

## HISTORIA Y PATRIMONIO\_HP-12

### IGLESIA DE LAS SIERVAS DEL SANTÍSIMO DE CARACAS: ENLACES ENTRE LUGARES Y TIEMPOS LEJANOS

**Francisco Pérez Gallego**

Área Historia y Crítica de la Arquitectura, Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva, FAU.UCV.  
franpergal@gmail.com

#### RESUMEN

En el marco del estudio histórico de la Iglesia de las Siervas del Santísimo Sacramento de Caracas, se pudo reconocer el aporte sustancial que Manuel Mujica Millán imprimió en la imagen definitiva que en la actualidad ostenta, la cual representa uno de los mejores testimonios de la arquitectura neogótica caraqueña. Una investigación descriptivo-explicativa de orden mixto, sobre la revisión documental en fuentes primarias y secundarias, aunada a la observación no participante, nos permitió conocer que siendo proyectada y comenzada a construir en 1909, en el marco de los preparativos de la conmemoración del Centenario de la Independencia por los arquitectos Pedro José y Luis Beltrán Castillo, tuvo un largo y accidentado devenir, en el cual se inserta la labor de seis profesionales. Además de los Castillo, interviene Alejandro Chataing, siguiendo a la postre Manuel Mujica Millán, el mexicano Antonio Serrato y finalmente Erasmo Calvani, quien la concluye en 1948. El resultado final, pese a los aportes de todos, terminó obedeciendo a las pautas proyectuales de Mujica, quien reformuló el ecléctico proyecto inicial de los hermanos Castillo, gestando una pieza neogótica que fusiona elementos espaciales, formales, ornamentales y constructivos del gótico en un experimento que se aproxima a lo que Henry-Russell Hitchcock define como neogótico arqueológico. El resultado alcanzó, pese a su escala, una imagen monumental y una materialidad influenciada por los referentes diacrónicos del gótico europeo nororiental y los referentes sincrónicos del neogótico hispánico de las provincias vasco-catalanas. El primero, oriundo de la zona flamenca de Bélgica y Holanda y del territorio austro-húngaro y germánico de Alemania, Suiza y Austria, países otrora integrantes del sacro Imperio romano-germánico. El segundo, manifiesto en las iglesias parroquiales y catedrales, que en el marco del romanticismo se completaban, restauraban o proyectaban en el ámbito noreste de España, emulando los referentes medievales de los primeros.

**Palabras clave:** Iglesia de las Siervas del Santísimo de Caracas, Pedro José Castillo, Luis Beltrán Castillo, Manuel Mujica Millán, neogótico.

## INTRODUCCIÓN

Del conjunto de iglesias neogóticas caraqueñas, una de las más significativas, a pesar de su escaso reconocimiento en la colectividad en cuanto a valores arquitectónicos y fidelidad tipológica a los modelos, es la iglesia de las Siervas del Santísimo Sacramento, iniciada como Santuario Nacional Expiatorio en 1909 como tributo de la Iglesia a la conmemoración del Centenario de la Declaración de la Independencia. Se encuentra emplazada en la parroquia Santa Teresa, sobre la calle Oeste 12, entre la calle Sur 2, esquina de Hospital y la calle Sur 4, esquina de Glorieta, adosada al noroeste de la Casa Madre de la congregación de Las Siervas del Santísimo Sacramento, quienes son sus propietarias. De acuerdo con la tradición histórica, esta iglesia, al igual que la Santa Capilla de Caracas, también regentada por la misma hermandad, es sede de adoración perpetua del Santísimo Sacramento y se asocia con la figura de Juan Bautista Castro (1846-1915), arzobispo de Caracas, fundador de la Congregación y de su sede matriz.

Una serie de destacados valores históricos, arquitectónicos y simbólicos presenta esta edificación, lo cual justifica su declaratoria como “Monumento Histórico Nacional”, por decreto publicado en *Gaceta Oficial* N° 35.441 de fecha 15 de abril de 1994, por la Junta Nacional Protectora y Conservadora del Patrimonio Histórico y Artístico de la Nación (Instituto del Patrimonio Cultural, 1998). Trece años más tarde, en 2007, fueron ratificados los ineludibles valores del inmueble al ser incluido como “Bien de Interés Cultural” dentro del Catálogo del Censo del Patrimonio Cultural Venezolano, correspondiente al municipio Libertador de la región Capital (Instituto del Patrimonio Cultural, 2007). Lo anterior ofrece fundamentos para considerarla como un ejemplo representativo de la arquitectura historicista caraqueña y, en consecuencia, como objeto meritorio de estudio.

