

Aproximación a una taxonomía del imaginario católico de hoy a través de la obra Nuestra Señora de las Angustias de la Catedral de Mérida en el siglo XIX (*)

Ms. Luis Alfonso Rodríguez Carrero ()**

(*) Este proyecto es financiado por el CDCHTA a través del código AR- 98-15-10-B, por tanto nuestro agradecimiento y esta dependencia de la Universidad de Los Andes que contribuye con el desarrollo del conocimiento y la investigación.

(**) Profesor de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela; licenciado en Letras, mención Historia del Arte, Magister en Historia, Teoría y Crítica de Arquitectura, Magister en Estudios Sociales y Culturales de los Andes, Especialista en Patrimonio Cultural, Doctorando en Ciencias Humanas, Coordinador del Grupo de Investigaciones en Patrimonio, Coordinador de la Maestría en Museología ULA-UNEFM, Investigador certificado.

Resumen

El imaginario católico, es una fábrica de diálogo, pues, desde sus orígenes hasta la actualidad se ha visto permeado por un universo de culturas, plasmando esos hechos en lo inmaterial y en lo material. El encuentro con el imaginario material plantea la necesidad de construir una taxonomía para aproximarnos a esa riqueza de bienes iconográficos que conforman la iglesia católica de hoy. Ahora bien, el registro de esos bienes nos lleva a construir la historia que envuelve al bien en su momento, pero que se proyecta en su devenir. Por tanto, nos planteamos en este trabajo revisar dentro de los bienes culturales materiales muebles de la Catedral Basílica Menor de Mérida, registrados en la taxonomía del imaginario católico, la pintura de gran formato de Nuestra Señora de las Angustias, legado aparente de las monjas clarisas de Mérida que aún se mantiene en el espacio de culto, empleando como metodología de acercamiento la propuesta de Braudel (1970), de la corta duración, duración media y larga duración, que permitió su revaloración histórica, social, cultural, educativa, política e ideológica.

Palabras claves: imaginario católico, patrimonio, taxonomía, arte.

Abstract

The Catholic imaginary is a dialogue factory, since, from its origins to the present, it has been permeated by a universe of cultures, embodying those facts in the immaterial and in the material. The encounter with the material imaginary raises the need to build a taxonomy to approximate that wealth of iconographic assets that make up the Catholic Church today. Therefore, we consider in this work to review within the cultural assets furniture of the Cathedral Basilica Minor of Merida, registered in the taxonomy of the Catholic imaginary, the large-scale painting of Our Lady of Sorrows, apparent legacy of the Poor Clares of Mérida that still remains in the cult space, using Braudel proposal (1970) as a methodology of approach, of short duration, medium duration and long duration, which allowed its historical, social, cultural, educational, political and social revaluation ideological

Keywords: Catholic imaginary, heritage, taxonomy, art.

Preliminares al acercamiento dialogal del imaginario de la Catedral de Mérida.

Los imaginarios, como constructores de diálogo, connotan- internamente, y denotan- externamente, realidades propias del ser humano, en su condición de ser-actuar como individuo y del ser-actuar en sociedad, afianzadas esas realidades en la trilogía de lo espiritual, lo mental y lo sociocultural, y que repercuten en la interpretación y construcción del espacio y del devenir histórico donde se desarrollan y se someten a desapariciones, camuflajes o transformaciones. Desde esa aproximación se presenta a continuación el escenario y comprensión de aquello que constituye el universal concreto de los imaginarios frente al *homo* individuo-social, su espacio y su tiempo, donde las Ciencias Humanas y el Arte afloran el principio creativo, erigiendo tejido-textos de transversalidad para el andar por los senderos que forman el sustrato de acercamiento, como praxis de una intención de permanencia.

Los imaginarios, se entenderán como universales concretos por el vínculo con aquello que se muestra en su plenitud o totalidad, pero que a su vez, al desplegarse incorporan todas las abundantes determinaciones y contenidos, sin depender de lo particular (Hegel, 1969). Así, el imaginario es contradictorio, ineludible, irreverente, inalcanzable, por tanto, propenso a cambios, alteraciones, ocultamientos y metamorfosis (Castoriadis, 1998). Esa mirada polisémica que se plantean los imaginarios y circunscritas en el humano a la trilogía de lo espiritual, por el acto de creer, lo mental, por el hecho de crear y lo socio-cultural, por la acción de recrear, se muestra en la religión institucionalidad, con la designación que le da el *homo* al nombrar un protector en un espacio y en un tiempo determinado, haciéndose presente en el patrimonio filogenético con bienes inmateriales y materiales (Sánchez Capdequi, 1999).

La presencia del diálogo en los imaginarios se impulsa, por tanto, desde el reconocimiento del *homo creator*; puesto que, múltiples miradas han aceptado los procesos evolutivos del humano, que van desde la valoración del *homo erectus*, por la iniciativa de erigirse bípedo, pasando por el *homo habilis*, con la potencia de desarrollar habilidades de trabajo y sobrevivencia, y el *homo sapiens*, con el cual se marca nuestra era, haciéndose un ser

racional, con un cerebro biológicamente más amplio y productivo (Morin, 1983), términos tomados de la taxonomía de Línneo, propuesta en 1758. Esos procesos evolutivos que se manifiestan en aquel momento y que se ha denominado técnicamente Prehistoria, sólo por el hecho de no tener una escritura formal, hacen de la historia de la humanidad el período más extenso, con más dos millones de años y donde tiene origen una multiplicidad de creaciones que marcan el devenir.

Aunado a esas taxonomías del desarrollo humano surgen denominaciones más recientes: el *homo faber*, acuñado en 1907, que refiere al humano que hace o fabrica, aludiendo al interés por las cosas prácticas (Bergson, 1927), seguidamente, en contraposición surge la noción del *homo ludens*, teoría desarrollada en 1938 y que propone el juego como algo consustancial a la cultura humana (Huizinga, 2007). Por otra parte, la noción de *homo demens*, aparece como propuesta de la teoría de la complejidad, que incentiva a encontrar la dualidad entre lo racional e irracional, por ende, refiere a lo ajeno a lo racional, viviendo una realidad multidimensional, donde no hay un factor que pueda dominar a otro u otros (Morin, 2011). Así, la demencia del *sapiens* marca la ruptura de controles, permitiendo la intercomunicación entre lo real y lo imaginario, alimentando el logos con la afectividad, los sueños, entre otros (Morin, 1983). El *homo videns*, es otra noción para referirse a la relación del humano con las imágenes en los procesos de comunicación (Sartori, 1999); por mencionar algunas. Pero, en definitiva, esos adjetivos calificativos tienen el principio de creación; puesto que revelan la justificación y el propósito de tales iniciativas en espacios y tiempos diversos, todos enfocados con un mismo fin, la capacidad creativa del humano.

