

SAN NICOLÁS DE TOLENTINO: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO*

*Ernesto Vladimir Yevara Boichenko***

Resumen

En el presente artículo el autor expone los resultados de un estudio histórico - artístico sobre una antigua escultura encontrada y ubicada en el Museo Arquidiocesano de Mérida Mons. Antonio Ramón Silva García (M.A.M.R.S.G.), logrando determinar que se trata de una imagen sevillana del siglo XVII realizada por el taller del escultor Juan Martínez Montañés, que representa a San Nicolás de Tolentino. El estudio aborda el recorrido histórico de la misma por diferentes templos de la región que comprendía la Provincia de Mérida.

Palabras claves: San Nicolás de Tolentino, Museo Arquidiocesano de Mérida, conventos de la antigua Provincia de Mérida

Abstract

The results of a historic-artistic study about an ancient sculpture found and located at the Museo Arquidiocesano de Mérida Mons. Antonio Ramón Silva García (M.A.M.R.S.G.) are presented by the author in this article. These results determine that the sculpture is indeed a sevillean image from the XVII Century representing San Nicolás de Tolentino made at the workshop of the artist Juan Martínez Montañés. The study tackles the historic routes of the sculpture throughout different temples of the region bearing the Province of Mérida.

Key Words

San Nicolás de Tolentino, Museo Arquidiocesano de Mérida, convents of the old Province of Mérida.

* Este Artículo fue aceptado para su publicación en febrero de 2003

** Licenciado en Letras Mención Historia del Arte. Universidad de los Andes, Mérida. Investigador del proyecto "La Visualidad regional venezolana como un elemento del quehacer cultural nacional".

Introducción

La región de los Andes guarda un variado patrimonio artístico prácticamente sin estudio, compuesto por monumentos arquitectónicos, pinturas, esculturas y toda clase de objetos artísticos e históricos, repartido en iglesias e instituciones como museos y casas de la cultura que forman parte de nuestro rico pasado. Cada una de las obras cuenta con su propia historia particular enlazada de diferentes formas con los hechos históricos de este pasado, este es el caso de la escultura de San Nicolás de Tolentino del Museo Arquidiocesano de Mérida Mons. Antonio Ramón Silva García (M.A.M.R.S.G), objeto de estudio del presente artículo y pieza con un gran valor artístico e histórico que nos develó a través de su investigación acontecimientos de la historia religiosa y política de esta región¹.

Este artículo es una síntesis de la investigación histórico - artística sobre la escultura de San Nicolás de Tolentino del Museo Arquidiocesano de Mérida realizada en la tesis de grado titulada “Estudio histórico - artístico de cinco esculturas del Museo Arquidiocesano de Mérida (M.A.M.R.S.G.)”, elaborada como requisito parcial para obtener el título de Licenciado en Letras mención Historia del Arte.

Metodología: estudio histórico - artístico

La escultura de San Nicolás de Tolentino se encuentra localizada en la sala principal del Museo Arquidiocesano donde permanece desde su arribo a la institución en el año de 1992. Como una obra anónima y sin título determinado fue identificada bajo tres nombres tentativos antes de la realización de este estudio en el año 2000, estos son: San Antonio de Padua, San Buenaventura y San Agustín. La investigación tuvo como puntos de partida la escultura misma, el conocimiento del lugar inmediato de procedencia, la Iglesia de San Miguel de EL Llano, una breve historia oral que la vincula al convento de Santa Clara