La idea del edificio germina en la mente de monseñor Juan Bautista Castro durante la época castro-gomecista, como tributo de la Iglesia para la conmemoración del Centenario de la Independencia, siendo proyectada en 1909 por los hermanos y arquitectos Pedro S. Castillo (1868-1915) y Luis Beltrán Castillo (1883-1923), quienes proceden en equipo a la dirección de las obras hasta sus respectivas muertes tempranas, siendo continuadas entonces por el ingeniero Alejandro Chataing (1873-1928) entre 1923 y 1928. Al fallecer asimismo Chataing, la asume Manuel Mujica Millán (1897-1963), quien al retomar las obras entre 1930 y 1940 emprende con ellas una reforma al proyecto original. Las múltiples tareas de Mujica en su taller particular impulsan un nuevo cambio en la dirección de las labores y su continuación por el mexicano Antonio Serrato (1902, s/f) entre 1940-1942, quien, al retornar a su país de origen, genera que las últimas acciones para concluir la iglesia y el convento le fueran contratadas al arquitecto Erasmo Calvani (1915-1997) entre 1942-1948, a poco de su llegada al país, después de estudiar en Bruselas.

La ponencia desarrollada forma parte de un estudio mayor de tipo histórico-filológico, centrado en el proyecto y proceso de las obras de la edificación, desde el origen hasta su devenir, entre 1909 y 1948. En el caso desarrollado a continuación abordamos en detalle la etapa referida a Manuel Mujica Millán, quien al quedar inconclusa la edificación respecto a la propuesta inicial de los hermanos Castillo, le da un viraje sustancial, reformulando el proyecto entre 1929 y la década de los treinta. Para ello aborda múltiples referentes, en un intento por responder al ideal que monseñor Castro forjara en 1909 de construir un Santuario Nacional Expiatorio en honor a la Independencia, cuyo lenguaje imprescindible debería ser el revival gótico por antonomasia.

Para efectuar la investigación partimos de la revisión de fuentes documentales primarias, en posesión de la congregación de Las Siervas, así como los planos de levantamiento arquitectónico que formaron parte del proyecto de restauración desarrollado por Funreco entre 1992 y 1994. A la vez, estos datos se retroalimentaron y contrastaron con la

observación directa del edificio y los arrojados por fuentes secundarias vinculadas con la historia de la arquitectura gótica occidental y la arquitectura neogótica decimonónica de las regiones de Euskadi y Catalunya de España, contexto nativo, de formación y trabajo de Manuel Mujica Millán, además de investigaciones realizadas por otros autores sobre su vida y obra. Todo ello con el fin de definir los puntos de encuentro y distanciamiento entre el caso de estudio y aquellos que bien por sus formas o lugar de asiento pudieran haber servido de referente para el proyectista.

Los resultados nos permitieron agregar nuevos argumentos a la valoración primigenia de la edificación (Pérez Gallego, 2014). Entre otros, parte de lo expuesto devela los enlaces geográficos e históricos que se entablan en el caso de estudio entre la lejana Europa del Norte medieval y las regiones vasca y catalana de la España decimonónica, con la Caracas gomecista, actuando como digno ejemplo de las transferencias culturales que consciente y subliminalmente inciden de unas edificaciones a otras, como parte de los procesos de herencia cultural, en este caso transportadas por Manuel Mujica Millán. La investigación sobre la cual se sustenta este artículo contó con financiamiento del CDCH

## **1. LA INCLUSIÓN DE MUJICA MILLÁN EN EL SANTUARIO NACIONAL EXPIATORIO**

Luego del fallido proyecto de los hermanos Castillo, para una iglesia cruciforme de una nave y torre unitaria a los pies del eje de una exedra de acceso (Pérez Gallego, 2014), cuyas obras iniciadas por sus progenitores debió ser continuada por Alejandro Chataing entre 1923 y 1928, hasta su muerte, la llegada a Venezuela de Manuel Mujica Millán dará un abrupto viraje al plan del nuevo templo. Los fondos habían ido incrementándose, gracias a la bonanza económica que comenzaba a disfrutar el país por la vía de la renta petrolera, que de forma indirecta también favorece el aporte de mayores ofrendas a la Iglesia por el estamento privado. Es imperativa la incorporación de un nuevo profesional que dominara el lenguaje arquitectónico neogótico que ha connotado la azarosa fábrica de la iglesia.

