

LA CLAVE INADVERTIDA PARA LA IDENTIFICACION DEL CUADRO DE NUESTRA SEÑORA DE CARACAS

Carlos F. Duarte

En la observación de una obra de arte, los indicios más obvios y notorios pasan, a veces, inadvertidos ante el ojo más entrenado y astuto. Frecuentemente, este hecho sucede con las obras más conocidas y reproducidas. Acaso por la costumbre de verlas, o por suponer que ya todo ha sido dicho, especialmente cuando estas obras han sido objeto de examen y estudio por parte de reconocidos expertos, se les pasa por encima sin observarlas.

Este ha sido el caso de una de las obras más familiares y conocidas de todos los caraqueños. En efecto, se trata de una de las piezas más emblemáticas de la ciudad y de la pintura caraqueña del período hispánico venezolano. Me refiero a la conocidísima imagen de la Virgen de Caracas adscrita por Alfredo Boulton a la llamada Escuela de los Landaeta y la cual pertenece hoy a la Fundación John Boulton, Caracas.¹

Aunque esta importante pieza ha sido reproducida innumerables veces, en textos de toda clase, en el fondo muy poca cosa se ha escrito sobre su iconografía y significado. Asimismo se ha pasado por alto, entre otras cosas, el no menos importante paisaje de la ciudad de Caracas que se halla en la parte baja, al pie de la Virgen, el cual ha debido ser pintado del natural, desde el cerro Avila, constituyendo por lo tanto uno de los primeros paisajes tomados "al aire libre" de la historia de la pintura vernácula. Historiadores y cronistas de la ciudad, como Carlos Manuel Möller o el mismo Alfredo Boulton, se han referido a esta obra en un contexto confuso, relacionado con la historia del obispado de Diego Antonio Diez Madroñero (1757-1769). Otros autores, como Guillermo Meneses y entre los que también me incluyo, simplemente la hemos reproducido, sin otro comentario.

1 Alfredo Boulton, *Historia de la Pintura en Venezuela*. Tomo I. Caracas 1962 p 221.

En verdad, la historia de esta imagen ha derivado hasta ahora del conocido artículo de Arístides Rojas, titulado *Nuestra Señora de Caracas*,² a pesar de que éste se refiere exclusivamente a la otra, también muy conocida versión de esta misma iconografía. Posiblemente esta asociación se deba, no sólo por tratar de la misma iconografía, donde domina la vista urbana de la ciudad, tomada en este caso, desde el cerro del Calvario, sino por mencionar otro cuadro más, entonces desaparecido, e insinuar con enfoque decimonónico, que estas obras habrían sido el resultado de un supuesto concurso sobre el tema.

Por otro lado, cabe destacar que el cuadro que nos ocupa perteneció a la colección de antigüedades del propio Rojas, aunque él, curiosamente, no lo menciona. Asimismo, Rojas mezcla en el asunto el problema de la Virgen de la Luz que estuvo relacionado con el nombramiento y título de Ciudad Mariana de Caracas, complicando así la confusión iconográfica. Si bien es cierto que estos problemas iconográficos tuvieron relación en cierta manera con la ejecución de estas imágenes, ambas por separado surgieron por razones y circunstancias muy diferentes y ajenas a aquellas.

Carlos Manuel Möller en su artículo *Advocaciones Marianas*³ hace eco de lo dicho por Rojas y confunde aun más el asunto del tema con sólo reproducir el cuadro de la Fundación sin hacer comentario de él.

Por otra parte, cuando Alfredo Boulton estudia la pintura venezolana del periodo hispánico en su *Historia de la Pintura en Venezuela*,⁴ al tratar sobre esta imagen e identificarla con otras de la misma mano y adjudicárselas a la Escuela de Los Landaeta, utiliza las fuentes de Rojas y Möller y se deja influenciar por ellas.