de Mérida relatada por el Canónigo Ignacio Villa Vieira, y el desconocimiento de la identidad iconográfica. En virtud de este panorama, la investigación se inició con un estudio iconográfico que permitió identificar a la escultura como una representación de San Nicolás de Tolentino, un santo propio de la Orden Agustina cuya función simbólico - religiosa es la de procurador de las ánimas de purgatorio, gracias a la comparación metodológica de los elementos iconográficos presentes que son propios del mismo, tales como: los rasgos juveniles, la tonsura que lo identifica como monje, el hábito negro atado a la cintura con una correa, propio de la orden agustina y el moteado de estrellas sobre el mismo². Es de notar la pérdida de la mano izquierda en la cual aparentemente sostenía un plato con dos perdices vivas, otro elemento que identifica al santo, como sugiere la posición del brazo izquierdo, con el codo flexionado firmemente como si estuviera sosteniendo con la mano dicho atributo y la mayoría de las representaciones iconográficas del santo en el período colonial. En cuanto a los nombres con los que identificó erróneamente a la imagen, el de San Antonio de Padua fue dado por el historiador Roldan Esteva-Grillet³, quien confundió la identidad debido a algunas similitudes en la forma de representación de ambos santos, como la juventud, la tonsura y la postura del brazo, también lo pudo confundir el color del hábito que en ciertos lugares ha perdido la pintura negra y la lámina de oro, dejando ver un estrato preparatorio de la pieza llamado bol de armenia de color marrón similar al color del hábito franciscano de San Antonio. Esto mismo pasó con la errada atribución iconográfica de la obra a San Buenaventura, otro santo caracterizado por ser joven y miembro de la Orden Franciscana.

Por su parte, San Nicolás de Tolentino, nacido en la Villa de Tolentino región de las Marcas, Italia, entre 1244 y 1249⁴, por haber sido un monje agustino se le representa con el hábito de esa Orden y con la tonsura, los rasgos juveniles son el testimonio de la victoria contra los placeres pecaminosos ganada durante los primeros años

de su juventud con la cual obtuvo una floreciente virtud y las Sagradas Órdenes⁵. Un episodio en su vida le valió el título de “Procurador de las Almas del purgatorio”, el cual ocurre una noche en la que se le apareció el alma de un religioso que había sido compañero suyo, quien le pidió que a la mañana siguiente oficiase una misa para los muertos; Nicolás respondió que aquel día no podía hacerlo. La oscuridad le llevó, entonces, al borde de un profundo valle y le mostró las almas que gemían implorando su piedad; esto causó un profundo impacto en Nicolás que emocionado hasta las lágrimas prometió al aparecido que a la mañana siguiente diría la misa para él y sus compañeros. Cumplió su palabra y, a la noche siguiente, las almas liberadas entraron en su celda para darle las gracias⁶. El moteado de estrellas sobre su hábito, es el símbolo de su santidad y representan a la estrella guía que acompañó en las noches a Nicolás en vida, iluminando su camino y anunciando el sitio donde se encontraba⁷.

El siguiente paso de la investigación fue identificar la autoría de la escultura lo cual se hizo a través del estudio artístico que comprendió un análisis estilístico formal de las características de la obra. Este tipo de análisis se entiende como el estudio de la expresividad de un artista y la forma de su creación artística a partir de los elementos plásticos, en este caso escultóricos, que fueron capaces de imprimir determinados patrones estéticos⁸. De este estudio es posible inferir informaciones sobre la autoría de un artista, de una escuela, de un género, de una época o de una cultura. Las grandes similitudes existentes entre las características estilísticas de la escultura con el estilo de las obras realizadas por el taller del escultor sevillano de la primera mitad del siglo XVII, Juan Martínez Montañés (1568 - 1649) en general y en particular con el de un escultor del mismo taller, Juan de Mesa (1583 - 1627)⁹, son los elementos que permiten atribuir a este taller la imagen de San Nicolás de Tolentino ubicando su realización entre las tres primeras décadas del siglo XVII en la ciudad de Sevilla. Es importante señalar que para la historiografía de este taller, el de

mayor prestigio e importancia de Sevilla durante la primar mitad del siglo XVII, la atribución de esta escultura al mismo será un elemento de ayuda al estudio de la producción de Juan de Mesa y del período antes indicado.

El estudio histórico, resultado de una extensa búsqueda documental y bibliográfica, estableció como posible época de manufacturación de la escultura los inicios del siglo XVII, coincidiendo con el estudio artístico y el recorrido de la imagen por varios templos de nuestra región trayendo a la luz la historia de esta devoción que a continuación presentamos.

La historia de la escultura y de la devoción a San Nicolás de Tolentino

La devoción a San Nicolás de Tolentino, uno de los principales santos de la orden agustina, fue difundida durante la época colonial por muchas regiones y ciudades de lo que es hoy Venezuela. Pinturas, esculturas y documentos dan fe de su veneración en Caracas, Mérida, Maracaibo, La Victoria y Gibraltar. La Orden de San Agustín fue la responsable de la difusión en las regiones de los Andes, de Barinas y en la Hoya de Maracaibo, en los territorios que después del año 1676 formaron la Provincia de Mérida del Espíritu Santo de Maracaibo.

