria en una especie de Corte Celestial donde el Libertador reinaba desde el centro de su trono, cual Zeus en el firmamento:

Con la excepción de Bolívar, los otros próceres recibieron un modesto reconocimiento y homenaje a lo largo del pasado siglo [XIX]. Los que escribieron sobre esos temas, establecieron un riguroso sistema para hacerlo, cuya norma central era la valoración de las acciones de cada uno, considerando, entre otras cuestiones fundamentales, la lealtad al Libertador en los momentos cruciales del proceso de emancipación. Por eso Santiago Mariño, Manuel Carlos Piar y otros que no 'cuadraban' en la crónica bolivariana oficial fueron casi ignorados.<sup>10</sup>

Cuando en 1873 Guzmán Blanco se enfrenta a la necesidad de decorar al Capitolio Federal, a partir de entonces la "arquitectura del poder" por excelencia de Venezuela, contrata al que sería desde ese momento el gran "pintor nacional" del país, Martín Tovar y Tovar (1827-1902), para que haga 30 retratos heroicos de los Padres de la Patria. Pintados a lo largo de la siguiente década, su sola disposición en las paredes del Salón Elíptico del Capitolio demuestra esa condición gravitatoria que, en torno al Héroe Máximo, tienen en la imaginación del venezolano. Rodean su retrato, que los domina tanto por ubicación como por tamaño. Se trata del realizado por José Gil Castro en Lima, en 1825, sin duda de los mejores que existen. Tanto, que la importancia de este retrato amerita una breve explicación.

En su empeño de controlar la efigie del Libertador, el Estado venezolano ha privilegiado unas imágenes frente a otras. Alfredo Boulton<sup>11</sup>, haciendo una genealogía de los distintos retratos que se han elaborado de Bolívar, encontró varias "filiaciones" entre los mismos. La primera es la que sigue el grabado realizado en Londres en 1819 por un tal M.N. Bate. Se trata del Bolívar de bigotes y cabello crespo tan ampliamente difundida, reproducida e imitada en Europa durante el siglo XIX. Para el grueso de los europeos *ese* sigue siendo Bolívar. Después tenemos la "filiación Figueroa", basada en el conjunto de retratos que elaboró Pedro José Figueroa en Bogotá en

<sup>10</sup> FRANCESCHI, 1990, p. 18

<sup>11</sup> BOULTON, 1982.

tre 1819 y 1822. Imitada y reproducida infinidad de veces, nos muestra al hombre prematuramente maduro (el general treintañero de entonces, parece bordear los cincuenta), con bigotes y largas patillas muy afianzada en la conciencia de los colombianos. Por último, tenemos la filiación Gil Castro. Basada en los extraordinarios retratos que este pintor le hizo en Lima, nos muestra los mismos rasgos de Figueroa pero con una novedad a partir de sus últimos cuadros: el Bolívar que se afeita el bigote en 1825 y empieza a acusar calvicie.

Será ese Bolívar sin bozo, con una línea de cabello -siempre crespo e indócil al peine, como en todos sus retratos- ya bastante retirada del final natural de una frente, para entonces surcada de arrugas, y con el mentón que acusa una barba tan apretada que la navaja de afeitar no logra eliminar del todo; es ese Bolívar del último lustro de su vida el que ha asumido el Estado venezolano. Es el Bolívar que esculpe Pietro Tenerani para la estatua de Bogotá (1846), con reproducciones en toda Colombia y Venezuela; y para su monumento funerario de Caracas. Es el Bolívar del medallón de David D'Angers y del perfil de Carmelo Fernández que desde 1879, por resolución de Guzmán Blanco, aparece en las monedas venezolanas. Es el Bolívar de la estatua ecuestre de Aldo Tadolini que está en Lima y una de cuyas reproducciones, una vez más por resolución de Guzmán Blanco, se inauguró en 1874 en la que desde entonces es la Plaza Bolívar de Caracas. Todos esos "Bolívares" son de la filiación de Gil Castro, aunque habría que determinar en qué medida siguieron directamente al pintor peruano o se inspiraron del natural al mismo tiempo y de allí su gran semejanza. En 1961, un retrato que sí fue evidentemente inspirado por Gil, aunque algo edulcorado, el de Jean-Baptiste Guerin, fue impreso en cuarenta mil litografías de tamaño original por orden del Estado para ser distribuido en todo el país: de eso es de lo que se trata la administración de su efigie y su veneración. No en vano, tanto el fenómeno en sí de que cada país tenga su imagen de Bolívar le hizo escribir a Guillermo Meneses:

*El Libertador. Es necesario hablar de él con la completa genuflexión que se debe al dios laico de Venezuela. Con la rodilla en tierra y gacha la cabeza y el corazón rendido. Es el padre, el fundador, el que arma la casa y da a la vida dignidad de sitio libre. Simón de Caracas para quien toda palabra de justicia tiene que ser humilde ya que no hay correspondencia entre lo que nos dio y nuestra más sincera acción de gracia. Por donde quiera que pasaba, su pie*

hacía el lugar de la libertad. Simón de Caracas hacho pueblo, sólo por el pueblo dominado. Cierito que lanzó el resplandor de su fe por un gran trozo de América; iba haciendo nacer naciones, gentes libres, tierras libres. Los pueblos lo tomaron para sí. ¡Padre! Y surgían gozosos, inflamados de gracia imperecedera. Los pintores se acercaban a él y miraban en su rostro rasgos de pueblo. El retrato hecho en Haití es haitiano, indio el del Ecuador, rudamente venezolano el de Venezuela. Simón de Caracas entra al torrente bravo del cual surgirá la arena de las multitudes como estrellas iguales, como granos de la espiga —exactos unos a otros en su nivel—. Retratos de Bolívar serán siempre espejos de pueblo, imágenes que se imprimen en el acero de las espadas, en el brillo de los pozos, en las encendidas laderas de los cerros, hasta en los lomos de las olas donde sintió que araba en vano...<sup>12</sup>.

Sí: cada retrato una imagen del pueblo que lo mira. O del pueblo para el que fue hecho, la mayor parte de las veces como acción deliberada del Estado para su pedagogía cívica y política. Tovar y Tovar fue el gran “pintor historiador” de la gesta épica venezolana. A los retratos de los héroes le siguió el ciclo de las grandes batallas que terminan de decorar, como gritando desde sus paredes los mitos fundacionales de la nación, el Salón Elíptico del Capitolio: Boyacá, Junín y el monumental plafón de Carabobo. Después de Guzmán y de Tovar y Tovar el Estado sigue encargando retratos y disponiendo los parámetros de su veneración. Un siglo más tarde, el artículo 62 de la Ley de Educación de 1980 recoge el espíritu de la anterior con aquello de que “la efigie del Libertador y los Símbolos de la Patria, como valores de la nacionalidad, deben ser objeto de respeto y de culto cívico en los planteles oficiales y privados, en los cuales ocuparán lugar preferente.” Seis años después, según lo dispuesto en el Artículo 66 del Reglamento de la misma Ley, se establece que “dentro de la enseñanza de la Historia de Venezuela se dará atención preferente a la Cátedra Bolivariana”, a la que se destina todo el curso del noveno grado. Ya en 1971 se había decretado la Semana Bolivariana en todos los colegios y la creación de Sociedades Bolivarianas entre los alumnos. En fin, la combinación del estudio de los documentos del Libertador con la veneración de su efigie han de coadyuvar a resaltar “los fundamentos de la nacionalidad venezolana” (Art. 49). Sí, el Estado sigue encargando retratos y administrando el culto, pero ya no aparecerá una dupla igual a la de Guzmán y Tovar. Arturo Michelena deslumbra a los venezolanos con su

---

12 MENESES, 1967, p. 113

*Miranda en la Carraca* en 1894, en medio de la exposición nacional por la Apoteosis del Precursor. Después, la gran pintura histórica y anecdótica se va haciendo esporádica. En su último episodio, sin embargo, se rescatan destellos del viejo esplendor. La consolidación definitiva del Estado venezolano así lo requiere durante el gomecismo. Bolívar vuelve a tener un culto con tanta fuerza como en los días de Guzmán. Por eso ya no habrá más batallas u otros héroes autónomos, ahora todo se reconcentra, toda la historia, en el Héroe Máximo, en el Libertador: eso es lo que hace Tito Salas en su Casa Natal y en el Panteón Nacional. En ellos el relato visual de la Historia Patria adquiere su más completa dimensión.