Precisamente, dos años antes de este suceso, el 13 de octubre de 1926 (Muñoz Bravo, 2000, p. 111), había arribado a Venezuela el arquitecto español Manuel Mujica Millán, nacido el 26 de mayo de 1897 en Vitoria, provincia de Álaba, España, para hacerse cargo de los trabajos de refuerzo de las fundaciones del Hotel Majestic en construcción.

Formado en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, comenzó a trabajar desde muy joven con varios profesionales de renombre, entre ellos Josep María Jujol i Gibert (1879-1949), arquitecto que había colaborado directamente con Antonio Gaudí en varias de sus obras más afamadas, como las casas Battló (1906) y Millá (1908), el Santuario Expiatorio de la Sagrada Familia (1908-1926), la Catedral La Seu de Palma de Mallorca (1910) y el Parque de la Colonia Güell (1911-1913 (Llinás y Sarrá, 2007, pp. 148-149).

Jujol fue profesor auxiliar interino de la Escuela de Arquitectura en 1909, asumiendo el cargo de profesor auxiliar numerario en 1913. Allí dicta la asignatura "Copia y Detalles", cursada por Mujica Millán entre otras del extenso pènsium de estudios, fundamental en una época cuando hacer arquitectura requería de profundos conocimientos de la historia de la disciplina y habilidad en la representación gráfica de los detalles ornamentales historicistas. En 1924 Jujol asumió la docencia de la Escuela del Trabajo y Manuel Mujica Millán se formó bajo su impronta en ese contexto, teniendo además como profesores a Eusebio Bona, Francisco de Paula Nebot y Fernando Tarragó (Muñoz Bravo, 2000, p. 126).

Después de superada la prueba de admisión, Mujica cumple el plan curricular de 1914 de manera intermitente entre 1917-1918 y 1923-1924, entre otras razones por la muerte de su padre, lo que le obliga a emplearse a partir de 1922 como asistente de varios destacados

arquitectos de la época, algunos profesores de la Escuela, de quienes aprende el oficio. Su virtuosa destreza para el dibujo y la composición le abren las puertas de los talleres de arquitectura de algunos de sus docentes (p. 117). El 27 de enero de 1925 finalmente obtiene el título de arquitecto (p.117).

Para esa época dominaba en el panorama cultural de Cataluña el Movimiento “Noucentista” (D’Ors, 2000, p. 15), reacción emergente contra el romanticismo decimonónico y el modernismo catalán que buscaba en las raíces locales un camino para la renovación sociocultural. Posiblemente los orígenes conceptuales del “noucentismo” marcan su enfoque urbano y arquitectónico, sembrándole desde entonces un rechazo al mundo moderno y al ámbito metropolitano, a pesar de haber sido precursor del llamado “Estilo Internacional” en Venezuela, que en su caso deviene en otro lenguaje más.

Ya en Caracas, en medio de los conflictos del proyecto y obras del Panteón Nacional, Mujica fue contactado por Las Siervas del Santísimo Sacramento para continuar las obras de su iglesia, las cuales asume en 1929. Para ese entonces la superiora de la Congregación era la Madre Magdalena. En 1931 contrajo matrimonio con la señorita Berta Heny, hermana de Carlos Heny, su cliente para el trazado de la urbanización Campo Alegre y desde entonces se instalaron en una casa tradicional ubicada entre las esquinas de Hospital y Monzón (Muñoz Bravo, 2000, p. 111) a media cuadra de la inconclusa fábrica del Santuario Nacional; seguramente para atender los trabajos con mayor dedicación. Según refiriera su esposa, Mujica conformó una especie de escuela-taller en la residencia familiar “donde enseñaba a 14 artesanos y obreros” (p. 120), quienes posiblemente formaban parte del equipo de albañiles, carpinteros y herreros que trabajaban en el Santuario, a la usanza del método trazado por Gaudí en las obras de la Sagrada Familia.