En Mérida existió una capilla dedicada a San Nicolás de Tolentino en el Convento de San Juan Bautista de los agustinos, primero de esta orden en Venezuela en el año 1597¹⁰, mandada a fabricar por el Capitán Pedro Gaviria de Navarro¹¹ quien también fue encomendero de dos grupos indígenas en Mucurubá y Mucupiche, poblaciones pertenecientes a las cuatro doctrinas de los agustinos en estas tierras desde 1591, Aricagua, Mucuchíes, Tabay y el páramo de Cerrada¹². En el convento agustino de Maracaibo existió también una capilla establecida en su nombre, fabricada junto con el convento en el año de 1636 con los donativos de tres hacendados de la zona¹³. Mientras que en el pueblo de San Antonio de Gibraltar todo el convento agustino

fue puesto bajo el patrocinio de este santo, tomando el nombre de San Nicolás de Tolentino¹⁴. A este convento, asegura el Pbro. Fernando Campo del Pozo, perteneció la escultura que del mismo posee el Museo Arquidiocesano, esto lo avala la calidad de la Obra de excelente tallado, encarnado, dorado y esgrafiado, así como su tamaño, de 1,27 mts., relativamente grande, lo cual indica un grado de importancia superior sobre otras esculturas, incluso en lo económico¹⁵, sugiriendo que ha debido ser la imagen que representó al santo titular del convento. La misma posiblemente ingresó al convento luego de ser contratada y traída de Sevilla en el período posterior al año 1614, cuando éste se terminó de fabricar, luego de varias reconstrucciones debido a los ataques de los indios Quiriquires a Gibraltar. Este período, indicado también por el estudio artístico, fue un tiempo de esplendor para el monasterio y la población del lugar gracias a la explotación del cacao.

La imagen de San Nicolás de Tolentino viaja de Gibraltar a Mérida en el año 1775, cuando se ejecuta la orden de cierre del convento costero y la exclaustación de sus padres, todos los bienes del mismo pasaron a los conventos de Mérida y de Pamplona. Esto mismo ocurre con los conventos de Barinas, cerrado también en 1775 y de San Cristóbal extinto en el año de 1794¹⁶. Estas exclaustaciones ocurren cuando los agustinos acatan las órdenes dispuestas por las reales cédulas del 1 de febrero de 1753 y del 23 de junio de 1757, la primera de ellas dicta la separación de las órdenes religiosas de las doctrinas y los curatos, en tanto que la segunda modificó la anterior, concediendo a los religiosos uno o dos curatos, sólo en las provincias donde tuvieran un convento con un mínimo de ocho frailes permanentes y las condiciones económicas para sostener a doce¹⁷. Estas disposiciones reales no fueron cumplidas por muchos de los conventos americanos, los cuales para enseñar la doctrina cristiana en todas las poblaciones y las reducciones indígenas de las provincias dispersaron a sus religiosos dejando, como en el caso del convento de San Nicolás de Tolentino de Gibraltar, tres, mientras que los demás se encargaban de las doctrinas y los curatos¹⁸. Esta realidad era conocida por la

Corona Española, la cual junto con la Iglesia secular se valió de ella para sacarle a las órdenes religiosas los bienes de los conventos, repartidos en las tierras que por donaciones de fieles y devotos acumularon. Las doctrinas y los curatos pasaron a ser dirigidos y administrados por sacerdotes seculares que ganaron de esta forma el control sobre la población aborigen para la corona, sometida hasta entonces en mayor grado a la injerencia de las órdenes. Por medio de estas leyes y otras posteriores, se fue progresivamente limitando la actividad evangelizadora de éstas, llegando a su máximo momento con la expulsión de los jesuitas en 1767, durante el reinado de Carlos III. Entre las justificaciones argumentadas ante estas medidas, estaban los avances de los nativos en los conocimientos de la doctrina cristiana y su pacificación, para lo cual, la figura de un sacerdote secular se hizo idónea ante la nueva situación¹⁹, mientras que, entre las palabras argüidas en los documentos de exclaustación para justificar el cierre, encontramos: "...la promesa de restaurar la vida común y la observancia religiosa de los pueblos..."²⁰, las cuales fueron injustas, dado que el cumplimiento de los actos y ritos religiosos se llevó en buena forma a pesar del bajo número de religiosos.