En el preliminar se nota la recurrente y oportuna referencia espacio-tiempo en el cual se inscribe lo humano para potenciar los imaginarios, por eso corresponde perfilar desde qué óptica se concibe el contexto y la temporalidad, como referencia espacio-geográfica circunscrita en un tiempo histórico y en el cual lo cronológico, lo sincrónico, lo anacrónico y/o lo diacrónico, tendrán vigencia o no para la interpretación y reconocimiento de los imaginarios inmateriales y materiales, siendo en el caso de estudio, una imagen entre el universo de iconografía que se resguarda del siglo XIX en la Catedral Basílica de Inmaculada Concepción de Mérida, pero que, durante ese siglo, hasta mediados respondía a la denominación del edificio de Catedral de la Purísima Concepción y posteriormente,

llamada Catedral de la Inmaculada Concepción de Mérida, con la declaratoria del dogma en 1854.

Entendiendo la historia como el proceso de reconstrucción de las realidades sociales vistas desde las formas amplias de la vida colectiva, se acude a los apelativos de duración y dirección, que marcan tres tipos de fenómenos en el tiempo: larga duración, duración media y corta duración (Braudel, 1970). Los imaginarios de la religión católica, en el contexto, se hacen latentes como expresión de las realidades sociales que se buscan indagar y que tienen como punto de partida la historia de individuos particulares o de corta duración en el siglo XIX, por la práctica humana de buscar unos protectores, pero que se prologan en la duración y la dirección, donde se vela y o devela la intención de esos imaginarios, que tienen un pasado y construyen un futuro.

Una mirada al soporte nocional de los imaginarios

Cuando se inicia una investigación siempre se piensa en el interminable camino por recorrer y ésta no está exenta de esa realidad, por eso al enrumbar los imaginarios desde el humano como creador de lo que cree, crea y recrea, son múltiples las aristas disciplinares que se abren para guiar esa meta, siendo las ciencias humanas y el arte dos fuentes fundamentales que nutren el recorrido, interiorizando lo imaginado y expresando el imaginario y concretando los imaginarios en lo inmaterial y material. Esa concepción cognoscente en la mirada del camino como propuesta sintagmática, que construye vínculos entre disciplinas y cruce de paradigmas que se generan en el devenir histórico para cimentar nuevos abordajes, muestran la riqueza creativa, creadora y vivaz del pensamiento y su capacidad de tangibilizarse, desocultando actos, hechos y acciones del individuo y su entorno, tanto inmediatos como remotos.

Corresponde así profundizar en la aprehensión de las nociones de imaginación e imaginario, como constructos que generan nociones epocales, por tanto, firmes en su momento, pero con posibles cambios en el devenir, puesto que el actuar sociocultural del individuo en sociedad no es estático, por ende, se somete a ocultamientos y metamorfosis, pero a su vez con la capacidad de hacerse presente en cualquier instante (Castoriadis,

1998). Desde esa referencia se comienza por la raíz etimológica que comparten ambas nociones: imagen, del latín *imago*, que en sus acepciones remite a copia-emulación-imitación, pero con sufijos distintos, estando la primera noción relacionada con el sufijo *cion*, que connota efecto; mientras que, la segunda noción relaciona con el sufijo *ario*, que indica pertenencia, para finalmente devenir en los imaginarios.

Aristóteles (1994), considerado como quien incursiona firmemente en esa idea, plantea que, la imaginación es un movimiento producido por la sensación en acto, con raíz etimológica de *phantasia*, que en esencia deriva de *pháos*: luz, por consiguiente, la vista es el sentido primordial, porque la misma se supedita a la luz, correspondiéndose esa imaginación por el deseo, para poder moverse en ese objeto deseado. Sin embargo, Castoriadis (1998), desde una mirada contemporánea, sostiene que existen dos tipos de imaginación: la trivial, que es aquella que es susceptible de verdad o error y que las sensaciones son el eje ejecutante, y la radical, que es aquella que elimina la distinción entre los entes sensibles e inteligibles y que su relación no es con lo verdadero ni lo falso, atribuida al sujeto, rebelde de determinación, teniendo por características las dificultades, las aporías y las imposibilidades, funcionando como sustituto del objeto-materia y que expresa aquello que pertenece a presencia de ese objeto. De ese modo, la imaginación para Merleau Ponty (1994) es la actividad creativa que continua en la cultura.

En ese proceso creativo de la imaginación aparece la permanencia, plasmado en el imaginario, que hacen de éste algo que se separa de lo real, respondiendo a elementos no racionales, producto de la creación de toda sociedad (Castoriadis, 1975). Por tanto, ese imaginario es social, porque cada manifestación que procede, actúa y expresa se da en un entorno, pero no lo reduce al hecho, e histórico, que esta encadenado, sirviendo de esa manera para traer nuevamente a acotación a Braudel (1970), pues esos hechos de corta duración se concatenan con una duración media y la larga duración. La revaloración del tiempo y el espacio en el imaginario social nos remiten al humano que postula, lo que se entiende como un individuo socializado, caracterizado por ser un fragmento hablante y caminante de una sociedad, y a su vez fragmento total, que encarna a esa sociedad. En consecuencia, no hay polaridad entre individuo y sociedad, puesto que, el individuo crea en la psique productos enmarcados en el proceso social y sumido en el proceso histórico,

sujetos a auto-alteraciones. La encarnación de ese individuo socializado, por ende, se da de forma efectiva en el núcleo de la institución y de la significación (Castoriadis, 1998).

La institución en este caso está marcada por lo religioso y con unas significaciones particulares determinadas por la religión católica, que es la cual refrenda esas imágenes del momento y tiempo histórico estudiado pero con miradas atrás y adelante del hecho. Es así que, ese imaginario en el estrato cultural se sumerge según Sánchez Capdequí (1999) en dos parte, como continente, en el cual reposa el pasado vivido y constituye el patrimonio filogenético, y que a su vez, se manifiesta en la creación continua que se da a partir del ecumenismo arquetipo-figurativo, que pervive de forma virtual y sincrónica en el inconsciente colectivo e influye, retomando a Jung, sobre el pensar, el sentir y el actuar de cada grupo. El imaginario como contenido, en esa segunda parte, tiene su punto de partida en lo arquetípico figurativo, que afianza el universal concreto donde se logra las condensaciones, hecho que brinda una resonancia semántica abierta a vivencias colectivas futuras. Así “...*los arquetipos ejemplifican una actitud, cierto modo de ser-situarse frente al mundo*” (Sánchez Capdequí, 1999, p. 55).