### LA VERA EFIGIE Y SU CREADOR, TITO SALAS

En 1911 el pueblo de Caracas se congrega en la estación del ferrocarril que venía de La Guaira para esperar a un héroe. Ganador de premios en Europa, merecedor de notas extremadamente elogiosas por parte de hombres como Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y Ventura García Calderón; a través de la prensa una nación orgullosa había seguido la senda de sus triunfos como si se tratara de una novela por entregas. Cuando al fin llega, todos se congregan a ver al hijo pródigo, la multitud literalmente se le echa encima y como si se tratara de un torero en la mejor faena de su vida, en la mejor faena de todas cuantas hayan sido vistas en aquella plaza, lo levantan en hombros. Nunca en la historia un pintor recibió un homenaje así: en hombros el pintor es llevado hasta su casa. Se trataba de Tito Salas.

No obstante —*sic transit gloria mundi*— a casi un siglo de aquel evento ya olvidado por una ciudad que en su tráfico no tiene demasiado tiempo para la memoria, aquéllas mismas razones que un día lo hicieron pasear en hombros hoy se alegan para fundamentar las dudas sobre su arte. Parece ser el típico contraste que sistemáticamente ofrece la historia al genio incomprendido en vida y rescatado después: el del genio que sí disfruta las mieles de la fama y luego, en la generación siguiente, su memoria es rechazada. En ocasiones recibe una nueva valoración mucho más adelante, como Boticelli en el siglo XIX; pero en otras muchas, en las más, queda perpetuamente como el “malo” de la historia, como el cómodo y casi burocrático representante del orden establecido.

Por eso Tito Salas resulta un personaje difícil de evaluar. Pocos artistas han logrado una huella tan grande en el imaginario de su pueblo, y pocos, a la vez, han recibido tan poca atención como él. Acaso no por críticas radicales a su obra, ni condenas a la moral de un hombre de probada honradez en su vida pública e intelectual, pero sí por una cierta pátina de olvido. Es que por estilo y vocación, ferozmente figurativo hasta muy entrado el siglo XX, épico en las temáticas, pagado por incesantes encargos del gobierno, su suerte se asemeja un poco a la de los pintores del "realismo socialista" de la Unión Soviética: una Venezuela fascinada por el vigor de su abstraccionismo, capaz de producir cifras de escala mundial como Armando Reverón, Jesús Soto y Cruz Diez, o de integrar las artes modernas en un conjunto como el de la Ciudad Universitaria de Caracas, hoy ya Patrimonio de la Humanidad, no pudo sino ver en él a una reliquia de tiempos pasados, a un decimonónico extraviado en una época que ya no era la suya; a un incorregible conservador al servicio de una Historia Oficial que aquella misma generación que empezaba a ser abstracta en lo artístico, también empezaba a demoler con una crítica historiográfica colosal. En el mejor de los casos fue visto como una bisagra entre el gran academicismo del siglo XIX y la modernidad que arranca con el Círculo de Bellas Artes en ese año de 1912. Para Enrique Planchart "cierra la serie de nuestros pintores de formación enteramente europea"<sup>13</sup>, de Boggio, Rojas y Michelena. Para Alfredo Boulton:

Se puede pensar que la obra de Tito Salas es como el complemento narrativo de la de nuestros pintores clásicos, en la evocación de nuestro pasado histórico. Con Salas concluye el ciclo que había comenzado magníficamente en un Juan Lovera y que adquirió altos vuelos con Tovar y Michelena. Salas continúa y remata la obra de aquellos artistas, y su voz quedará en los muros de la Casa Natal del Libertador y en las bóvedas del Panteón Nacional. En esas pinturas se puede estudiar la trayectoria del artista y si les agregamos un grupo de lienzos ejecutados en Europa, antes de la Primera Guerra Mundial, lograremos tener una buena muestra del importante significado que su obra tiene en nuestra trayectoria pictórica. Salas es quien concluye la elipse de nuestros pintores clásicos, y quien inicia también un nuevo idioma artístico.<sup>14</sup>

---

13 PLANCHART, 1979, p.87

14 BOULTON, 1968, T. II, p. 250

## Para Juan Calzadilla

aunque no formó parte del Círculo de Bellas Artes, Tito Salas perteneció por edad a la generación de Monsanto, Cabré, Reverón, Monasterios. Nacido en Caracas en 1887, estaría llamado a prolongar la tendencia épica que en nuestro país iniciara Lovera y Tovar y Tovar. Pero Salas fue más que todo un realista, en cuyo estilo revivió la pintura de género aplicada a cuadros de costumbre como los que ejecutara en París entre 1907 y 1913 bajo la influencia de su maestro de la Academia Julian, Lucien Simon y de los llamados pintores de la 'banda negra', que habían logrado destacarse en el Salón (...). La influencia española también dejó huellas en el período formativo de Salas;

influencia que se nota en su gusto por lo costumbrista y por lo colorido<sup>15</sup>.  
Incluso

Mariano Picón Salas hizo la misma observación cuando, en 1940, escribió sobre Salas: 'cierto pintorequismo español, su propia facilidad narrativa, su tendencia a considerar el arte más como impresión que como forma, no han permitido, sin duda, que el pródigo talento de Tito Salas se realice en la más perdurable calidad. Frente al arte de los antiguos pintores venezolanos, a la grave honradez de un Tovar y Tovar, al clasicismo lineal de Michelena, al patetismo atormentado de un Cristóbal Rojas, Tito Salas se erigió aun pintando cuadros con su animada fiesta bohemia.<sup>16</sup>

Esa tibia percepción de su arte se repite una y otra vez en los críticos. Rafael Pineda en el estudio más amplio y documentado que sobre el pintor existe, asegura que:

Tito marcó, con donosura, la transición entre la vieja pintura y la nueva, por lo que respecta a Venezuela; es decir, entre los Tovar y Tovar, los Michelena, los Rojas, y los más jóvenes, los que en Caracas se agruparon en el Círculo de Bellas Artes y con los instrumentos del impresionismo descubren el paisaje riollo, hasta culminar en Armando Reverón. Tito se atiene al papel de mediador.<sup>17</sup>

Desde su nacimiento parecía predestinado a este rol. Su padre, José Antonio Salas, era pintor, fotógrafo y socio, nada menos, que del famoso estudio de Martín Tovar y Tovar. Su madre, Dolores Díaz, era a su vez hija del controvertido Ramón Díaz, colaborador —en un porcentaje que aún se discute, pero que debió haber sido algo así como el de un asistente de investigación actual— del *Resumen de Historia de Venezuela* que enviaría

---

15 CALZADILLA, 1975, p. 60

16 Citado en: CALZADILLA, 1975, p.60.

17 PINEDA, 1974, p. 115

a la fama, al escándalo y luego al destierro a Rafael María Baralt, pero que con el tiempo se convirtió en la gran obra clásica sobre el tema. De modo que esa confluencia de historia con pintura heroica corría por las venas de Tito y definiría el entorno de su infancia<sup>18</sup>.

Pero hay más en la fragua de ese destino. La verdad es que Británico Antonio –Tito entre los familiares– nace con auténtico don de artista. Sus dibujos sorprenden incluso a una familia de por sí acostumbrada al arte. Eso, junto a sus desventuras en la educación formal –es alumno del célebre colegio “Santa María”, de Agustín Aveledo– le hacen seguir el consejo que su atribulado profesor de matemáticas le daría alguna vez: deje en paz a Pitágoras y dedíquese a Apeles. En efecto, “el tiempo vino a demostrar el buen ojo clínico del maestro Soriano y a dar la razón a un consejo sin el cual acaso no tendríamos hoy pintor.”<sup>19</sup> Entra así a la Academia de Bellas Artes, entonces dirigida por Emilio Maury. Allí es un estudiante aventajado. Pronto se destaca con una escena de herrería conocida como *La fragua de Vulcano* o *Los herreros*, datada en 1906, que llama la atención del que es entonces Ministro de Educación y amigo de la familia, el gran historiador épico Eduardo Blanco. Ciertamente es un cuadro que acusa un dominio de la técnica superior al de cualquier adolescente. Se plantea una beca para estudiar a París, dentro de una tradición iniciada por Guzmán Blanco para premiar a nuestros grandes talentos pictóricos, pero la sufrida historia venezolana atraviesa entonces por otro de sus consuetudinarios despotismos: manda Cipriano Castro y hay que agradar al Jefe. Así, un cuadro con tema estratégicamente escogido, *La batalla de La Victoria*, una de las últimas victorias del caudillo –en rigor la que perfila a su sucesor, Juan Vicente Gómez– termina de otorgarle el boleto a la capital de la cultura. De ese modo ya todas las piezas de su *dramatis personae* estaban completas: Tito pintando un tema heroico, Gómez a la sombra del poder, Eduardo Blanco como mentor –después se diría que su obra constituye la puesta en pinceles de sus cantos– y París, siempre París en los anhelos de nuestros artistas. Cuando cayera Castro *La batalla de La Victoria* es, nuevamente con tino estratégico, “desaparecida” hasta que en 1974 reapareció en los escaparates de un anticuario. “¡Qué pendejada

---

18 Junto al estudio de PINEDA, 1974, los dos cuadernos de PAEZ, 1979a, 1979b, son los otros textos que de forma más completa analizan su vida y obra.