De esta manera, en el año de 1775 el Visitador y Reformador P. Juan Bautista González cerró el convento de Gibraltar por no reunir los requisitos exigidos por las leyes reales. Entre los bienes de este convento que luego pasaron al de Mérida, se encuentra la escultura de San Nicolás de Tolentino, que comenzó a decorar el altar de la capilla del mismo²¹.

La escultura siguió su camino a otro templo de Mérida en el tiempo de la Gran Colombia, cuando por escasez de religiosos el convento agustino de esta ciudad quedó definitivamente extinguido, las posesiones y las rentas de éste pasaron al Gobierno, que las distribuyó entre la Universidad de Mérida, la Diócesis y la Tercera Orden de San Francisco que adquirió los terrenos del convento agustino. La imagen de San Nicolás de Tolentino que estaría entre las posesiones pasó a la diócesis que la ubicó en el templo del Monasterio

de las Hermanas de Santa Clara, próximo al extinto convento, que sirvió como recinto catedralicio interino entre 1812 y 1867, debido al derrumbe de la Catedral por el terremoto de 1812²². La localización de la imagen en este templo la conocemos por tradición oral, el Canónigo Ignacio Villa Vieira narra que la imagen le perteneció a las Hermanas de Santa Clara hasta la extinción del convento por orden del Presidente Antonio Guzmán Blanco en el año de 1874, pasando luego a la Iglesia de San Miguel de El Llano.

El traslado de la escultura a la Iglesia de El Llano ocurrió exactamente en el año 1876, cuando las hermanas clarisas el 31 de agosto tuvieron que entregar todos los bienes destinados al culto al Obispo Presbítero Dr. Tomás Zerpa, en el documento de entrega aparecen cinco esculturas, una de San Francisco, una de Santa Clara, una de San Miguel, un crucifijo y un “santo viejo de Retablo”²³, este último podría ser el San Nicolás de Tolentino. En tanto que en la Iglesia de San Miguel de El Llano encontramos referencias de la imagen en el inventario del 4 de diciembre de 1876, tres meses y cuatro días después de la entrega de los bienes de las clarisas, constatándose así parte de lo afirmado por el Canónigo Villa.

Un dato importante sobre el convento de las clarisas, que explica lo narrado por la historia oral, es la existencia en su templo de la devoción a San Nicolás de Tolentino por lo menos a partir del año 1678, cuando mencionan, en el inventario del 8 de marzo, un cuadro dorado de este santo²⁴. En otro inventario de 1707 encontramos tres cuadros de la misma devoción, uno de dos varas de alto, otro con marco dorado y el último, en un altar situado en la sacristía²⁵. El hecho de encontrar un santo agustino dentro de un convento de la gran familia franciscana ocurrió por la necesidad de sacerdotes para este templo que durante largos períodos cubrieron los monjes agustinos dejando tras de sí la devoción. Esta situación confusa produjo en los primeros momentos de la realización del estudio la posibilidad de que la escultura representara a San Antonio de Padua o a San Buenaventura, ambos santos franciscanos.

En la Iglesias de El Llano no existió otra escultura de San Nicolás, ni de Tolentino, ni de Bari, por lo que la imagen vieja y maltratada que describen sus inventarios desde 1876, que perdió paulatinamente el nombre del santo representado, es la misma con un estilo del siglo XVII que guarda el Museo Arquidiocesano, y que el padre Víctor Angulo, antiguo sacerdote de esta Iglesia, llevó al Museo en el año 1992.