Para desenmarañar ahora este confuso asunto y poder ver con claridad la imagen objeto de este escrito, es necesario repetir y recordar que el otro cuadro de Nuestra Señora de Caracas no fue pintado en 1766, como lo insinuó Rojas, sino después de 1775. La presencia de la nueva torre de la Catedral de Caracas con su estatua de La Fe de remate así lo comprueba. Como se sabe, fue sólo en 1775 cuando, después de reconstruir la torre dañada por el terremoto de 1766, se colocó aquella estatua. Asimismo está claro que la razón de la existencia de esta obra fue la de identificar la cuadra del mismo nombre, situada entre las

2 Arístides Rojas. *Crónica de Caracas 3*. Fundarte. Caracas 1982. p 22

3 Carlos Manuel Möller. *Páginas Coloniales*. Ediciones de la Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial. Caracas 1962. p 151

4 Boulton Ob. Cit. p 221

actuales esquinas de Torre a Principal, y colocarla en un nicho en el Pabellón de Guardia, que se hallaba frente a la torre de la Catedral.⁵

Para comenzar a tratar el problema de la identificación de la imagen de la Fundación John Boulton, debe aclararse que aunque el tema sea el mismo de aquella del Pabellón de Guardia, ambas no tienen nada que ver entre sí ya que ni siquiera son de la misma época ni fueron pintadas por la misma razón y mucho menos atendiendo a la peregrina idea de un supuesto concurso de pintores.

Siendo un cuadro emblemático y ser un tema tan escaso, la obra tuvo que haber sido encargada por una institución destacada de la ciudad y debió ser considerada desde entonces como una obra importante. Surge nuevamente la duda del porqué si Arístides Rojas era el propietario de la misma, al escribir su artículo no la mencionó. ¿Sería acaso que don Arístides no quiso levantar suspicacias si revelaba que la obra había pasado de su lugar de origen a sus manos.? En todo caso es una pena que no se conozca con certeza el lugar de su proveniencia.

Cuando Alfredo Boulton estudió la obra, en 1962, ésta pertenecía a su madre, Catalina Pietri de Boulton, a quien había pasado por herencia de su marido John Boulton Rojas, quien a su vez la había heredado, en 1894, de su tío Arístides Rojas.

Para comenzar el análisis de la imagen y exponer las hipótesis que surgen de ella, debe puntualizarse que el título de Virgen de Caracas que se le ha dado es errado ya que en verdad su verdadero título es el de Nuestra Señora de Caracas ya que la Virgen carga en su regazo a su hijo el Niño Jesús.

La obra fue pintada al óleo sobre una tela no muy gruesa, de lino, encolada originalmente sobre una tabla delgada de cedro, técnica frecuente en la obra de los pintores criollos. Quizás a causa de ese soporte rígido, tanto la pintura como el lienzo se hallan hoy en óptimas condiciones de conservación. El pintor añadió y resaltó algunos elementos con hojilla de oro, particularidad que fue utilizada por casi todos los pintores locales desde comienzos del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX.

Es de lamentar, sin embargo, que el marco original haya desaparecido en la segunda mitad del siglo XIX para ser sustituido por un marco dorado, tallado, del tipo llamado rizado. Lo delgado de la tabla del soporte indica que el marco

5 Carlos F. Duarte. Juan Pedro López Maestro de Pintor, Escultor y Dorador. Galería de Arte Nacional, Caracas 1996. p 168.



original debió ser igualmente de poco grosor. Como se verá más adelante estos detalles son de importancia, como determinante hubiese sido la presencia misma del marco que le puso el pintor, a la hora de poder ubicar con mayor precisión el estilo y la fecha de ejecución de la obra.

En otro aspecto, la limpieza y buen estado de la capa pictórica, indican que la pintura debió estar protegida por un vidrio ya que no hay rastros de eyecciones de moscas o de otros insectos como ocurre en otras obras. Cuando el cuadro fue intervenido para una simple limpieza de barniz, en 1960, por Renata Schneider, en el taller de restauración del Museo de Bellas Artes de Caracas, la obra no presentaba ninguna eyección de insectos.⁶

Ahora bien, al analizar la obra, Alfredo Boulton la describe con detalle en esta forma: *“...representa a María en trono de oro sosteniendo en su brazo izquierdo al Niño Jesús que bendice la ciudad. Lleva sobre su pecho el símbolo del Espíritu Santo. Con su diestra sostiene la cruz archiepiscopal de tres brazos de la que pende una filacteria en que se lee: “Consolatrix Caracensi”. Situada sobre nubes, aparece rodeada de querubines, y bajo su pie figura la medialuna. En la parte superior del lienzo está el Padre Eterno...”*⁷ *“Sobre el lado derecho, la “scala coeli” de los atributos concepcionistas”*⁸ *“En la parte inferior del lienzo figura en perspectiva caballera de lo que era entonces la Capital de la Provincia de Venezuela. Está tomada de norte a sur, como si el pintor estuviese situado en el cerro Avila, mirando hacia las serranías sureñas. En el centro se reconoce la Plaza Mayor con su Catedral, y se distinguen también el templo de San Mauricio, las iglesias parroquiales de San Pablo y de Nuestra Señora de Altigracia, y una construcción que aparentaría ser la iglesia de la Candelaria”*.⁹