19 PAEZ, 1979, p. 4.

tan grande!”, al enterarse le exclamaría Tito a Rafael Pineda<sup>20</sup>. Pero no, Don Tito, los antojos de la política y del poder para Usted no fueron nunca pendejadas. Todo lo contrario: fueron el sustento y el sentido de su pintura. Veámoslo con lo que le pasó inmediatamente después.

De lo que hizo en Europa es mucho lo que se ha escrito y no entra en los objetivos del presente trabajo. Va a la Academia Julian, de París, entonces muy célebre. Recibe clases de viejos maestros que ya habían formado a Cristóbal Rojas y Arturo Michelena. Gana en 1907 la tercera medalla del Salón de aquél año con una escena campestre italiana, *San Genaro*, que dispara su fama a ambos lados del Océano. Caracas recibe orgullosa la noticia. En París se codea con el gran mundo. Se convierte en el primer latinoamericano al que el Museo de Luxemburgo le compra un cuadro. Se hace amigo de Rubén Darío, conoce a Unamuno, trata a Rodin. Su talento y sobre todo su talante, que lo encaja tan bien en la movida nocturna y bohemia de los estertores de la *Belle Époque*, como después lo harían en la alegre tropicalidad noctámbula de Caracas, le abren las puertas de todos los círculos. Además pinta. Pinta mucho y cada vez mejor. Recibe muchos encargos, vende bastante bien sus lienzos, vive incluso una incipiente prosperidad en sus bolsillos. De lejos ve a Picasso y la revolución que inicia, aunque alternan en ciertos cafés, coinciden en no pocas reuniones, se conocen, se saludan... Pero, tal vez la más importante de sus decisiones vitales fue la de no sólo mantenerse al margen, sino incluso oponerse a lo que representaba el genio andaluz y el arte moderno que despuntaba con la aurora del siglo. “Parecen locos”, dice entonces y repetirá toda su vida.<sup>21</sup> Picasso, aseguró en una entrevista:

*Antes del Cubismo, pintaba muy bien. Después se puso en esa categoría... No sé por qué le ha tomado el pelo a todos los que lo han aplaudido frenéticamente. Tengo para mí que él ha debido seguir pintando y escondiendo cosas muy buenas, como las que hacía antes. Lo recuerdo como un tipo corriente de español, poco comunicativo que andaba por París con una rusa...<sup>22</sup>*

---

20 PINEDA, 1974, p. 35

21 PAEZ, 1979, p. 17

22 PINEDA, 1974, p. 115

\* Expresión venezolana para referirse a los bromistas (Notas del autor)

## En otra entrevista espetó:

Entonces conocí a Picasso. En ese momento era uno de los tantos pintores que visitaban los cafés. Mira, yo creo que Picasso, en el fondo, es un mamador de gallo\*. Un grupo de artistas, de los que frecuentaban en Montmartre un café llamado El Conejo Hábil, buscó un burro, le amarraron de la cola un pincel, le acercaron una tela y el burro 'pintó'. Este acto fue asistido por un notario, quien hizo acto de presencia a petición de los más jóvenes artistas. El cuadro fue llamado 'Puesta de Sol en el Mediterráneo', y enviado al Salón de Otoño. Un crítico dijo de este cuadro: 'se levanta un nuevo genio francés'.

-¿Qué perseguían ustedes con eso?

-Ridiculizar el Cubismo- respondió Tito Salas.<sup>23</sup>

En fin, su pleno encuentro con el destino llega con el Centenario de la República, en 1911. En medio de los fastos, el General Gómez le encarga una obra monumental para el Capitolio Federal. Fama y relaciones le sobraban para obtener el contrato. Se trata del *Tríptico*. Para pintar sus plafones se va expresamente a Italia a estudiar los pintados en el Renacimiento. Se prende tanto de ellos que ya no podrá sustraerse de su influjo. Como diría Uslar Pietri en un programa televisivo<sup>24</sup>: a su escala y en su momento, será para Venezuela lo que los pintores del Renacimiento italiano serían en sus respectivas Repúblicas o en los territorios pontificios. Su decoración de la Casa Natal del Libertador y del Panteón Nacional sólo es equiparable, para la Historia Patria, con lo que para la Sagrada fue la obra de, por ejemplo, un Miguel Ángel en el Vaticano. Así, revelándose el fervoroso bolivariano que será el resto de su vida, en la composición mimetiza la historia venezolana con Bolívar, recogiendo la esencia del culto bolivariano que la definía. La historia es Bolívar. Sí, a través de tres episodios de la vida del Libertador: *Juramento de Bolívar en Roma*, *Paso de los Andes* y *Muerte del Libertador*, intenta narrar la que para él, como para el resto de los venezolanos de entonces, era la historia de Venezuela: la Independencia y la gesta del Libertador.

Pero así crea, al mismo tiempo, otra cosa más poderosa y trascendente: la imagen de Bolívar que el Estado terminaría por asumir en buena medida gracias a los innumerables cuadros que le encarga por más de cincuenta

23 PINEDA, 1974, pp. 115-116

24 USLAR PIETRI, 1983.

años. El *Tríptico* presenta por primera vez a un hombre, a un rostro, a una expresión que se harían célebres:

Para los rasgos físicos del rostro del Libertador, Salas se inspira sobre todo en el retrato de Gil de Castro, que, no obstante su debilidad de factura, le parece el de más carácter. Aún no se había hecho ningún estudio sobre la vera efigie del Libertador, como el que mucho después hará el historiador Alfredo Boulton, de modo que en la elección del cuadro de Gil de Castro hay que ver un acierto de la intuición de Salas. También se inspira en el busto de Tenerani porque le da un perfil que le parece muy bueno. Buscando la fidelidad en todo, Salas pide que le hagan apuntes de los sitios donde tuvieron lugar los acontecimientos históricos que piensa pintar, y hasta solicita fotografías de caballos criollos, pues los franceses tienen otra planta y no le sirven...<sup>25</sup>

Detengámonos en una frase, reveladora: *la vera efigie*. Es la de la filiación de Gil de Castro, obviamente, ya entonces la común para los venezolanos. Es una *vera efigie*, sin embargo, que reproducida por Tito Salas infinidad de veces en cuadros que luego en manuales escolares y litografías volvieron a ser reproducidos con igual amplitud, resulta a la larga más bien hechura suya; esa imagen de un Bolívar intemporal que en todos los momentos es más o menos igual a cómo lo vio Gil de Castro en Lima en 1825, y que se afianza en el imaginario popular prácticamente por obra de sus pinturas: son sus cuadros, entonces, los que socialmente representan la *vera efigie*. Es algo parecido a lo que ocurrió cuando en un momento dado a Cristo empezaron a representarlo con barba y cabello largo, en contra de sus representaciones paleocristianas de cabello corto y barbilampiño estilo romano. En el *Tríptico* el muchacho que a los veintiún años jura en el Monte Sacro liberar América frente a su maestro tiene la cara del estadista de cuarenta y dos años, tan envejecido que aparenta bastante más, que Gil de Castro pinta en Lima mucho tiempo después. Así, en el *Paso de Los Andes* no aparece el hombre de bigotes, bronceado por el sol de los llanos y el resplandor de los páramos que Figueroa retrata cuando ya tiene conquistada Bogotá, sino, otra vez, el hombre pintado en Lima. Y así sucesivamente, el hombre de Lima es el de todos los momentos en sus cuadros.