En el transcurso del viaje de la escultura de San Nicolás de Tolentino por los diferentes templos de nuestra región se enlazaron algunos hechos históricos importantes para producir el olvido progresivo de San Nicolás de Tolentino. Una devoción común en los templos agustinos en general y en el de las clarisas en particular en el tiempo en que los padres de San Agustín recorrieron estos mismos lugares y tierras, las mismas, que a través de la codicia y el enfrentamiento político, produjeron dos exclaustraciones distanciadas por 100 años exactos de sus decretos. El decreto de exclaustración de los conventos agustinos de Gibraltar y de Barinas se produjo en el año de 1774 y se ejecutó en el 1775, en tanto el Presidente Guzmán Blanco en su enfrentamiento con la Iglesia decreta en el año 1874 la supresión de los conventos de monjas que se termina de ejecutar en el 1876²⁶. En este año ocurrió otro acontecimiento importante que enmarcó la segunda supresión de los conventos, la Santa Sede ante la presión del Gobierno que insinuó la posibilidad de llegar a constituir una Iglesia Católica Venezolana (cismática), negoció con los nombramientos de un nuevo Arzobispo de Caracas y Venezuela y un Obispo de Mérida aceptables para el Gobierno Nacional y para el Vaticano, el Arzobispo fue el Presbítero Doctor José Antonio Ponte²⁷ y el Obispo el también Presbítero Doctor Tomás Zerpa quien dispuso de la escultura de San Nicolás de Tolentino junto con los bienes destinados al culto de las clarisas.

Otro hecho subsecuente a la salida de los agustinos, fue la propia sustitución de este santo por una devoción de la Iglesia secular, la veneración directa a las “Sagradas ánimas del Purgatorio” a través

de los altares y las capillas dedicadas a ellas, que terminó de manera oficial con las oraciones al santo procurador en los templos, tomando en parte su lugar y su función simbólico - religiosa como mediador entre Dios y las almas penitentes hasta hoy.

Conclusiones

Gracias a los diversos enfoques realizados por el estudio histórico - artístico a la escultura que representa a un monje joven del Museo Arquidiocesano de Mérida se logró determinar que este personaje es San Nicolás de Tolentino, un santo de la Orden Agustina cuya función simbólico - religiosa es la de ser “Procurador de las Ánimas del Purgatorio”, cuya devoción fue difundida por los agustinos en sus conventos de Mérida, Gibraltar y Maracaibo, así como en el convento de la Hermanas de Santa Clara de Mérida, hechos que motivaron la presencia y la existencia de esta escultura en nuestra ciudad y región.

De esta misma forma, se consiguió determinar que la autoría de la escultura pertenece al taller sevillano de Juan Martínez Montañés en el período comprendido entre las tres primeras décadas del siglo XVII, el mismo en que trabajó Juan de Mesa, quien posiblemente fue el creador de la talla de la obra.

Con la ayuda del Pbro. Fernando Campo del Pozo y de la calidad presente en la imagen conocemos ahora que el destino de esta fue el convento agustino de San Nicolás de Tolentino de Gibraltar, lugar del cual parte posteriormente a la ciudad de Mérida, al convento de San Agustín y luego al convento de Santa Clara, para finalizar en la Iglesia de la Parroquia de San Miguel de El Llano, gracias a una serie de hechos históricos de origen económicos y políticos, el decreto de exclaustación de conventos y retiro de las doctrinas y curatos elaborados por la Corona Española, y el decreto de exclaustación de los conventos de monjas realizado por el Presidente Guzmán Blanco,

así como, por la escasez de religiosos agustinos en un período de turbulencias y cambios políticos provocados por la disolución de la Gran Colombia.

Desprendida de la historia de la escultura de San Nicolás de Tolentino se nos presentó parte de la historia de la devoción a este santo reconstruida en los principales centros donde se le rindió culto. De igual manera, observamos como con el cierre de los conventos de San Agustín y de Santa Clara de Mérida la devoción y el propio nombre del santo fueron totalmente olvidados y la función del mismo como mediador entre Dios y las almas penitentes fue asumida completamente en la región por la devoción a las ánimas del purgatorio, vinculada y administrada por la Iglesia secular.

NOTAS Y BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1. Por la realización de esta investigación debo dar las gracias al Museo Arquidiocesano de Mérida Mons. Antonio Ramón Silva García por abrirnos las puertas de su colección, al Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico (CDCHT) por el financiamiento de la investigación y al Pbro. Fernando Campo del Pozo por su asesoría y su ayuda.
2. Juan Roig, Ferreando. (1950) *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega S.A., p. 208.
3. Esteva - Grilleta afirma: "... encontramos una figura de San Antonio de Padua, con estola y policromía de excelente calidad; le falta una mano. Proviene de la Iglesia de El Llano". Esteva - Grillet, Roldán. *El Museo Arquidiocesano (1911)*. Boletín del Archivo Arquidiocesano de Mérida, I (N° 4 - 5), Mérida: Imprenta Diocesana, 1989, p. 12.
4. Robert Quardt. *Los Santos del Año*. Barcelona: Herber. 1958, p. 426.
5. Parroquia San Nicolás Tolentino de Peralta, México. (2000, Diciembre 02). [Página Web en línea]. Disponible: <http://www.geocities.com/elarca2000/agustinos.htm>. [Consulta: 2000, Diciembre 14]
6. Robert Quardt. *Op. cit.*, p.427.
7. Parroquia San Nicolás Tolentino de Peralta, México. *Op. cit.*