Los ideales en construcción que se suscita en los imaginarios, tanto inmateriales como materiales, se da desde la óptica iberoamericana. La presencia en España de Juan Luis Pintos y Enrique Carretero, y en Latinoamérica de Manuel Antonio Baeza (Chile) y Felipe Aliaga (Colombia), han generado revisiones y visiones en construcción de esa pluralidad del imaginario. Los imaginarios sociales entendido desde las sociedades en las que vivimos, las cuales “...*son policontexturales no tienen centros ni vértices que produzcan un imaginario único ni una verdad indiscutible, ni una moral universalmente válida*” (Pintos, 2014, p. 7). Las consideraciones señaladas refieren que esos imaginarios “...*están siendo esquemas contruidos socialmente, que orientan nuestra percepción, permiten nuestra explicación, hacen posible nuestra intervención en lo que en diferentes sistemas sociales sea tenido como realidad*” (p.7). Por consiguiente, permite percibirlos como aquellos que se transforman, se adaptan y se renuevan, sin ser observables ni medibles como objetos, pero que, si hacen posible entender muchos objetos, pues responde a construcciones de las estructuras y sistemas conformados por los sujetos que habitan en esa sociedad, orientados

a la posibilidad de cambiar el rumbo tanto de los que ven, como de los observadores de esos veedores (Aliaga y Pintos, 2011).

Esa mirada hacia los imaginarios, hace definirlos a Carretero (2010) “...como particular representación de la que coparticipan miembros de una sociedad y desde donde se conforma una experiencia de <lo real> aceptada como evidencia social por parte de éstos” (p. 133). Esa visión concatena con el discurso de Baeza (2000), quien refiere que, los imaginarios, tanto individuales como sociales, abren la posibilidad de entender los principios o antecedentes para el análisis social, siendo creaciones continuas e indeterminadas, regidas por lo fractario, en el cual al caminar se va transformando el futuro inmediato en pasado, pero a su vez, se transforma ese espacio vacío, desconocido y homogéneo, en un espacio poblado, conocido y heterogéneo, aunque se reconoce la condición provisoria; pues, es válido ese espacio mientras no se dé el siguiente paso. Afirmándose de ese modo que “Cada época histórica supone sus propios <paradigmas imaginarios>...” (p. 15).

Esa idea de los imaginarios nos lleva a retomar a Castoriadis (1975), quien propone dos instituciones que operan desde esa lógica: el *legein* y el *teukhein*, poniendo de manifiesto lo inmaterial y material. El *legein*, que permite encarnar y dar existencia al lenguaje o representar social, convirtiéndose en código. El *teukhein*, por su parte, haciendo lo mismo que el *legein*, pero desde el hacer social, por tanto la presencia material tiene presencia acá; implicándose ambas en su devenir, sin condición de permanencia, pues es un orden-desorden de continua autocreación, resultado un caos lógico.

Ahora bien, ese lenguaje=*legein*, y ese hacer o construir=*teukhein*, o el que es igual esa presencia inmaterial y material de los imaginarios, se hace presente en el imaginario religioso, fundamentos básicos para la comprensión espiritual y de ligarse a, que tiene la humanidad desde las distintas concepciones ideológicas, constituyéndose además en la bases para la presencia de las religiones y por consiguiente en el denominado imaginario de la religión, y que esta soportado en el animismo, o presencia de seres espirituales; el naturalismo, se dirige a las cosas de la naturaleza: fuerzas cósmicas y objetos que pueblan la superficie de la tierra, y finalmente; el totemismo, o referencias al reino animal y vegetal (Durkhiem, 1968). Desde esa base, el imaginario en la religión católica se constituye del

animismo, por ser una iglesia que, no sólo cree y anuncia, sino que ella misma es expresión del cuerpo de su fundador, Jesucristo, de acuerdo a la doctrina paulina (Ef 1, 22-23). Así, el catolicismo “...admite, además de la personalidad divina, por otra parte triple al mismo tiempo que una, la Virgen, los ángeles, los santos, las almas de los muertos, etc” (Durkheim, 1968, p.44).

El tema que nos concierne, el imaginario que se establece desde la institucionalización y su devenir histórico de la iglesia, es reconocido según Rodríguez (2005), por la expresión cultural absoluta que se consolida en dos categorías: el culto de adoración o también denominado culto tríadico, que congrega a las persona del misterio trinitario, y el culto de veneración a través del culto a los santos y ángeles o culto dúlico, y su prolongación, en el culto de la Virgen María en sus distintas advocaciones o culto hiperdúlico, por ser la gran servidora. Esos cultos absolutos, son susceptibles a lo relativo, según García y De Pedro, citados por el mismo Rodríguez (2005), al ser plasmados en los imaginarios iconográficos, con variaciones estilísticas, técnicas y de denominación en los distintos momentos de la iglesia en su devenir, puntos clave para ser observados de la historia de corta duración (Braudel, 1970), por permitir reconstruir un hecho, pero que además se prolonga en ambas direcciones, hacia el pasado y hacia el futuro. El planteamiento de esa revisión nos plantea una taxonomía del imaginario de la religión católica, que al definirlo nos permite surgir un documento artístico y a su vez documentarlo con la historia escrita, construyendo un diálogo entre lo visual y lo gráfico.

Los imaginarios que se suscitan desde lo relativo, están reforzados en principio por el imaginario tríadico, el imaginario dúlico y el imaginario hiperdúlico. El imaginario tríadico está conformado por las figuras de Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo y, Dios uno y trino. El imaginario de Dios Padre, responde a la persona del principio “fontal” de la divinidad, es decir, la fuente de donde proceden las demás personas del misterio trinitario. Esa adoración está exenta del culto relativo por el hecho de la inaccesibilidad al Creador.

Dios Hijo, segunda persona de la Trinidad, Jesucristo, en quien hay dos naturalezas: la naturaleza humana, que lo hace hombre, y la naturaleza divina, que lo hace Dios; surgiendo en él tres categorías de aprehensión: 1.- Dios revelado, que refiere la presencia de Jesucristo en las Sagradas Escrituras o en la Tradición apostólica y patristica, 2.- Dios aparecido, que

responde al reconocimiento de la Cristofanía o manifestación de Dios-Hijo, ya sea de forma matérica o inmatérica, y 3.- Dios inspirado, expresión de la fe del pueblo de forma particular, conocida también con el nombre de relevación privada del Dios-Hijo. Por su parte, Dios Espíritu Santo, tercera persona de la Trinidad, mayormente como un símbolo de unificación, pero en algunas oportunidades históricas, truncada por herejías que humanizan su condición, que de igual forma es un imaginario sociohistórico, por referir a acontecimientos propios de un espacio y un tiempo particular. Finalmente, Dios Trinitario, recapitula las tres personas de la trinidad celestial, y en la cual se han producido variantes al intentar explicar el contenido de este dogma, pero siempre con el propósito de mostrar la unidad de la divinidad.