Pero con ello cumplió su misión. Ese Bolívar intemporal logra convertirlo en lo que Uslar Pietri llama el último "pintor nacional", por ser el último

---

25 PÁEZ, 1979, p. 511

de los “ilustradores de emociones colectivas” que desde el siglo XIX le fueron narrando nuestra historia a través de sus grandes cuadros.

En este sentido eran pintores nacionales que representaban al país, que expresaban al país, y que le hablaban al país y le presentaban las imágenes colectivas, totémicas casi; que la colectividad quería contemplar y ver para entenderse a sí misma.

De ese modo, Tito Salas es el creador de *la más entrañable iconografía que el pueblo venezolano tiene de su pasado*<sup>26</sup>. De, en efecto, su *vera efigie*; al menos para su imaginario nacional, emocional.

El *Tríptico* generó un revuelo general, deslumbró a todos. El colectivo acababa de hallar a *su* Bolívar, a *su* versión de la historia y al hombre capaz de narrársela como ninguno otro había podido hacerlo hasta entonces. Nada de extraño tiene entonces que cuando llega la multitud lo busque en la estación del ferrocarril y lo lleve en hombros hasta su casa. Esa multitud celebra a un pintor capaz de expresar escenas heroicas y de transmitir una emoción que sentía, pero que no había visto plasmada en ninguna parte; una emoción expresada en los términos tan claros que sólo el arte académico puede ofrecer, por mucho que tales cualidades sean, precisamente, las que hoy desalientan a los críticos e historiadores. Ellos hubieran preferido a un hombre que, unido a Picasso, llegara con anuncios de un cubismo que, seguramente, lo habría hecho pasar desapercibido en la Estación de Caño Amarillo. A un hombre que, enfrentado al mundo, haya recibido el desdén de sus contemporáneos, que jamás recibiera un encargo del Estado: es decir, la versión canónica que el arte moderno nos ofrece de sus héroes. Acaso haga falta ahora, cuando muchas de las certezas modernas ya están en duda, una nueva interpretación de la historia que valore mejor el significado de que en 1911 una ciudad entera haya esperado a un pintor como a su héroe y lo haya llevado en hombros como si del mejor matador de aquella plaza, ¡como si del mejor matador de Sevilla se tratara!

## EL “GLORIOSO PINCEL”.

Hacia 1920, un Tito Salas ya famoso y en plena faena narrativa de la saga bolivariana, ensaya algunos caminos nuevos que, no obstante, a la larga no

---

26 USLAR PIETRI, 1983.

prosperan en su obra. Pinta entonces siete paneles con temas mitológicos y con figuras estilizadas, no sin cierto guiño de *Art Decó*. Son, según Rafael Pineda, "los primeros y únicos ejercicios del desnudo realizados por Tito. El otro será la india en el 'Padre de Las Casas, Protector de los indios', tan púdica que quien se siente en cueros es el espectador..."<sup>27</sup> Por eso es que este ejercicio nos resulta tan afortunado: porque logra romper aunque sea por un instante la férula pudibunda que ató al resto de su obra.

Dentro del conjunto, la *Alegoría de la Pintura* merece especial mención. Es una mujer con un pincel y una paleta, uno en cada mano, cubierta de la cintura para abajo por un clámide que evidentemente acaba de desabrocharse y rodar hacia sus pies, como si en trance de entrega al amor estuviera; dejando a la vista un torso tan primorosamente moldeado que por la forma —así como por el gesto hierático de su mirada— más parece reproducir rigidez escultórica que el dinamismo que caracterizó a sus cuadros. Tras ella, como en la penumbra de un templo tan fantástico como minoico, el fondo es una pared con frescos de meandros griegos. A sus pies, dos lámparas, una de aceite y otra votiva, y tres libros sobre los que descansa la alegoría. El conjunto es brumoso y onírico. Oscuro y sensual, como corresponde a todo símbolo salido del inconsciente mítico. No se parece a nada de lo pintado antes ni después y sin embargo, consideramos, que es precisamente desde esa distancia que podemos aprehender lo que en la Casa del Libertador, bajo temas y estilos tan distintos, estaba haciendo entonces.

La Bella —la bella pintura— descansando sobre los libros, montada sobre ellos, superándolos, dándoles luz, iluminándolos —he ahí las lámparas— ayudándolos en la oblación —he ahí, en particular, la lámpara votiva— que predicán. De eso es de lo que se trata lo hecho en la Casa Natal del Libertador; esa fue la relación con la historia y su *culto*, la oblación a Bolívar presente en las páginas de nuestra Historia Patria. Tanto, que cuando en 1921 se inaugura la Casa, en su famoso discurso el Padre Carlos Borges afirmó que

el Gobierno se complace en ofrecer hoy, 5 de Julio, a la veneración de los pueblos esta casa, cuyos sagrados muros son como páginas de *Venezuela Heroica*, donde al margen de la epopeya pone sus maravillas el glorioso pincel de Tito Salas.<sup>28</sup>

27 PINEDA, 1974, p. 165

28 LECUNA, 1980, p. 76

Así, como cerrando un ciclo, aquél muchacho que un día consiguió la beca que lo lleva a París y a su destino por impresionar a Eduardo Blanco, ahora sigue su senda de cantor épico de la Patria, pintando lo que aquél describió con deslumbrante y a trechos exorbitante prosa poética.

Pero sus pinturas, bien que sinfonía visual de la Historia Patria, van más allá. Antes que nada, su mentor en el trabajo no es Blanco, sino Vicente Lecuna (1870-1954). El dato es fundamental. Lecuna es el más grande historiador bolivariano de todos los tiempos. Su obra, sin embargo, puede interpretarse como el afán de darle fundamentación documental a la Historia Patria, de dar una versión *razonada*—como de expreso advierte—de lo que Blanco cantó. De allí el ciclópeo esfuerzo de toda su vida por reunir la mayor cantidad posible de papeles del Libertador con los que no sólo creó su vasto archivo, sino que usó de base para las *Obras completas* de Simón Bolívar, editadas en dos volúmenes en 1947 y para su *Crónica razonada de las guerras de Bolívar*, en tres volúmenes, aparecidos en 1950. Cumbre de sus numerosas monografías sobre el tema, éste último estudio representa, en buena medida, algo así como la traducción documental de *Venezuela Heroica*, basada en cartas del Libertador y otros próceres, los *Boletines del Ejército Libertador* y otras fuentes documentales, testimoniales y hemerográficas de la época. El sentido, pues, es más o menos el mismo que animó a Eduardo Blanco —exaltar la heroicidad del Libertador y los otros Padres de la Patria como *la* historia de la nación— pero el método es otro. Es el de un ingeniero y banquero con un muy, digamos, *rankeano* culto al documento. En este sentido el aporte de Lecuna es fundamental, porque no sólo dedicó sus inmensas fortuna y capacidad de trabajo para rescatar, compilar y concordar documentos esenciales para la historia de Latinoamérica, sino que en el ínterin espantó una cantidad importante de los fantasmas legendarios que la tradición, la exaltación poética y la singular capacidad discursiva de los venezolanos —sobre todo de los decimonónicos— fueron tejiendo en torno al héroe máximo.