Mujica redimensiona el proyecto separándolo como cuerpo autónomo del convento, con el cual se conectaría ahora a través del ábside, aumentando el ancho de las galerías contiguas de la nave mayor hasta conferirles la escala de naves colaterales secundarias y recrear así, en reducida escala, el monumental modelo de una catedral gótica. Así que las obras cobran nuevo impulso, favorecidas a la vez por la bonanza económica procedente del ingreso petrolero, el cual va decantando hacia el sector privado y la Iglesia graduales excedentes en forma de limosnas y regalías hasta hacer factible la conclusión del Santuario, con una escala más ambiciosa que la de sus orígenes (figuras 1, 2, 3 y 4).



**Figuras 1, 2, 3 y 4:** Perspectiva frontal (Mujica, 1929, en Archivo Siervas del Santísimo Sacramento - SSS), Escorzo del proyecto (Mujica, 1929 en Archivo SHCA-FAU), Vista frontal y en ángulos recientes (Pérez Gallego, 2014).

Entre la muerte de Gómez y la llegada del gobierno de Eleazar López Contreras (1936-1941), este proceso se acelera hasta que en 1940, cuando se decide proseguir los trabajos, los múltiples compromisos profesionales de Mujica le dificultan asumir nuevamente la dirección de las obras. No obstante, las pautas compositivas y morfológicas han quedado satisfechas, faltando tan solo los detalles de la torre campanario y los acabados de la portada principal, labor que puede ser concretada por Antonio Serrato (1940-1942) y Erasmo Calvani (1945-1948), respectivamente, según las directrices compositivas establecidas en el proyecto de Manuel Mujica Millán.

## 2. EL PROYECTO DE MUJICA MILLÁN: VIRAJE HACIA UN NEOGÓTICO ARQUEOLÓGICO

La participación de Manuel Mujica Millán fue decisiva en la imagen definitiva del Santuario, al estamparle un carácter monumental a la edificación neogótica. Para ello convirtió las dos estrechas galerías en naves laterales, a partir del eje de columnas que conformaba la nave unitaria de la propuesta inicial de los Castillo, conservando la idea del volumen de la torre campanario a los pies de la iglesia como cuerpo cardinal, pero suprimiendo la exedra que la abrazaba en aquella.

La inserción de las naves laterales obligó a su vez a reformular el ábside de la capilla cruciforme inicial, ampliando el segundo anillo en torno a este, a manera de girola o deambulatorio, de acuerdo con el esquema de las catedrales góticas, procurándole continuidad a estas tras el espacio del ábside. Completando la magnificencia se añadieron capillas de planta hemioctogonal en todo el perímetro, una terna en cada fachada lateral, coincidiendo cada unidad con los tres módulos espaciales en los cuales se subdividen la nave principal y las colaterales. Y tres más en el deambulatorio, de las cuales la central ubicada en el extremo de la cabecera cedía la función de capilla para servir de conexión con el claustro conventual, a cada uno de cuyos lados se encajaban las otras dos, entre los contrafuertes-botareles que circunvalan el ábside.

A su vez, sería necesario resolver la espacialidad de estas naves, sin restar luminosidad a la nave principal, lo que condujo a reinterpretar la solución gótica de desmaterializar los muros de la nave mayor, derivando sus cargas hacia los laterales, mediante la incorporación de contrafuertes y arbotantes que, a manera de costillas, permiten forjar una etérea espacialidad interior mediante la profusa utilización de vitrales. Las referencias de prensa y revistas alusivas al largo proceso de construcción del Santuario reconocen el aporte decisivo de Mujica en la configuración que finalmente alcanza la iglesia a lo largo de las obras de la década de los treinta y hasta avanzada la de los cuarenta (Anón., 1948, agosto 7).