Rodríguez (2005) expresa que, en del culto dúlico surgen arquetipos de santidad en el devenir de la Iglesia, según las necesidades espirituales, intelectuales o físicas en un espacio y tiempo definido; propiciando cinco categorías, que se sustentan en Las Normas Universales sobre el Año Litúrgico y sobre el Calendario (1980); las cuales establecen hasta la actualidad: Santos Apóstoles y Evangelistas, Santos Mártires, Santos Pastores, Santos Doctores, Santas Vírgenes, Santos y Santas, y Santos Ángeles. Los Santos Apóstoles y Evangelistas, lo conforma el Colegio Apostólico: Pedro, Juan, Santiago, Andrés, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Santiago hijo de Alfeo, Simón el Celote, y Judas el hijo de Santiago, agregan a Matías como sucesor de Judas Iscariote (Hch 1, 12-26); a Pablo, después Pentecostés y de su conversión, como apóstol de los gentiles (Hch 9, 1ss); y a Bernabé como hijo de la Consolación (Hch 4,36), venerado por la Iglesia como apóstol y santo.

Los Santos Mártires, es el imaginario que se conforma por los confesores que se hace testigos de la fe, entregando su vida por el dolor y el sufrimiento causado por otros. Santos Pastores de la Iglesia, agrupa a quienes reciben de la Iglesia el encargo de la triple misión de enseñar, santificar y gobernar al pueblo de Dios, donde están los Papas, Obispos, Pastores, Fundadores de Iglesias, y Misioneros. Santos Doctores de la Iglesia, refieren a los escritores que fueron designados por la Iglesia con dicho título, debido a la ortodoxia de sus obras, la clarificación de la doctrina y la santidad de sus vidas. Santas Vírgenes, esa categoría congrega a las mujeres que encontraron en la virtud de la castidad la convicción

de vida para el encuentro con Dios; y a la subcategoría de las Santas Vírgenes y Mártires, apelativo este último que se suscita por la muerte en defensa de este condición de vida. Santos y Santas, que agrupa aquellos seres humanos que durante su existencia terrenal alcanzaron la perfección, y la unión con Dios y el prójimo. Finalmente, los Santos Ángeles: responde a seres espirituales, con misterios específicos para el servicio de Dios y custodia de los humanos. Así, la Angelología judeocristiana divide a los ángeles en tres jerarquías, integradas a su vez por tres coros. La primera incluye a los serafines, querubines y tronos. La segunda, a las dominaciones, potestades y virtudes. La tercera, los principados, arcángeles y ángeles. El culto hiperdúlico, tercer imaginario de la Iglesia Católica, responde a la reverencia que recibe María, por ser la madre de Jesús, encontrando en ella la siguiente taxonomía: Virgen aparecida: que son las imágenes de comprobación incierta, considerada como mariofanía, Virgen dogmática, aquellas que se suscitan por la declaración de fe

Cuadro N° 01

Taxonomía del Imaginario de la Religión Católica.
Realizado por: Luis Alfonso Rodríguez.

<i>Imágenes alusivas al Culto Triádico</i>			<i>Imágenes alusivas al Culto Hiperdúlico</i>			<i>Imágenes alusivas al Culto Dúlico</i>		
			Imágenes inspiradas	Imágenes aparecidas	Imágenes dogmáticas	Imágenes de los Santos		
Imágenes de Dios Padre	Imágenes de Dios Hijo	Imágenes de Dios Espíritu Santo	Donde el artista plantea con libertad la imagen y el motivo	Aquellas que tienen un origen incierto y sin comprobar	Reglamentadas por la Iglesia con características uniformes	Imágenes de los Santos pastores de la Iglesia		Imágenes de los Angeles
		Imágenes de la Santísima Trinidad				Potestades	Participados	Serafines
		Trinidad Padre e hijo entronizados con la Paloma volando				Tronos	Dominaciones	Ángeles
		Trinidad Capasao París				Virtudes	Querubines	Arcángelos
		Trinidad Torio de Grecia				Imágenes de Santos y Santas		
		Trinidad Patrinie				Imágenes de las Santas vírgenes		
		Trinidad Trifical				Imágenes de los Santos Doctores de la Iglesia		
		Trinidad antropomórfica				Mártires		
						Fundadores de Iglesias		
		Imágenes inspiradas				Obispos		
		Imágenes aparecidas				Papas		
		Imágenes reveladas				Imágenes de Santos mártires		

Adentrándonos en el imaginario de la Catedral de Mérida

establecida por la Iglesia, aclarando la doctrina. Virgen revelada, que son las referidas por la biblia y que constituyen la revelación pública. Por último, la Virgen inspirada, que son expresión del creyente particular, también conocida como revelación privada (ver: Cuadro N° 01).

El marco nocional de los imaginarios como encuentro de diálogo en construcción, donde lo social, lo histórico, lo religioso y lo artístico, nos lleva a ubicar el documento visual, que a su vez se documenta en la escritura, nos remite a los imaginarios en los cuales la iglesia católica a nivel mundial cuenta con una gran producción y yéndonos al marco espacio-temporal de la ciudad de Mérida y específicamente en aquellos bienes que se registran en el siglo XIX y que siguen vigentes hoy, podemos construir un pasado con un presente continuo. La taxonomía planteada para la identificación de los imaginarios y el registro visual, nos ubica en la actual Arquidiócesis de Mérida, que está constituida por siete vicarías, que agrupan 60 parroquias eclesiásticas, 10 iglesias filiales y 3 rectorías, distribuidas de la siguiente manera: Vicaría central-norte de Mérida, conformada por 6 parroquias, 2 rectorías y 1 iglesia filial. Vicaría central-sur de Mérida, que la integran 10 parroquias. Vicaría del Páramo, integrada por 9 parroquias y 2 iglesias filiales. Vicaría de Ejido, con 13 parroquias y 3 iglesias filiales. Vicaría del Mocotíes, conformada por 12 parroquias, 4 iglesias filiales y una rectoría. Vicaría de Los Pueblos del Sur, constituida por 4 parroquias y 1 iglesia filial. Por último, la Vicaría de El Chama, integrada por 6 parroquias (Briceño y Lobo, 2016). En ese universo de parroquias, iglesias filiales y rectorías se registraron dos mil ochocientos ochenta y cinco (2.885) imágenes, entre bidimensionales y tridimensionales, inscritas en distintos momentos históricos y todas ellas desprovistas de una ficha técnica o de valoración patrimonial, además de enriquecer el sistema de clasificación propuesto para el registro del imaginario religioso católico.