Pues bien, así como Eduardo Blanco tuvo su correlato visual en Tovar y Tovar y Michelena —al que hasta le sirvió de modelo para su celeberrimo *Miranda en La Carraca*—; Lecuna lo tendría en Salas. Fue aquella dupla feliz de los caracteres opuestos y a la vez complementarios que se da tantas veces. Tito siempre recordará a Lecuna con cariño casi filial. Lecuna, riguroso, arquetipo del banquero ascético que no malbarata un cobre; que

de viejo desarrollará la también usual combinación del hombre bueno y justo, pero con carácter irascible; metódico en su vida como en su obra donde destila una y otra vez los hechos por la crítica documental, le irá diciendo al espíritu más bien dionisíaco de Salas qué y cómo pintar:

..mientras el pintor trabaja, sin renunciar a la plenitud de la vida en que se encuentra, y fuerza que también lo arrastra al holgorio bien comido y bien bebido con los amigos después de ocho y diez horas continuas de sesión pictórica, Lecuna insistirá en imponerle un régimen disciplinario, en predicarle austeridad, en sermonear al hombre que, en su concepto, no tiene derecho a medrar a expensas del artista. Tito lo deja hacer, se emparanda otra vez, cuantas veces se le antoja, pero asimismo pinta y pinta desaforadamente; o sea que cumple a cabalidad con la palabra empeñada al historiador, al historiador rigurosísimo en documentos y conducta personal...<sup>29</sup>

Esa autonomía de Salas no sólo se da en su vocación rumbera, sino también en lo que pinta:

Tito acepta la asesoría de Lecuna, pero de ninguna manera adopta, para escucharlo, una actitud pasiva. El historiador sugiere ideas generales. El pintor, por su parte, las reduce a argumentos particulares, a un momento específico, a un instante. Esto significa aquello, sí, pero sucedió de esta otra manera. Y así por el estilo.<sup>30</sup>

Autonomía que, sin embargo, no lo sustrae de la esencia de lo que busca Lecuna. Se trata de la misma pintura heroica de nuestros academicistas mayores, pero con una luz, un dinamismo, un realismo que la ponen en otro plano. Según Pineda, "la gente [de los cuadros de Tovar] está demasiado seria y bien vestida para ser venezolana"<sup>31</sup>. Lo suyo será, entonces, un intento por captar mejor la realidad con un sentido similar al anhelo documental que despliega Lecuna en sus estudios. Bolívar en sus cuadros deja de ser tan solemne, tiene una expresión de abatimiento y barba de dos días en *La emigración a Oriente*, casi se manotea con el fraile dominico en "El terremoto de 1812", expresa clara tensión en el "Abordaje del bergantín *Intrépido*"; sus ojos son tan vivos y expresivos como los describieron todos cuanto lo conocieron en vida... Tal vez, no

29 PINEDA, 1974., p. 201

30 PINEDA, 1974, p. 196

31 PINEDA, 1974, p. 197

obstante, esa claridad y vivacidad de los colores y de la luz, así como de los gestos, le den un cierto sabor esquemático, *patético* en el sentido de expresar ideas y emociones de forma demasiado evidente, que a algunos les resulte algo esquemático, acaso infantil, bordeante con el *comic*. Dice un historiador del arte:

Este facilismo, advertido ya por Picón Salas, resta valor a la pintura histórica de Salas para resistir un parangón con el serio y metódico esfuerzo cumplido en este género por Tovar y Tovar, con quien se ha querido comparar a Salas. Se podría decir que Tovar representa a la historia mientras que Salas la ilustra. Aquel es un historiador; éste, un cronista.<sup>32</sup>

Pero tal vez por eso mismo logró su gran cometido de presentarle al pueblo una historia susceptible no sólo de ser entendida fácilmente, sino de despertar sus emociones más hondas, básicas y patrióticas. Es, visto así, un hombre que si no ideológicamente —en lo político— similar, sí estilística y hasta éticamente (por el deber asumido de llevar el discurso de la Historia Oficial al pueblo) hermano de los maestros del muralismo mexicano.

En este sentido, su obra no logra escapar de la polémica que aún envuelve la remodelación de la Casa del Libertador. En algo coinciden todos los especialistas: aquello no fue una restauración, en el sentido de ponerla tal como estuvo a finales del siglo XVIII, sino una creación nueva para conformar *un gran santuario del recuerdo del Libertador*, como agudamente lo llama Uslar Pietri, después de definirla como una “restauración muy desafortunada”<sup>33</sup>. Una creación tan nueva que, según Ciro Caraballo, inaugura uno de los primeros estilos que la nueva burguesía que de la mano del petróleo surgida en la década de 1920 impondrá en sus modernas casa-quintas: el neocolonial<sup>34</sup>. Transición entre las quintas modernas de las nuevas urbanizaciones y las casonas que dejan esos nuevos (y algunos no tan nuevos) ricos en el centro de las ciudades, son casas en el mejor *American Way of Life*, que en Venezuela se difunde tan ampliamente por los campamentos petroleros, pero adosadas con tejas, rejas forjadas en las ventanas y hasta portones y frontispicios más o menos barrocos.

---

32 CALZADILLA, 1975, p. 60

33 USLAR PIETRI, 1983.

34 CARABALLO, 1994, pp. 12-17

Así, cuando en 1910 dentro de los fastos del Centenario el Estado decreta la adquisición de la Casa Natal por suscripción pública –cosa que se logra dos años más tarde con el concurso de todos los venezolanos, cada uno los cuales colaboró con lo que pudo– y pone a Vicente Lecuna a la cabeza de la restauración, éste la concibe, según Carballo, “como un rescate de la nacionalidad, entendiendo por ‘nacionalidad’ la valoración de todo aquello que durante el último cuarto del siglo XVIII había pasado a formar parte de la burguesía caraqueña, de la cual Bolívar era principal producto; se identificaba así como ‘nacional’ y ‘venezolano’, sólo una pequeña parte de la historia colonial del país; aquella propia de la centralista capital. La arquitectura ‘colonial’ era la arquitectura de Caracas.”<sup>35</sup> Lo cual amerita de dos o tres precisiones. Antes que nada, se pone de manifiesto una de las grandes certezas de la Historia Patria: se asimila toda la historia *nacional* a Bolívar como su consumación, tal como lo plasmará Salas en las paredes de su salón principal. Consecuentemente, es obvio que el núcleo de la nacionalidad, haya sido identificado en la élite caraqueña del momento, que es de donde brota el Libertador y, por lo tanto, en su arte y su arquitectura. El autor citado no emplea, a nuestro juicio, correctamente el término de *burguesía* para definir a aquella elite mantuana, por tratarse de una categoría histórica que corresponde a otra realidad socioeconómica, pero al mismo tiempo es cierto que la burguesía –ésta sí de verdad– que surge a principios del siglo XX, efectivamente trató de apropiarse, de hacer suya esa tradición: el neocolonial de sus nuevas quintas es el mejor ejemplo de ello. Las imitaciones del barroco hechas de concreto armado, que a veces se atrevían hasta a portones rematados –justo como pasó con esta Casa– con escudos inventados para el gusto de familias recién enriquecidas sin heráldica ni genealogía que argumentar, muestran su deseo de vivir como si fueran mantuanas, imaginando que esa elite había vivido tal como escenográficamente lo presentaba la Casa Natal restaurada. Otros, los que no pudieron irse a las nuevas urbanizaciones, siguieron un camino aún más singular: con cemento volvieron a sus viejos caserones coloniales en quintas *neocoloniales*.

Esta Casa hubo de ser, en sus días de esplendor, forzosamente distinta a como la vemos hoy. Luego pasó a estar destinada a fines comerciales desde el último tercio del siglo XIX, cuando la mudanza del mercado al espacio

---

35 CARABALLO, 1994, p. 14

que en otro tiempo ocupó el Convento de San Jacinto, ubicado frente a ella, hizo el sector poco propicio para la vida de familias encumbradas. En el ínterin de su paso de vivienda aristocrática a almacén —destino de casi todas las casonas de lo que, con la expansión iniciada a finales del siglo XIX, se fue convirtiendo en el *Centro* de Caracas— la Casa fue adquirida por Guzmán Blanco, quien le puso la lápida de mármol que aún existe, explicando que el Libertador había nacido allí. No obstante ello, él y sus sucesores la rentaron continuamente para distintos comercios que les hicieron numerosas intervenciones, dañando grandemente la estructura original. Aunque para 1910 Caracas aún estaba llena de casonas coloniales, todas tenían niveles similares de intervención o deterioro y el recuerdo de su estado posible para finales del siglo XVIII estaba más o menos perdido. Por ello Lecuna tuvo que organizar una Junta Asesora que emprendió el primer estudio sistemático de arquitectura colonial realizado en Venezuela, integrada por los historiadores Manuel Landaeta Rosales y Manuel Segundo Sánchez, el anticuario Christian Witzke, fundador del Museo Bolivariano, y los arquitectos Luis Malaussena, Antonio Malaussena y Alejandro Chataing. La verdad es que sus hallazgos fueron francamente notables, sobre todo los de la dupla Landaeta Rosales-Witzke, pero, en un síntoma revelador de su tiempo, Lecuna en general siguió un criterio distinto a la restauración fiel a cómo estaba el inmueble a fines del siglo XVIII<sup>36</sup>, según parece, hasta para escándalo incluso de estos investigadores<sup>37</sup>:

Las obras culminaron en 1921, convirtieron la discreta y destrozada casa burguesa del siglo XVII en un palacio, digno del más exigente Capitán General de la otrora Provincia de Venezuela. Magnificar la vivienda era magnificar al Héroe, por lo que se rehicieron los techos y los pisos; se reconstruyeron las puertas y las ventanas en nobles maderas; mientras que las paredes interiores se tapizaron con lienzos, donde en romántico estilo el pintor Tito Salas narraba la vida del Libertador. Mas el verdadero espíritu del monumento se reflejó en su remozada fachada, donde los desnudos muros encalados se revistieron de mármol imitando silliería, armonizando con una portada de piedra, coronada por el recién inventado escudo de armas de la familia Bolívar, el cual permitía recordar al pueblo venezolano que el prócer provenía de noble cuna.