8. Mendes, Marylka y Baptista, Antonio (1998) *Restauração Ciência e Arte* (2ª ed.) Rio de Janeiro: UFRJ, p. 386
9. Entre las características estilísticas presentes en la escultura San Nicolás de Tolentino que caracterizan al taller de Martínez Montañés, están: - El estado anímico de inclinación a lo sosegado y espiritual, manifiesto en las emociones y expresiones contenidas e interiorizadas, otorgando a la figura la llamada elegancia andaluza (mezcla del sentido de belleza y proporción clásica con el gusto por el natural de los modelos nativos) y una postura serena. - La postura que perfila el cuerpo en línea diagonal hacia la derecha y la captación de los movimientos, lentos y calmados, en plena acción. - El tallado minucioso de las anatomías, matizando la dureza de los huesos, la tensión de los músculos, la blandura de la carne y la suavidad de la piel, como de los ropajes, representando tipos de tejidos gruesos y maleables que modelan y envuelven al cuerpo con gran cantidad de pliegues y ondulaciones de trazo recto y profundo, restando esbeltez a la figura, un rasgo heredado del estilo romanista anterior al barroco. Para conocer más ver (Gomez - Moreno, Ma. Elena. 1951 *Breve historia de la Escultura Española*. (2ª ed.). Madrid: Dossat S. A.), o en (Yevara, Ernesto. 2001. *Estudio Histórico - Artístico de cinco esculturas del Museo Arquidiocesano de Mérida Mons. Antonio Ramón Silva García*. Memoria de grado presentada como requisito parcial para obtener el título de Licenciado en Letras Mención Historia del Arte no publicada. Universidad de los Andes, Mérida).
10. Campo del Pozo, Fernando (1968) *Historia Documental de los Agustinos en Venezuela durante la Epoca Colonial*. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, N° 91, Caracas: Gráficas Edición de Arte, C. A. p. 25
11. Archivo Histórico de la Universidad de Los Andes. Sección I, Volumen LXXIV, Rentas sobre Bienes y Cuentas del Convento de San Agustín. Siglo XVI, fol. 175.
12. Campo del Pozo, Fernando, (1968) *Op. Cit.*, p. 30.
13. *ídem.*, p.184.
14. Campo del Pozo, Fernando (1979) *Los Agustinos en la Evangelización de Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello., p.101.
15. El valor económico de una escultura como la de San Nicolás de Tolentino era muy alto, porque en el proceso de la hechura intervenían varios

artesanos formados por años de trabajo en talleres y luego examinados y aprobados por los gremios respectivos. El primer artífice participante, era el escultor, el cual tallaba todas las partes de la imagen y cobraba por este trabajo, que costaba como en el caso de un Niño Jesús realizado por Montañés en 1621, veintidós ducados de oro o doscientos cuarenta y dos reales de plata, (Universidad de Sevilla. 1935 *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, España: Laboratorio de Arte, p. 74). A esta labor le seguía la del dorador y por último la del pintor, pero en varias ocasiones ambos oficios eran realizados por una sola persona, responsable de dorar, encarnar y policromar las obras. Por ejemplo, el valor de estos trabajos en una imagen de la Inmaculada Concepción de siete cuartas de alto (1,46 mts.) para 1624 era de setecientos reales, (Universidad de Sevilla, *Op. Cit.*, p. 65). Para obtener una idea aproximada de lo que representaban estas cantidades de dinero en su época debemos observar el salario promedio por año de un bracero en Sevilla, que era de sesenta ducados o seiscientos sesenta reales (Baticle, Jeannine. 1999. *Velázquez, el pintor hidalgo*. Barcelona, España: Grupo Zeta.), el cual debe multiplicarse por dos para cubrir el valor total sólo de la hechura de una escultura, sin contar los gastos de envíos y del nicho, retablo o tabernáculo donde exhibirla, para darnos cuenta de la gran inversión que significaba tener una escultura como esta.