Por la abundante y preponderante producción de imaginarios materiales registrados, nos centramos en los imaginarios que se encuentran en la Catedral de Mérida en el siglo XIX y que aún hoy están expuestos, ubicado el mencionado edificio en la vicaría centro-norte de Mérida, y que responde a un patrimonio filogenético y con una historia muchas veces desconocida, siendo el deber como investigadores construir nuevamente el diálogo y la interpretación de los documentos visual-gráficos. En ese edificio, epicentro de la

Arquidiócesis, con un recorrido histórico de 458 años, en sus orígenes como Templo Parroquial (1559-1591), posteriormente como Templo Mayor (1591-1777), luego

Cuadro N° 02

Imaginario material de la Catedral Basílica Menor de la Inmaculada Concepción de Mérida.
Elaborado por: Gil, Valero y Rodríguez (2016).



alcanzando la categoría de Catedral con el Obispado de Mérida en 1778 (Rodríguez, 2012), finalmente es elevado a Arquidiócesis en 1923, con el nombramiento del primer Arzobispo, para reconocerse en la actualidad como Catedral Basílica Menor de la Inmaculada Concepción de Mérida, edificio que cuenta con más de sesenta (60) imágenes y que se distribuyen entre la Nave central, las naves lateral, el cuerpo de capillas el crucero, el bautisterio y el presbiterio (ver: Cuadro N° 02).

De ese registro visual, que ocupa los imaginarios materiales de la Catedral Basílica Menor, nos centraremos en una imagen fundamentalmente, registrada en los primeros años del siglo XX como bien patrimonial heredado por ese edificio para el culto de los feligreses, hoy inconexa con la realidad espiritual y religiosa de los merideños, aunque sigue constituyendo un baluarte histórico, artístico, estético y social, por tanto, patrimonio

filogenético. Esa imagen responde a la pintura al óleo de *Nuestra Señora de las Angustias*, pieza emblemática de la colección, que además ha sido estudiada por otros investigadores, otorgándole títulos que no le corresponden y además minimizada para el contexto local, nacional e internacional, siendo que, por las características que muestra corresponde a una obra de la escuela de arte colonial más relevante en los virreinos, la Escuela de Quito, que tuvo una razón de ser en el contexto merideño y finalmente involucrada en una realidad político-religiosa, que refleja como un sujeto o un objeto, no puede ser observado desde una

única perspectiva, puesto que, en éste se entretajan una diversidad de circunstancias que marcan al texto, ella misma, y el contexto donde se ubica (ver: Imagen N° 01). Veamos.



Imagen N° 01

Título: *Nuestra Señora de Las Angustias*.

Autor: Anónimo.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: con marco 210 x 163 cm. Sin marco 134 x 104 cm.

Año: anterior a 1907.

Procedencia: Posiblemente quiteña.

Colección: Catedral Basílica Menor de la Inmaculada Concepción de Mérida.

Tomada por: Luis Alfonso Rodríguez, 2017.

El documento artístico de *Nuestra Señora de las Angustias*: una historia por construir

La pieza artística a la cual nos estamos refiriendo, se encuentra en la actualidad entronizada en ese espacio sagrado, la Catedral Basílica Menor de la Inmaculada Concepción de Mérida, específicamente colocada en la cara interna de la torre, al inicio de la nave de cuerpo de capillas del lado lateral derecho, estando totalmente separada del culto y ocupando un espacio poco visible para los visitantes, a una altura de cuatro metros y medio, que al sumársele los otros dos metros y diez centímetros de alto de la obra, pierde toda escala humana para ser observada, por tanto, ajena a cualquier culto de la feligresía que entra al recinto, fin último de esos bienes.

Torres (1994), en su trabajo, al registrar algunos de los bienes que reposan en el recinto, epicentro de la fe católica en Mérida, hace referencia a la obra y la adjudica con el título de *La Piedad*, reconociendo la procedencia quiteña y perteneciente a los bienes coloniales del Convento Santa Clara de Mérida. Sin embargo, al revisar el recorrido iconográfico para la comprensión de la obra como documento, no responde a las variables iconográficas del tema, tal como se verá más adelante, y al revisar los trabajos planteados por uno de los investigadores de mayor trayectoria sobre las Clarisas en Mérida, Ramírez (2016), tampoco registra el bien, puesto que, cuando hace referencia a las propiedades de las clarisas en Mérida (1671-1874), se centra en los bienes inmuebles, sin destacar los bienes muebles artísticos, potenciando la intriga para soportar el trabajo. Ahora bien, para adentrarnos en la documentación de la obra artística, es necesario proponer una metodología de acercamiento, para lo cual se establecen dos niveles: el primer nivel a través del bien en sí mismo, y luego, en los registros escritos de época, anterior y posterior al acontecimiento, siendo que si corresponde a los bienes de la clarisas, puede ubicarse en los siglos XVII, XVIII y XIX, y si la ubicamos en la catedral, puede alcanzar los primeros años del siglo XX, debido a los desastres naturales que enfrentó la ciudad para la época y los avatares políticos frente a regímenes anticlericales que atravesó Venezuela.

Para el acercamiento a la obra desde ella misma, es necesario una revisión de aquello que define Genette (1989) como paratextualidad y que refiere a encontrar grafías en la composición plástica, que identifique lugar, año, firma del creador o cualquier otra referencia que de indicios de su origen espacio temporal. Al revisar la obra como documento, nos encontramos que ésta está desprovista por el verso de cualquier tipo de

referencia y casi imposible lograr observarla por el reverso, pues se requiere de unos permisos especiales de la Arquidiócesis de Mérida para la manipulación técnica, que aún se encuentran en trámites. Pero, además, los artistas del momento de creación del bien no acostumbraban a firmar las piezas, sino que, se definían los bienes por apreciaciones técnicas, que las ubicaba en escuelas particulares.

La afirmación que las características técnicas de la obra son las que definen la escuela de procedencia, permite acercarnos al lugar de origen, que en el caso del documento artístico en estudio, ha sido ubicada en la Escuela de Quito. No obstante, al revisar las características estilísticas de esa escuela durante la colonia, resalta la adaptación de rasgos europeos e indígenas para la representación de personajes, la aplicación de la técnica del encarnado, que refiere a la búsqueda de representar el color de la piel humana, destacando la paleta cromática naranja y rojo para las mejillas sonrojadas, las rodillas y codos de los niños, y para la representación de las heridas y moretones de Jesús se empleaban colores entre azul, verde y violeta. Igualmente, empleaban el salivazo y vejigas de los corderos, como técnica desconocida en Europa y que generaba el efecto de brillo. Otras características son la de mostrar los cuerpos serpenteantes, la representación de fauna y flora local y la aplicación de pan de oro, que permite que el brillo genere una apariencia exuberante (Escudero y Vargas, 2000).