---

36 Para una valoración ponderada de lo que eran las viviendas coloniales en el sector, véase: MARÍN, 2000, pp. 169-203.

37 Una crítica severa a la restauración, así como una amplia valoración de las investigaciones de LANDAETA ROSALES y WITZKE, las encontramos en: DUARTE, 2003.

El Libertador seguramente se revolcaría en su tumba, pero la nueva 'Casa Natal' pasaba a ser paradigma de la arquitectura 'colonial' en la Venezuela de la década del veinte.<sup>38</sup>

Lecuna se defendió diciendo que sólo se atenía al espíritu del Decreto del 28 de octubre de 1916 que ordenaba *reconstruir* y *embellecer*—dos verbos polémicos, si los hay: o se reconstruye tal como era, o se embellece— la casa *con la magnificencia digna de un monumento consagrado a la veneración pública como recuerdo del Libertador*. En consecuencia, ante la disyuntiva de reconstruir y embellecer, procedió salomónicamente:

Estas disposiciones —asegura— no dejaron duda sobre la manera de proceder, embelleciendo la Casa con 'la magnificencia digna de un monumento consagrado a la veneración pública'. En consecuencia los pisos y zócalos debían hacerse todos de mármol imitando ladrillos de la época, y lo mismo otros detalles semejantes, por brevedad no anotados aquí. Sin embargo, considerando el director de la obra necesario presentar la Casa en su mayor parte como era, sólo usó los mármoles en la fachada y en los pisos de las salas y de la entrada y todo el interior se reconstruyó exactamente como era: pisos de ladrillo, fabricados como los antiguos, puertas y ventanas las mismas remendadas con la parte sana de maderas de los techos y estos últimos reconstruidos exactamente iguales a los originales con madera de cedro incorruptible como el nuestro. Consultado el Gobierno en diferentes ocasiones, aceptó este plan como el más lógico. En él se da la magnificencia del edificio y se conserva su integridad el primitivo.<sup>39</sup>

Es difícil para nosotros, desde la perspectiva de las actuales normas de restauración, comprender a través de qué criterios llegó Lecuna a esta conclusión, ¿de dónde sacó, por ejemplo, que *embellecer* equivale a poner mármoles? Pero ya nada se puede hacer: a un siglo, esa imagen de la Casa Natal tal como la concibió es en sí misma un patrimonio de los venezolanos —por eso trabajos como los de 1988, dirigidos por Alfredo Boulton y Carlos Federico Duarte, sólo se limitaron, en aquello que no fue específicamente estructural, a ajustes muy pequeños— y ha cumplido, plenamente, con su objeto de ser un monumento *bello* para la memoria de Bolívar. Un monumento cuyo último toque se lo dio el *glorioso pincel* de Tito Salas. Y en esto igualmente nos resulta algo difícil entender de

---

38 CARABALLO, 1994, p. 14

39 LECUNA, 1980, p. 30

dónde sacó Lecuna que había que decorarla con cuadros que explicaran la vida de Bolívar, si nos atenemos a la idea de *restauración* y no al deseo, expresado en el decreto, de hacer un monumento para la “veneración”. Escribió Lecuna:

Deseando que toda la reconstrucción fuera obra de venezolanos, tuvimos la fortuna de encontrar en el señor Tito Salas un artista venezolano a la altura de los mejores de Europa. Se le encargó la ornamentación de la Casa por medio de cuadros históricos que el Gobierno le iría indicando. La colección, de un mérito artístico insigne, contiene el resumen de una historia de España y algunos períodos de la Colonia, la Conquista, la Protección de los Indios por el Padre de Las Casas, El Dorado, la Fundación de Caracas, Guaicaipuro, el 19 de Abril. En uno de los frisos aparece Colón recibiendo las joyas de Isabel la Católica; los primeros pasos del Descubridor, y se recuerda la Conquista de Caracas por las figuras de Guaicaipuro y Diego de Losada. La Sociedad Patriótica, quedó representada en otro friso.

Luego vienen los grandes cuadros: La Apoteosis en la Sala Principal, el Desembarco de Colón, el 19 de Abril, el Bautizo de Bolívar, la Confirmación, una Lección de Andrés Bello, la Muerte de la Esposa, el Terremoto de 1812, la Batalla de Araure, la Emigración, el Combate Naval, la Toma de las Flecheras por Páez. Esas obras costaron Bs. 238.400 y representan varios años de trabajo. El cuadro del Matrimonio no está incluido en esta suma: fue regalo del Comercio de Caracas.<sup>40</sup>

Este cuadro del matrimonio lo encargó la colonia española. La anécdota no deja de ser reveladora. Para sufragarlo hizo fundir un grupo escultórico que representaba el abrazo entre Bolívar y Morillo que, realizado con verdadero realismo, manifestaba la gran diferencia de tamaño entre ambos y por eso era considerado *inconveniente*. Con la venta del bronce le pagaron a Tito. Se trató, acaso, de la metáfora de todo lo que pasó en aquella malhadada restauración: fundir todo lo que no convenía a la Historia Patria, a la Magnificencia del Héroe, e *inventarse* —en el sentido que Eric Hobsbawm le da a la invención de la tradición— otra, más a su altura deseada: una casa de mármol, un escudo de armas “descubierto” en medio de los trabajos de restauración y desconocido hasta entonces, una iconografía donde aparezca mayestático y no breve de estatura.

---

40 LECUNA, 1980, p. 41

Esa es la iconografía que pinta Salas entre 1913 *La Emigración a Oriente*—y 1930, cuando culmina uno de los más emblemáticos íconos del bolivarianismo venezolano: *Mi delirio en el Chimborazo*. El Centenario de la Independencia, celebrado en el bienio 1910-1911, el de la Batalla de Carabobo (1921) y el de la muerte del Libertador (1930), ofrecieron el marco de pompa y festejo adecuado para sus sucesivas develaciones. Como con el *Tríptico*, en ellos la historia se resume en Bolívar. Todos los hitos anteriores: Colón, la Conquista, Guaicaipuro, Losada, la Colonia, el 19 de Abril, desembocan en él, en esa Apoteosis que preside la sala en donde penden. El resto de la Casa es el relato visual de su vida, que a partir del momento en que dejamos el salón principal y, con él, la Conquista y la Colonia, se convierte en *la* historia en sí, desde su bautismo hasta la gloria. Si aceptamos la tesis de Calzadilla, se trata de la crónica, y a lo mejor la vitalidad y el colorido de los cuadros, el patetismo casi de *comic* o mural mexicano que vemos en algunos, le dan la razón: el relato no es adusto como en Tovar o como en los cantos de Blanco, sino una dinámica que de la mano lleva al espectador por toda la Casa, mostrando la heroicidad con pedagogía de plática piadosa o de juego didáctico. Su impacto en el imaginario del venezolano le demostró el acierto didáctico de Salas y Lecuna. Como la alegoría sensual de 1920 tan claramente nos señaló, en ellos la pintura montada sobre los libros —en este caso de historia— para iluminarlos y mostrarnos mejor los valores que nos quieren transmitir.