No hay duda que esa alta torre, a la izquierda, es efectivamente la de la iglesia de la Candelaria, como también se reconoce en la otra versión de la misma iconografía. En su descripción, Boulton olvida el detalle de la ermita del cerro del Calvario, a la derecha, y obvia decir que tanto el Padre Eterno, la Virgen, el Niño Jesús y varios querubines tienen la mirada dirigida hacia la ciudad. En verdad estos son detalles sin importancia dentro de la descripción. Sin embargo, lo que sí es un detalle fundamental, en el cual no se detuvo el autor y que

6 Cuando se hizo esta restauración el que esto escribe era asistente de restauración de esta restauradora vienesa, contratada por el gobierno venezolano. El trabajo fue encargado por Alfredo Boulton.

7 Boulton. Ob. Cit.p 221.

8 Boulton ob. cit. 221.

9 Boulton. Ob. Cit p 223.

cambia todo lo referente a la iconografía y fecha de ejecución de la obra, es el hecho de que la Virgen sostenga en su diestra la evidentísima “*cruz archiepiscopal de tres brazos*”. Es curioso que Boulton, al escribir esta descripción no se cuestionara el porqué de la presencia de este atributo, representado además de forma tan notoria y resaltado por el dorado de hojilla. Como si fuera poco, el pintor también le colocó la filacteria blanca con la significativa inscripción: *Consolatrix Caracensi*, para llamar aun más toda la atención del espectador sobre esta cruz.

Pues bien, es de aclarar que el mensaje del artista es bien claro. La Virgen de Caracas lleva esa cruz archiepiscopal o arzobispal, con motivo de haber sido erigida la diócesis de Caracas, en 1805, en Arzobispado y su iglesia en Metropolitana.

En la bula de erección, expedida en Santa María la Mayor de Roma, a 24 de noviembre de 1803, por el Papa Pío VII, se expresaba haberse hecho esta erección a instancia del Rey Carlos IV, con motivo de haberse cedido a la República de Francia parte de la isla de Santo Domingo, donde estaba la metrópoli a que correspondía esta diócesis.¹⁰

El 15 de noviembre de 1804, el Cabildo Eclesiástico obedeció la Real Orden del 16 de julio en que se participaba la erección de esta diócesis en Arzobispado, y en la que se le asignaba por sufragáneos “el Obispado de Mérida, de Maracaibo y el de Guayana quedando el Illmo Sor. Dr. Dn Francisco de Ibarra por su arzobispo y metropolitano, e igualmente a sus sucesores perpetuamente, y esta Santa Iglesia con el goce del título de Metropolitana”.¹¹ De esta manera, el Obispo Ibarra se convirtió en el primer sacerdote venezolano con el título y dignidad de arzobispo metropolitano.

Tal fue la importancia de este nombramiento que el Cabildo Eclesiástico acordó “*que en este mismo día se hiciese un solemne general repique de campanas, que en su noche, y en las dos siguientes se hiciese iluminación en ella, y en todas las casas de los señores prebendados: que en el domingo próximo 18 de este mes se cantase solemne Te Deum, adornándose la Iglesia con sus colgaduras, que se habían quitado con motivo de las funciones de difuntos, se diputaron a los señores penitenciario y medio racionero Pimentel, para participarlo al señor presidente Gobernador y capitán general, vicepatrono real, se mandó a pasar testimonio de esta acta a la real audiencia, y al muy ilustre Ayuntamiento, suplicándoles se sirviesen prestar su asistencia a la función*

10 ACE- Libro de Actas N° 22 f 165.

11 ACE- Libro de Actas N° 22 f 165.

indicada: se pidió su consentimiento al mismo señor medio racionero Osío, y concluida esta acta pasaron inmediatamente los Señores capitulares a felicitar a su Sra. Illma".¹²