Desde esa apreciación de las artes plásticas en la Escuela de Quito, a partir de la denominada metodología de ojo de experto, la pintura muestra varias de las características figurativas de esa escuela, en principio en cuanto a la representación, el mostrar rasgos euro-indígenas en los representados, en el caso de María bajo la advocación de las Angustias es distinta al perfil de Jesús exánime de sus brazos, puesto que, la primera se muestra con un perfil más europeo, al igual que el cuerpo de ángeles; mientras que, Jesús aparece con ciertos rasgos indios. Igualmente, se muestra la línea serpentina de los cuerpos, siendo enfática en la figura de los ángeles. Aunque, hay ausencia de representación de la flora y fauna endémica, que es característico de ciertos artistas y períodos específicos del arte quiteño. En cuanto a las técnicas artísticas empleadas, resalta en esa pintura la del encarnado, aplicada con gran maestría en el rostro yacente de Jesús, con sus heridas y moretones, al igual que, en el sonrojado de las mejillas y las rodillas de los ángeles. La técnica del brillo en los rostros y la hojilla en pan de oro, de igual modo

aparece en la composición plástica. Pudiéndose afirmar que responde a una obra maestra de la escuela quiteña, afianzada con el exuberante marco, que resalta por el uso de bermellón y el pan de oro.

El análisis estilístico de la obra nos permite encontrarnos con la referencia a la escuela de origen, reanudando ahora la búsqueda del título a partir de las variables iconográficas y de los documentos fuentes. En un documento de 1907, que registra los bienes de la Catedral de Mérida, en la Sección 42- Inventario, Caja 12 del Archivo Arquidiocesano de Mérida - AAM, señala: “*Pinturas- 53. Un cuadro grande de Nuestra Señora de las Angustias con marco dorado, en su altar*” (f. 3). La negrita es colocada por el autor y es a partir de ese hallazgo, que la referencia al título de la obra cambia al propuesto por Torres (1994), para lo cual se hace necesario la revisión de las variables iconográficas que se han suscitado.

La representación de la Virgen María en el descendimiento de Cristo del madero origina tres temas iconográficos. El primer tema refiere a la Piedad, donde se escenifica a la virgen con el cuerpo exánime de su hijo en el regazo, tema que según Réau (1996), por la creación de la imaginación mística surge a principios del siglo XIV. Ejemplo propicio de esta iconografía es la obra que se titula La Piedad de Giovanni Bellini (1430-1516) (ver: Imagen N° 02). El segundo tema, se configura en torno al dolor de la virgen, que transita durante el encuentro maternal con su hijo desde la concepción hasta la desaparición física. Eso genera dos modelos iconográficos: La Dolorosa, que tiene desarrollo iconográfico desde el siglo XIII y que refiere a la profecía del anciano Simeón (Lc 2,35), donde se anuncia que una espada de dolor le atravesará el alma. La Virgen de los Dolores, por su parte, corresponde a la representación de los siete dolores de María, tres relativos a la infancia: la circuncisión, la Huida a Egipto y la pérdida del Niño en templo, y cuatro a la Pasión de Cristo: Cristo con el madero, la crucifixión, el descendimiento y el entierro, temática que se define durante el siglo XV, tal como se observa en la obra titulada Virgen de los Dolores, anónimo Andaluz del siglo XVIII (ver: Imagen N° 03).

El tercer tema iconográfico mariano, que tiene origen en torno al descenso de Jesús del madero y el sufrimiento de la Virgen, es conocido en la religión y en la historia del arte con el título de La Virgen de las Angustias. Ese modelo iconográfico se establece en España a finales del siglo XV, al combinar la disposición corpórea de La Piedad, la espada de La Dolorosa y la protección de ángeles. La pieza titulada Nuestra Señora de las Angustias del

escultor español Francisco Salzillo y Alcaraz (1707- 1783) determina los atributos de ese modelo (ver: Imagen N° 04). Esos temas establecidos en Europa tienen repercusión en América desde el período de la colonia. Por tanto, nuestro interés es definir el desarrollo iconográfico que presenta la temática de la Virgen de las Angustias en el Nuevo Continente. Así, podemos encontrar según los atributos que conforman la iconografía de esa devoción, producciones plásticas con títulos acusados a otras representaciones de María.

La pintura colonial en Venezuela deja legajos de esa producción. La obra titulada La Piedad, atribuida a la Escuela del Tocuyo del siglo XVIII, muestra a María sosteniendo el cuerpo exánime de Jesús (ver: Imagen N° 05), al igual que, la obra que se titula La Piedad, anónimo del siglo XVIII que se encuentra en el Templo Parroquial de Araure del estado Portuguesa, donde se representa la virgen en posición de dádiva y acompañada de ángeles y querubines observando el cuerpo de Jesús sin vida (ver: Imagen N° 06). De ese modo, se inserta al recorrido iconográfico la obra en estudio titulada Virgen de las Angustias, que se encuentra en la Catedral Basílica Menor (ver: Imagen N° 07).

En la obra de Nuestra Señora de las Angustias, María, es representada con túnica de color rosado y manto de color verde, que según Chevalier y Gheerbrant (1999) refieren a la regeneración y la esperanza, pues, reflejan esos colores a la mujer del anhelo del pueblo de Dios quien aguarda la liberación del poder de la muerte, expectativa que se mantiene a lo largo de la historia de la Salvación y que en el trance de dolor necesario para el cumplimiento de todas las promesas mesiánicas se extiende al surgimiento de la nueva humanidad regenerada por los méritos del Misterio Pascual de Jesucristo. La virgen es provista de la aureola, en conformidad con su estado de pureza, santidad y entrega. Jesús en brazos de María, se representa desprovisto de indumentaria, siendo cubierto por la sabana de color blanco, que refiere según los evangelios sinópticos Mt 27,57, Mc 15,42-47 y Lc 23, 50-55 a la preparación del cadáver en cumplimiento de las tradiciones judías, y el rostro flagelado y marcado con sangre, corresponde a la expresión del cántico del siervo doliente que narra Isaías “...varón de dolores y sabedor de dolencias” (53,3b). Así, la Virgen y su Hijo yaciente, están superpuestos al velo de color blanco, que refleja la íntima relación entre las angustias de María y los dolores de Jesús (Revilla, 1995).