- ¹⁶. Campo del Pozo, Fernando, (1968) *Op. Cit.*, p. 209.
- ¹⁷. Terán, Rosemarie. (1988). *Los proyectos del Imperio Borbónico en la Real Audiencia*. Quito, Ecuador: Ediciones ABYA - YALA, p. 47.
- ¹⁸. Campo del Pozo, Fernando, (1979), *Op. Cit.*, p. 102.
- ¹⁹. En el caso de la separación de las doctrinas, el convento de Mérida venía perdiéndolas por lo menos desde el año 1713, cuando la Iglesia le arrebató el curato de Ejido, pero entre los años 1786 y 1788 esta situación se vio aumentada con el respaldo de las cédulas reales de 1753 y 1757. En este período el Rey Carlos IV ordenó el 22 de marzo de 1788 que se procediese a proveer un sacerdote secular al curato de Mucuchíes y su agregado de Mucurubá (Campo del Pozo, Fernando, 1968, *Op. Cit.*, p. 90). Uno de estos casos se convirtió en un revés para la Iglesia, el cual ocurrió en 1786 con las doctrinas de Mucuchachí y Mucutuy, donde el primer obispo de Mérida Fray Ramos de Lora colocó al Pbro. José Luis Pereira al frente de Mucutuy, más no duró mucho tiempo, porque no supo tolerar las condiciones

rudimentarias de esta doctrina, la cual tras su partida apresurada con los bienes de la misma sufrió dos años de abandono hasta que la volvieron a dirigir los padres agustinos, quienes la tuvieron que recuperar materialmente (Campo del Pozo, Fernando, 1968, *Ibidem.*, p. 82).

20. Campo del Pozo, Fernando, (1968), *Op. Cit.*, p. 209.
21. A la capilla de San Nicolás de Tolentino de Mérida, el papa Benedicto XIII en el año de 1730 le otorgó un privilegio de altar para que se saque animas del purgatorio en el día que se pidiera, así mismo en este documento, el Papa asignó como patronos de la misma a las familias de Don Diego Mantilla y Don Clemente Rangel. Archivo Histórico de la Universidad de Los Andes. *Doc. Cit.*
22. Torres, Catalina. (1990). La Catedral de Mérida. Mérida, Venezuela: Imprenta Universitaria.
23. Archivo Arquidiocesano de Mérida. Sección 42 Inventarios, Mérida, Santa Clara, Convento, marzo 22, 1877, f. 4, Caja N° 8. Doc. s/n.
24. Archivo Arquidiocesano de Mérida. Sección 23 Clarisas. Varios N° 1. (1650 - 1860). Inventario de los bienes y ornamentos, marzo 8, 1678, Fol. 62 - 63.
25. Archivo Arquidiocesano de Mérida. Sección 23 Clarisas. Varios N° 1. (1650 - 1860). Inventario de los bienes y ornamentos, julio 27, 1707, Fol. 238 - 240.
26. El enfrentamiento de Guzmán Blanco con la jerarquía de la Iglesia Católica se inició en 1870 como la continuación de la lucha contra los conservadores representados por ella, con la crisis provocada por la negativa del arzobispo Silvestre Guevara y Lira quien se negó a officiar un *Te Deum* por las victorias del Gobierno, además el arzobispo había sido muy adicto a los Monagas y a la Revolución Azul por lo que terminó junto con el Obispo de Mérida Dr. Hilario Boset desterrados (Pérez, Manuel. 1985. *Conocer Venezuela. Historia 4. Independencia y caudillismo.* Navarra, España: Gráficas Estella, S. A., p. 430). Se debe tomar en cuenta, así mismo, que el decreto de extinción de los conventos de monjas a pesar de estar inscrito dentro de la confrontación política entre la Iglesia y el Gobierno, fue propiciada por el interés de este último por las extensiones de tierras manejadas por las religiosas, recibidas como bienes dótales y como donaciones de los fieles.
27. Pérez, Manuel. *Op. Cit.*, p. 433.