Eran tiempos de guerra con Inglaterra y de problemas políticos internos, a más de los conflictos económicos, que sufría la Capitanía General de Venezuela. El mismo cabildo se preparaba ante cualquier eventualidad: "*atentos los bandos publicados de preparación para si llegase el caso de tocarse alarma por invasión de los enemigos*" y por ello acordó encajonar el dinero y las alhajas y ornamentos para ponerlos a buen resguardo.¹³ Por causa de todas estas circunstancias fue que "*el palio de su dignidad*" le llegó al Arzobispo sólo el 3 de septiembre de 1805, "*con el portento de haber sido libre de las manos de los enemigos en la actual guerra*".¹⁴ El Arzobispo comunicó al cabildo "*que tenía presentada su bula a la real audiencia; que nombraría para la imposición del palio al Señor Dean, mediante facultad de la silla apostólica, y que dejaba a arbitrio del Cabildo el señalamiento de día y de solemnidades para esta función, y para la de la correspondiente acción de gracias, suplicándole se acelerase lo posible, por estar mucho tiempo ha suspenso del cumplido ejercicio del pontifical*".¹⁵

El 10 de septiembre el cabildo acordó "*que la Cruz arzobispal que trae el prelado a la Iglesia estando en el coro, se pusiese en peña al pie de las gradas del faldistorio y estando en sitial al frente de éste entre el ambón de la epístola y las sillas de los ministros del altar que en las procesiones fuese siempre al extremo de los dos señores prebendados últimos del Cabildo; y la Cruz capitular al extremo de los ministros asistentes; que llevándose alguna imagen vaya la Cruz arzobispal detrás, y delante la otra: que el ministro familiar de su Sria. Illma. que lleva aquella Cruz, vaya vestido de subdiácono cuando celebra de pontifical; de sobrepelliz y bonete en las demás ocasiones. Que a este ministro y al caudatario asistiendo a su Sria. Illma, en el coro, se le den los dos primeros asientos después de los curas: que en las procesiones en que corresponda llevarse la Cruz capitular por alguno de los señores prebendados, concurriendo la arzobispal lleve aquélla otro ministro paramentado que habría de ser de los colegiales*".¹⁶

De toda esta pompa y ceremonial se desprende el regocijo que han debido sentir, no sólo las autoridades eclesiásticas sino las políticas y el público en general, por haber sido elevada su iglesia catedral con el título de Metropolitana-

12 ACE- Libro de Actas N° 22 f 164.

13 ACE- Libro de Actas N° 22 f 185 v°.

14 ACE- Libro de Actas N° 22 f 233 v°.

15 ACE- Libro de Actas N° 22 f 233 v°.

16 ACE- Libro de Actas N° 22 f 235.

na y su obispo al rango de Arzobispo. Por tanto, en relación al cuadro, queda muy claro que la imagen de Nuestra Señora de Caracas, sosteniendo una cruz archiepiscopal, único atributo de un arzobispo, sólo pudo haber sido pintada en ocasión de aquel magno acontecimiento. La filacteria con la inscripción alusiva al consuelo que da la Virgen a los caraqueños sólo pudo haberse puesto en relación a las angustias y amenazas que sufrían los habitantes de la ciudad ante el posible ataque enemigo.

Como resultado de esto, es lógico pensar, que el cuadro debió haber sido pintado en 1805 y su destino más probable sería el del Salón del Trono del ahora llamado Palacio Arzobispal. La Catedral Metropolitana o la sala del Cabildo Eclesiástico quedan descartados de esta posibilidad ya que en ninguno de los inventarios de la iglesia ni en las actas del cabildo se menciona la existencia de esta pintura.

Ahora bien, una vez establecida la fecha de 1805, como probable para la ejecución de la pintura, comienzan a calzar una serie de elementos relacionados con el estilo, el uso del dorado, lo delgado de la tabla del soporte y el vidrio que posiblemente la cubrió.