La representación de un velo se circunda de figuraciones angelológicas. Los querubines, ubicados en el centro, tanto del extremo inferior como superior de la composición, caracterizan la función de contemplar la divinidad (Millard, 1985). Jesús en el seno de la madre, representa el verbo hecho carne (Jn 1,1) y observado en todo su esplendor por las tres cabecitas aladas, que se ubican debajo del cuerpo inerte y los otros dos de la parte superior bordean la luz de la morada celeste. En las cuatro extremidades del velo aparecen los ángeles custodios quienes protegen y conducen los dolores y angustias de María por la desaparición física del Redentor. El macho cabrío y el toro, ubicados en el ángulo izquierdo y derecho del extremo superior de la obra, respectivamente, tienen una íntima relación con el rito de expiación y purificación de los pecados consagrados en la tradición judía, según Levíticos:

...ofrecerá Aarón su novillo por el pecado para hacer expiación por sí mismo y por su casa, y lo inmolará... Después inmolará el macho cabrío como sacrificio por el pecado del pueblo y llevará su sangre detrás del velo, haciendo con su sangre lo que hizo con la sangre del novillo. Así purificará el santuario de las impurezas de los israelitas y de sus rebeldías en todos sus pecados (Lev. 16, 11; 15-16).

Esas figuras zoomorfas se asocian igualmente a las interpolaciones que hacen Juan el Bautista en referencia a “*Jesús es el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo*” (Jn 1,29); y la Carta 1ª de Pedro “...*con la sangre preciosa del cordero sin mancha ni defecto*” (1,19). El espacio de la composición responde a un espacio nebuloso que acentúa el efecto de perspectiva aérea y crea la sensación del espacio místico en la parte central superior, por sugerir a través de la incidencia de luminosidad el cielo o morada del Padre Eterno (Crespi y Ferrario, 1995).

Discusiones y resultados finales

La construcción del discurso dialogal del imaginario de Nuestra Señora de Las Angustias, a partir de una obra expuesta en el recinto religioso, centro de la fe católica en Mérida, permite en ese primer nivel recuperar el título originario de expresión cultural del bien en cuestión, reconocer el recorrido histórico de la representación iconográfica, identificar sus variables y apropiarse de las significaciones bíblicas e icónica. Seguidamente, tiene lugar el segundo nivel, que busca la contextualización de la obra en la realidad sociocultural de Mérida desde el siglo XVIII hasta la actualidad, frente a lo religioso, lo económico, lo

artístico, lo educativo, lo político y la naturaleza, además del ámbito nacional e internacional.



Imagen N° 02
La Piedad. Giovanni Bellini. 1508. Óleo sobre tela. Galería de la Academia de Venecia.



Imagen N° 03
Virgen de los Dolores. Anónimo Andaluz. Siglo XVIII. 57 x 1.57 cm. Óleo sobre tela. Convento de Ntra. Sra. de Gracia- Andalucía.



Imagen N° 04
Ntra. Sra. de las Angustias. Fco. Salzillo y Alcaraz. 1741. 86 cm. altura. Escultura de bulto redondo. Templo Parroquial de Murcia- España



Imagen N° 05
La Piedad. Anónimo. Siglo XVIII. 105.3 x 87.5 cm. Óleo sobre tela. Col. Templo Parroquial de Araure- Edo. Portuguesa.



Imagen N° 06

La Piedad. Escuela del Tocuyo. Procede de Coro. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. 27.5 x 21 cm. Col. Sucesores de Manuel Santaella. Caracas.

Imagen n° 07

Ntra. Sra. de las Angustias. Anónimo quiteño. Anterior a 1907. Óleo sobre tela. Aprox. 2.20 x 1.70 cm. Col. Catedral Basílica Menor de Mérida

La opulencia de las monjas clarisas de Mérida, a quienes se les adjudica como propietarias originales de la obra pictórica de gran formato de *Nuestra Señora de Las Angustias*, tiene sus orígenes ya desde el siglo XVII en la ciudad emeritense, pues según Ramírez (2000) ese claustro se crea para congregar aquella población femenina de la élite merideña que ponen su vida a la disposición de la fe, donde incluída doncellas, viudas e incluso mujeres casadas, conservando allí la calidad de blancas, el honor, el prestigio, el estatus social y la legitimidad. Pero, de igual modo, esa institución servía para adaptarse el plano material y espiritual de aquella sociedad, pues estaba en estrecho vínculo lo religioso, lo económico y lo social. El estatus socioeconómico y religioso de las Clarisas las llevo a convertirse en grandes rentistas, enfrentando juicios civiles y eclesiásticos, por tanto, repercusión en el ámbito político-jurídico, en defensa de sus inversiones, reclamo de posesiones y propiedad de sus bienes. Esa opulencia que definió a las clarisas en Mérida durante el siglo XVIII, se vio afectado desde mediados del siglo XIX por el conflicto entre la iglesia y el estado venezolano, mermando sus bienes y luego perdiéndolos por el despojo realizado por las políticas de estado, llevando a una de las instituciones con mayor poder religioso, económico social y político del entorno al declive, teniendo su cierre en 1874, luego de ser expropiadas y exclaustradas.

En medio de las circunstancias socio-históricas que marcaron a la ciudad y al país en el proceso de transición de poder, del control religioso al control civil, y las evidentes relaciones de las elites sociales, donde estuvieron incluídas las religiosas, se suma los factores naturales, puesto que, veinte años después de la intervención guzmancista, el llamado terremoto de los Andes en el año de 1894, marcó a Mérida nuevamente, de manera negativa, en cuanto a su infraestructura y pérdidas de vidas humanas. Según Ignacio Lares, referido por Rengifo y Laffaille (1998), la ciudad quedó destruída, desde las casas de los civiles, pasando por sus iglesias hasta la catedral, con techos y torres derrumbadas, paredes vigas y aleros resquebrajados. Así, la ciudad que estuvo marcada por la elite social e intelectual de la región pasa a una ciudad sumergida en el caos y la destrucción de sus

bienes inmuebles y muebles, entre ellos, colecciones de platería, joyería, libros y obras de arte, entre otros. Pero, en medio de esa pérdida de un patrimonio cultural que identificó a los emeritenses se logró conservar la obra plástica de *Nuestra Señora de las Angustias*, la cual, tal como se citó anteriormente en el documento de 1907, en la Catedral de Mérida se le proveyó de un altar.