#### LA ICONOGRAFÍA DEL PADRE Y SUS ADVOCACIONES. A GUISA DE CONCLUSIÓN

Para 1970, Tito Salas ya estaba ubicado en un lugar muy lejano de lo que el resto de los artistas hacían. El cinetismo había catapultado el arte venezolano a los principales salones del mundo. Picasso, para su perplejidad, había triunfado. El arte figurativo era cosa de estudio para los historiadores y él, en general, algo así como un recuerdo vivo del pasado. Pero el Estado sigue requiriendo efigies del Libertador para su administración. Una institución educativa, el INCE, le hace uno de los últimos encargos de su vida. Aunque el movimiento artístico desde hace tiempo no se detiene en sus obras, el resto de la sociedad sí lo hace. La develación de este retrato le vale una entrevista televisiva. Aunque sin editar, la cinta puede

consultarse en la Biblioteca Nacional. El periodista, Edgardo de Castro, de entrada le pregunta por qué tanto empeño en Bolívar, a lo que un Salas aún vigoroso a sus más de ochenta años, capaz de la charla animada y llena de chascarrillos que lo hizo célebre en toda su vida, responde con un gran alegato de bolivarianismo, pero remata con un frase tan sintomática de su culto como de su fino humor: “En Venezuela se piensa en el Libertador como piensan los ahogados en los salvavidas...”<sup>41</sup>

Ya en los textos citados de Luis Castro Leiva, Germán Carrera Damas, Napoleón Franceschi y Elías Pino Iturrieta sobre el tema, se ha insistido con suficiencia en esa relación, si se quiere patológica, de la sociedad venezolana con Bolívar. De una sociedad que insatisfecha con sus logros actuales se refugia en la gloria del pasado como –vágase la expresión marxista– una suerte de opio que la haga sentir mejor. Aunque a veces estas críticas a la *religión bolivariana* van al otro extremo y descuidan lo que, también, de positivamente inspirador pueda tener el Libertador para los venezolanos, eso no desdice lo que, precisamente, el gran creador de sus íconos señala: Bolívar como pábulo de salvación, como dios, porque en efecto los naufragios son de las pocas circunstancias en las que nadie es, tajantemente, del todo ateo... Un dios cuyas estampas e ídolos requieren veneración. Un dios para una sociedad náufraga, que busca a qué asirse. Una sociedad náufraga que ve a Bolívar como su salvavidas. La imagen es tremenda. Más aún: la imagen es terrible.

Y es dentro de este tremebundo marco, de ese objetivo del Estado como Pontífice Máximo del culto por crear una iconografía del Libertador que, convertida en su *vera efigie* –es decir, en su *verdad oficial*– permitiera un control más efectivo de su *veneración*, que Tito Salas pinta. Por eso su pintura, pintoresca, *patética*, colorida, atractiva, encerraba, más allá de las aprehensiones más o menos justificadas de la crítica contemporánea, las dotes pedagógicas ideales para tal cometido. La Casa Natal *embellecida* con criterios similarmente pintorescos, creando una imagen de gran poder evocador, inventando un porte mayestático para la cuna del Libertador, no sólo se convierte, al mismo tiempo, en el recipiente idóneo para ello, sino que encierra otra cosa más vital: encierra una relación entre ambos, entre Tito y la Casa, similar a la de Miguel Ángel con la Capilla Sixtina, como la del ilustrador de la Historia Sagrada que se venera en el templo.

---

41 Entrevista otorgada a: DE CASTRO, 1970.

O incluso como más. Pintando los episodios que le va encargando Lecuna bajo un criterio del que no tenemos una explicación expresa ni del pintor-cronista ni del historiador, pero que suponemos alineados en la idea de aquello considerable emblemático en el forjamiento y paulatino ascenso a la gloria del héroe, terminó produciendo imágenes de un valor simbólico que ya valen por sí solas en la conciencia del venezolano. La *Batalla de Araure*, pintada entre 1927 y 28, que es, por ejemplo, una de las composiciones de más fuerza y dinamismo de la colección de la Casa, ha ejercido sobre el hecho histórico un efecto que pudiéramos llamar de *máscara de Tutankamón*: el testimonio —más bien, en este caso, el relato histórico— es de tal calidad e influencia, que es el que ha determinado la importancia de lo historiado. Más allá de lo brillante de la victoria, que aplastó momentáneamente al ejército realista, y del alto valor que tiene para la historia militar por los quilates tácticos demostrados por el Libertador; de la ferocidad del combate y la siega de vidas que cobró o del evento del *Batallón sin Nombre*, siempre tan evocador, aquella acción, dentro del marco general de la prolongada guerra y en particular, frente a lo ocurrido inmediatamente antes —nada menos que la Campaña Admirable— e inmediatamente después —la insurrección de Boves— no tendría la fama que tiene a no ser, muy probablemente, por el celeberrimo cuadro que todos hemos visto aunque sea en los libros de primaria. Lecuna, no obstante, en su *Crónica razonada de las guerras de Bolívar*, ilustrada, por cierto —y como si hicieran falta más pruebas de su rol de ilustrador— con fotograbados de los cuadros de Salas, le dedica un amplio estudio a la coyuntura general en que ocurrió el combate.<sup>42</sup>

Pero un ejemplo más claro de la forma en que Tito Salas creó íconos de honda huella en el imaginario venezolano es, sin lugar a dudas, *Mi delirio en el Chimborazo* (1929-30). La imagen de un Cronos de venerables barbas blancas, una guadaña y alas de Arcángel terciando a un pensativo Libertador encaramado en una morrena o bien pintado a una escala tan gigantesca que puede tener al Pico Chimborazo de trono: ese ícono es el *Delirio...* para la abrumadora mayoría de los venezolanos y no el poema en prosa titulado así y atribuido, habría que ver si para su gloria o su desgracia, a Bolívar. El ícono se volvió en un símbolo en sí mismo, solapando lo que quiso representar. La representación pasó entonces a ser representada.

---

42 LECUNA, 1950, 139-186

Tanta celebridad adquirió la imagen que Salas volvería sobre el tema en el Panteón Nacional. Guiado por Lecuna, sin embargo, hay que insistir en que la apuesta en los cuadros de la Casa fue hacia la verosimilitud documental. Todas las escenas anteriores a la guerra de la vida de Bolívar tratan de ser testimonio fidedigno de la vida colonial, cuidando detalles tales como que el *buquet* en su boda lo lleve él y no María Teresa Rodríguez porque así se estilaba cuando el marido era menor que la novia.<sup>43</sup>

Un esfuerzo similar, aunque algo menos convincente en cuanto verosimilitud, se percata en los grandes cuadros de la guerra. Es decir, por mucho que hoy nos parezcan representaciones más o menos fantásticas, su objetivo en 1920 era captar la realidad, cosa que nos dice mucho de los alcances de la *objetividad* histórica pregonada entonces. Continúa, si pensamos que a Salas le pareció fantástica, *teatral*, la *objetividad* de Tovar, así como a Lecuna le parecía simple creación literaria lo de Blanco...

Sí, el Salas de la Casa Natal quiere ser realista. El del Panteón Nacional da un salto hacia el idealismo. En 1942, con la conmemoración del centenario del retorno de los restos del Libertador a Caracas, se reinaugura este templo destinado, desde 1874 por Guzmán Blanco a las cenizas de los héroes de la patria. Completamente transformado por el arquitecto Manuel Mujica Millán, por cierto maestro del neobarroco y del neocolonial en Venezuela, le tocaría a Salas replicar el trabajo hecho en la Casa, pero ahora en una escala verdaderamente monumental. Plafones pintados entre 1936 y 1950, momento de otra fasto que le valen unos cuantos encargos, el del Bicentenario de Francisco de Miranda; llenan sus techos con un aliento no visto desde el Renacimiento —porque en este caso el Muralismo Mexicano es otra cosa en cuanto estilo y composición, aunque no en objetivo— narrando no ya la vida en sí de Bolívar, sino la simbología de lo que su culto evoca; de valores esenciales de la Patria encarnada en él. El cronista pasa a ser un ideólogo y sus íconos ahora representan dogmas: Bolívar aparece, si equiparamos este esfuerzo con la iconología católica, en determinadas advocaciones, cada una de la cual es expresión distinta de la Fe. Como pasa con la Virgen o con los episodios de la Pasión de Cristo, el culto bolivariano se manifiesta ahora en las diversas formas que requiere el espíritu nacional. Es un Bolívar ya plenamente mitificado, lleno de

---

43 Observación que se la debemos a Alexander Torres.

alegorías, vuelto él mismo una alegoría, una advocación de las múltiples gracias que a través suyo nos dio el cielo.