El marco original pudo haber sido un marco tallado, en estilo rococó tardío, hecho por Francisco José Cardozo y dorado por el propio autor de la pintura. Sin embargo, es quizás más probable que en su lugar hubiese llevado un marco de marquetería, de estilo neoclásico; es decir, un marco plano, enchapado en gateado con embutidos de carreto. Acaso esta última suposición sea la más verosímil de las dos ya que este marco sería el más susceptible a ser cambiado, dado el gusto estético de la segunda mitad del siglo XIX. En una diferencia de sesenta años este marco sería rechazado por anticuado y fuera de moda. Debe pensarse igualmente que dado el magnífico estado de conservación de la obra es poco probable que el marco original hubiese sido sustituido por estar en malas condiciones. Esto es lo que seguramente ha debido ocurrir con otras obras del mismo pintor, a excepción de tres pinturas de su mano que los mantienen. Una de estas obras es un lienzo que representa a Nuestra Señora del Carmen el cual tiene un marco plano, sencillo, enchapado en gateado, sin filetes ni embutidos, con el solo adorno de cuatro rosetas de latón troquelado y dorado en las esquinas. Los otros dos cuadros representan, uno a la Sagrada Familia, pintado sobre madera, y el otro también representa a Nuestra Señora del Carmen, aunque de menor tamaño, pintado sobre tela. Ambos cuadros mantienen sus marcos originales, de la escuela de marquetería de Caracas, enchapados en gateado con embutidos de carreto; el primero con un diseño geométrico y el segundo con guirnaldas y flores.

Una vez aclarado el origen del cuadro y la fecha de su ejecución cabe preguntarse en este momento, quién sería su autor.

Como ya se dijo anteriormente, Alfredo Boulton lo adscribió como obra de algún pintor de la Escuela de los Landaeta, por reunir una serie de elementos vinculantes con dos obras firmadas por Antonio José Landaeta (activo en Caracas desde 1748 hasta 1799) y quien muy posiblemente trabajaba en el mismo taller junto con su hermano Juan José.

En verdad, fuera de estos dos pintores, hubo en Caracas diez pintores más, con el mismo apellido Landaeta, pero a juzgar por la documentación reunida sobre ellos, éstos no se destacaron tanto como los dos hermanos mencionados. Apartando esta circunstancia, y en relación a la cronología, aquellos tampoco calzarían dentro de lo probable, como autores del famoso cuadro. Al quedar descartados, así como el mismo Antonio José Landaeta, por haber fallecido en 1799, queda entonces como único y legítimo candidato, Juan José Landaeta (1747 - 1810.)

Juan José Landaeta fue sin duda el pintor caraqueño más destacado, junto con su hermano, de los últimos años del siglo XVIII y de la primera década del siglo XIX. Esta afirmación queda perfectamente avalada por el encargo que le hizo el Cabildo Eclesiástico, en 1804, del dorado y pintura de dos cuadros, que debían adornar el nuevo retablo mayor de la Catedral que tallaría Francisco José Cardozo. Según el acta del cabildo, los cuadros debían ser “*de buen pincel*” y representarían a la Inmaculada Concepción como patrona de España e Indias y al Apóstol Santiago, patrono de Caracas. El costo de su trabajo ascendería a la altísima suma de 3000 pesos. Dados los problemas políticos y económicos del momento el proyecto no llegó a realizarse. Sin embargo, la magnitud e importancia del encargo avalan hoy a Juan José Landaeta como el pintor de mayor prestigio de aquella época.¹⁷

Si tomamos además el nutrido catálogo biográfico documental que se ha reunido sobre la actividad de este artista, no sería descabellado adscribirle, como obra suya, el cuadro de Nuestra Señora de Caracas. ¿Quién mejor que Juan José Landaeta para hacerle el encargo de la imagen de la consoladora de los caraqueños, protegiendo orgullosamente la ciudad con la recién adquirida cruz archiepiscopal del nuevo Arzobispado Metropolitano?

Con este nuevo enfoque, ahora se abren nuevos caminos de identificación e investigación sobre la obra del artista y de esta emblemática pintura. También quedaría por investigar quien realizaría aquella Cruz Arquiepiscopal, seguramente hecha de plata dorada, que llevaría el nuevo Arzobispo con motivo de su consagración. Acaso al hallarse los recibos de estos gastos aparezca también el recibo del pintor, confirmado lo dicho.

17 Carlos F. Duarte. Diccionario biográfico documental de Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Galería de Arte Nacional y Fundación Polar. Caracas 2000. p 119