La pintura de *Nuestra Señora de las Angustias*, en los inicios del siglo XX aparece, por tanto, expuesta al culto hiperdúlico relativo, surgida por la piedad popular como temática de las denominadas imágenes inspiradas y que continúa inspirando a muchos feligreses a acudir a la protección mariana como corredentora, en consecuencia, es un imaginario que se crea y recrea en su devenir histórico y fortalece el patrimonio filogenético inmaterial y material, pues, conjuga en ella lo espiritual y lo tangible. Sin embargo, en la actualidad, es un bien cultural ajeno a la cultura local, sin practica cultural, sin valoración patrimonial, sin técnicas de conservación y preservación, por ende, un objeto de envergadura histórica, cultural, social, política, doctrinaria, religiosa, educativa y económica, que amerita ser considerado y puesto en uso para quienes vivimos el hoy y para futuras generaciones, tal como lo establece las políticas de las organizaciones mundiales que buscan el resguardo de esos bienes, tanto a nivel eclesiástico como a nivel de políticas de estado, y de las cuales son firmantes el estado venezolano y la Iglesia Católica de Venezuela, por ende, la Arquidiócesis de Mérida, dentro de las que destacan la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia (1999), fundada por la Santa Sede en 1993, y la Unesco, entre sus múltiples documentos, con la Declaración de México (1982).

Nos queda por señalar que, la aproximación a ese bien cultural de la Iglesia Católica merideña, que forma parte de un baluarte histórico-cultural con repercusión nacional e internacional, es reflejo de la vinculación de mundo que tenemos, siendo que, la imaginación que despierta el culto remite a más de dos mil años de historia, con significaciones y documentaciones que lo sustentan, pero también el bien mismo propicia una historia, que no queda concluida, pues responde a una obra creada en una sociedad de artistas y altas escuelas de la colonia, pero que desconocemos su autoría y el año de creación, además que, en los documentos que reposan en el AAM, revisados los correspondientes a la Catedral de Mérida durante el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XIX, solo aparece una vez, en el año de 1907, tal como lo referíamos anteriormente,

quedando por escudriñar todo lo que refiere a los documentos de las Clarisas de Mérida, para conocer el año de ingreso al recinto mayor. Por tanto, proponemos que, este es diálogo en construcción, generado a partir del encuentro de las Ciencias Humanas y el Arte, potencia aristas para la investigación y para el soporte histórico, crítico y teórico de una sociedad que vivimos como pasado y de una sociedad que tenemos como presente.

Documentos fuentes

Biblia de Jerusalén. (1975). Bilbao: Descleé de Brouwer.

Catedral de Mérida- Sección 42- Inventario (1907) Caja 12. Archivo Arquidiocesano de Mérida –AAM.

Bibliografía

Aliaga, F. y Pintos, J.L. (2011). *La ciencia es el conocimiento que existe en el marco de posibilidades*. Imagonautas 1. Disponible en: http://www.academia.edu/13833992/Juan_Luis_Pintos_La_ciencia_es_el_conocimiento_que_existe_en_el_marco_de_sus_posibilidades_

Aristóteles (1994). *Metafísica*. Madrid, España: Gredos.

Baeza, M. (2000). *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Chile: Sociedad Hoy.

Bergson, H. (1927). *Obras completas*. Madrid, España: Aguilar. Disponible en: http://figuras.liccom.edu.uy/_media/figari:anexos:bergson_henri_-_laevolucion_creadora.Pdf

Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, España: Alianza.

Briceño, D., y Lobo, G. (2016). *Directorio Arquidiocesano 2015-2016*. Mérida: Arquidiócesis de Mérida.

Carretero, E. (2010). *El orden social en la postmodernidad. Ideología e imaginario social*. Barcelona, España: Erasmus Ediciones.

Castoriadis, C. (1998). *Los dominios del hombre. La encrucijada del laberinto*. España: Gedisa.

----- (1975). *La institución imaginaria de la sociedad II*. Buenos Aires: Tusquets.

Crespi, I., y Ferrario, J. (1995). *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, España: Herder.

Declaración de México (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Unesco: Conferencia mundial. Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Durkheim, E. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.

Escudero, X., y Vargas, J.M. (2000). *Historia y crítica del Arte Hispanoamericano. Real Audiencia de Quito (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Quito: Abya Yala.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado*. España: Taurus.

Gil, I., Valero, Y., y Rodríguez, L. (2016). *Folleto de la catedral de Mérida- Iglesias de Mérida*. (Trabajo sin publicar). Mérida: Servicio Comunitario de la Facultad de Arte de la Universidad de Los Andes.

Hegel (1969). *Filosofía de la lógica*. Buenos Aires, Argentina: Claridad.

Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid, España: Alianza.

Merleau Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.

Millard, A. (1985). *Diccionario Bíblico Abreviado*. Madrid, España: Verbo Divino.

Morin, E. (2011). *¿Hacia dónde va el mundo?* Madrid, España: Paidós.

----- (1983). *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona, España: Kairós.

Normas Universales sobre el año litúrgico. (1980). *Misal Romano*. Madrid, España: Coeditores Litúrgicos.

Pintos, J. L. (2014). *Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales*. Revista Latina de Sociología N° 4: 1-11. Disponible en: http://ruc.udc.es/dspace/bits/tream/handle/2183/14482/RLS_2014_4_art_1.pdf?sequence=1

Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia (1999). *Carta Circular sobre la Necesidad y Urgencia de Inventario y catalogación de los Bienes Culturales de la Iglesia*. Roma: Ciudad del Vaticano.

Ramírez, L. (2016). *De la piedad a la riqueza: El convento de Santa Clara de Mérida (1651-1874)*. Tomo I. Zulia: UNERMB.

Réau, L. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. T: I Vol. 2. Barcelona, España: del Serbal.

Rengifo, M., y Laffaille, J. (1998). *El terremoto del año 1894 en los Andes Venezolanos*. En Revista Geográfica Venezolana, ULA, vol. 39, pp. 141-161.

Revilla, F. (1995). *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, España: Cátedra.

Rodríguez, L. (2012). *El recinto católico de Mérida: de templo parroquial a sede catedralicia (1558-1812)*. (Trabajo de grado sin publicar, para optar al título de Magister en Historia, Teoría y Crítica de la Arquitectura). Mérida: Universidad de Los Andes.

----- (2005). *Las pinturas de caballete de los templos parroquiales de la Arquidiócesis de Mérida. Estudio Interdisciplinario Historia del Arte- Iconografía- Religión*. (Trabajo de grado sin publicar, para optar al título de Licenciado en Letras, mención Historia del Arte). Mérida: Universidad de Los Andes.

Sánchez Capdequí, C. (1999). *Imaginación y sociedad: una hermenéutica creativa de la cultura*. Madrid, España: Tecnos-Universidad de Navarra.

Sartori, G. (1999). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Florencia: Taurus.

Torres, C. (1994). *La Catedral de Mérida*. Caracas, Venezuela: India.