Así, los laterales de la nave principal despliegan dos procesiones que el espectador puede transcurrir mientras camina hacia el altar mayor. Una representa el traslado de los restos del Libertador a Caracas en 1842, y la otra, su entrada triunfal a Carabobo en 1821. Son dos momentos en la relación con su ciudad signados por la gloria. Y ambos llevan al altar, lo que es en sí una metáfora de su ascenso glorioso a los cielos: ya en él, constelando el monumento funerario de Tenerani y su sarcófago, está una nueva versión de la Apoteosis, pero está a ciento cincuenta metros cuadrados. Es un canto lleno de destellos alegóricos. Tramontando el empíreo en un triunfal Carro de Helios, el Libertador más allá de los tiempos, señor del mundo, se erige sobre la Historia que desde la Conquista hasta la paz y el trabajo actual (siempre hay que hacerle su respectivo guiño al gobierno), pasando por una Independencia dirigida por la misma Libertad de gorro frigio y seno desnudo que dirigió a los franceses, pero que acá, enarbolando el tricolor nacional, se postra a sus pies. Cada momento es un piso distinto de la Cordillera de Los Andes. Hay indios, hay un conquistador con yelmo emplumado, hay frailes dominicos, está el escudo de Santiago de León de Caracas; hay negros y mestizos; está Miranda y Páez y lanceros del Llano, hay banderas de las Repúblicas liberadas por el Libertador.

El resto de las pinturas sigue ese esquema simbólico de advocación: *El tiempo grabando el nombre del Libertador en la piedra*, *Inspiración del istmo de Panamá*, *Ascenso al cerro del Potost*, *Alegoría a la liberación de los esclavos*, *La noche de Casacoima*, *Bolívar y Humboldt en París*, la nueva versión –menos lograda– de *Mi delirio en el Chimborazo*. Revisando estas obras y las anteriores, Ana María González Salas y Mónica Jiménez Marcano, identificaron las estaciones del camino a la gloria del Libertador –de su pasión, pudiéramos decir– extraíbles del relato visual que Salas construye: *Bolívar aprendiz*, en *La lección de Andrés Bello*, que está en su Casa Natal y que representa, tal vez, la más famosa de sus pinturas sobre la infancia y juventud del Libertador. Al lado de un joven Bello, bajo el samán de La Trinidad y terciados por un misterioso, casi tenebroso Padre Andújar, la aurora formativa del Grande Hombre se expresa magníficamente en ella. Al *Bolívar Idealista* lo ven en el *Juramento del Monte Sacro*; *Bolívar en transición* en el *Terremoto de 1812*, momento liminar del salto del héroe a

la vida pública. "Bolívar soñador" en "Mi delirio sobre el Chimborazo". Y finalmente "Bolívar glorificado" en la "Apoteosis de Bolívar"<sup>44</sup>.

Estas advocaciones a Bolívar completan la lectura historiográfica de su obra. Gran cronista visual de la epopeya bolivariana, le aportó al país no sólo la *vera efigie* del Libertador, sino también la narración sencilla y asequible de sus grandes hechos. El patetismo y colorido de sus cuadros que desaniman a los críticos subyugados por la modernidad abstracta, enamoraron a un pueblo que gracias a ellos ha aprendido lo más entrañable de su historia:

Tito Salas no sólo representó el Bolívar que podía ser captado más fácilmente por el público. Es decir, el heroico, sino que supo también plasmar el espíritu civilista, estadista, guerrero, humano del hombre. Quiso que por medio de sus obras, le llegaran al pueblo venezolano aspectos muy profundos de la vida del Libertador que él descubrió y conoció gracias a sus estudios e investigaciones.<sup>45</sup>

Ese rostro captado por Gil de Castro en Lima en 1825 y asumido por el Estado venezolano halló en Tito su gran difusor. "Empeñado en ser un narrador veraz, Salas sabe situarse en el momento y el lugar y ver los acontecimientos como los hubiera podido contemplar un testigo contemporáneo cualquiera"<sup>46</sup>. El ilustrador de Lecuna no podía sino actuar así. La imagen como correlato de la historiografía; el uso de ambas como ideología y la necesidad de estudiarla para comprender la historia, sus múltiples interpretaciones e impacto social, como acá se manifiesta con el culto bolivariano, tienen en Salas su evidencia más completa. No en vano el pueblo que lo lleva en hombros en 1911 lo llora y entierra con pompa oficial en 1974, más allá de la displicencia de la crítica contemporánea. El pueblo estaba llorando a *su* artista, a su último pintor nacional, al intérprete y forjador de sus emociones. Tito no pintó para los críticos, pintó para su pueblo y para su historia, y por eso ahora que la historia quiere comprender a aquel pueblo, vuelve sobre su pintura, que no sólo lo supo interpretarlo, sino que moldeó sus valores más caros.

---

44 GONZÁLEZ SALAS Y JIMÉNEZ MARCANO, 1983.

45 GONZÁLEZ SALAS Y JIMÉNEZ MARCANO, 1983, pp. 53-54

46 GONZÁLEZ SALAS Y JIMÉNEZ MARCANO, 1983, p. 54

## REFERENCIAS

- BOULTON, Alfredo. 1964. *Los retratos de Bolívar*. Caracas: Editorial Arte.
- . 1968. *Historia de la pintura en Venezuela*. Caracas: Editorial Arte.
- . 1982. *El rostro de Bolívar*. Caracas: Ediciones Macanao.
- . 1982. *Iconografía del Libertador*. Caracas: Ediciones Macanao.
- BURKE, Peter. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- CALZADILLA, Juan. 1975. *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Caracas: Inversiones Barquín.
- CARABALLO PERICHI, Ciro. 1994. "Bolívar en envoltorio neocolonial", en: *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*. Caracas: UCV/FAU, (28).
- CASTRO LEIVA, Luis. 1991. *De la patria boba a la teología bolivariana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CARRERA DAMAS, Germán. 1997. *Historia de la historiografía venezolana. (Textos para su estudio)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela
- . 2003. *Culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- DUARTE, Carlos Federico. 2003. *Historia de la Casa Natal de Simón Bolívar y aportes documentales sobre la Cuadra Bolívar*. Caracas: Fundación Cisneros.
- FRANCESCHI, Napoleón. 1990. "El culto a los héroes: una visión del problema a partir de una muestra de la producción intelectual venezolana del siglo XIX", en: *Tiempo y Espacio*. (14).
- . 1999. *El culto a los héroes y la formación de la nación venezolana*. Caracas: Universidad Experimental Libertador.
- GONZÁLEZ SALAS, Ana María y JIMENEZ, Mónica. 1983. *Tito Salas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. Tesis para optar al Título de Licenciadas en Comunicación Social (Material mimeografiado).

- LECUNA, Vicente. 1950. *Crónica razonada de las guerras de Bolívar*. Nueva York: The Colonial Press.
- . 1980. *La casa natal de Bolívar*. Caracas: Ediciones Centauro.
- MARÍN, Orlando. 2000. “La casa de la familia Blanco en la plazuela de San Jacinto de Caracas: la consolidación de una morada mantuana (1610-1713)”, en: *Anuario de Estudios Bolivarianos*. (9).
- MENESES, Guillermo. 1967. *Libro de Caracas*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal.
- PÁEZ, Rafael. 1979a. *Tito Salas. (Pintores venezolanos)*. Madrid: Edime. No. 1.
- . 1979b. *Tito Salas: pinturas bolivarianas. (Pintores venezolanos)*. Madrid: Edime. No. 19.
- PINEDA, Rafael. 1974. *La pintura de Tito Salas*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.
- PINO ITURRIETA, Elías. 2003. *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- PLANCHART, Enrique. 1979. *La pintura en Venezuela*. Caracas: Equinoccio.
- SALAS, Tito. 1970. Entrevista otorgada a: DE CASTRO, Edgardo. *Material audiovisual sin editar*. Televisora Nacional de Venezuela, Canal 5.
- STRAKA, Tomás. 1999. “Ética e Historia: dos hipótesis y un problema”. En: BRACHO, Jorge y otros: *Retos y alternativas de la historia de hoy*. Valencia (Venezuela): Asociación de Historiadores Regionales y Locales del Estado Carabobo, pp. 71-86
- URIBE WHITE, Enrique. 1967. *Iconografía del Libertador*. Caracas: Editorial Lerner.
- USLAR PIETRI, Arturo. 1983. “Tito Salas”. *Valores humanos*. Material audiovisual. Programa transmitido por Venezolana de Televisión.