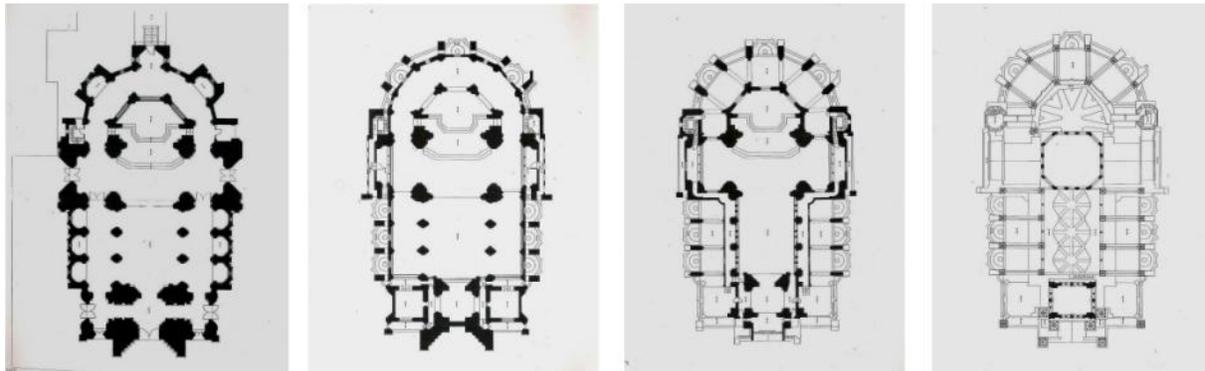
Para lograr esta solución, Mujica sublimó las expectativas de la Congregación y las de su fundador monseñor Castro. Con el fin de cristalizarla, eleva la nave central respecto a las proporciones iniciales, resolviendo la iglesia mediante el patrón espacial del gótico en su etapa estelar, en la cual la nave mayor se realizaba por encima de las laterales con el fin de generar una estratificación de sus perfiles envolventes. Como resultado, el espacio de la nave central se organizó de forma ascendente, buscando un efecto *in crescendo* que fomenta sensorialmente la elevación, mediante módulos que se van segregando en partes menores, hasta desmaterializarse en el anillo de vitrales del claristorio.

En sentido vertical, partiendo del nivel de piso, el primer estrato lo forman las galerías, compuestas por tres módulos intercolumnios, espacio de circulación y estancia, definido por las naves laterales que a manera de esbeltos pasajes acompañan el ritmo de columnas de la nave mayor que la separan de esta.

Sobre este estrato se sobrepone en un segundo nivel la tribuna o galería elevada, por encima de las bóvedas que cubren las naves laterales. Espacialmente lo forman corredores con la misma longitud y anchura de las naves laterales que acompañan, a manera de balconada, cada lado de la nave mayor hacia los cuales se abren. Están segmentadas en tres módulos definidos por la prolongación de las columnas de los espacios intercolumnios de la galería, cada uno de los cuales a la vez se subdivide en tres ojivas menores, en forma de arco trigeminado, dando origen al triforio. Estos corredores convergen a los pies de la iglesia en el espacio del coro alto, elevado sobre el nártex y bajo el cuerpo de la torre.

Un tercer estrato es el claristorio, desarrollado mediante la elevación de los muros envolventes de la iglesia, por encima del nivel de la cubierta de las tribunas, los cuales son aprovechados para desmaterializar la estructura portante, ya que en este nivel se originan los arbotantes, mediante la incorporación de sendos vanos de vitral, uno por cada módulo del triforio y centrado con el arco central del mismo.

Todo este complejo sistema donde se enlazan valores espaciales, formales, ornamentales y constructivos, se puede apreciar a través de la secuencia y superposición de los diferentes niveles que constituyen los cuerpos del Santuario, a través de los cuales se logra comprender el complejo e intrincado funcionamiento de los espacios, entre aquellos de evidente destino simbólico para la reunión de los feligreses y los que pretenden valer como servicios de paso hacia el coro y las cubiertas (figuras 5, 6, 7 y 8).



**Figuras 5, 6, 7 y 8:** Plantas nivel tierra, coro, triforio y torre (Funreco, 1994, en Archivo SSS).

### 3. OJIVA, BÓVEDA Y ARBOTANTE: VOCABLOS FORMALES QUE NO PUEDEN FALTAR

La propuesta que reformula Mujica Millán parte de un empleo relativamente ortodoxo de los patrones formales y constructivos del estilo, recurriendo a detalles que, aunque se elaboran con recursos industriales, recrean la ambientación del gótico. Si los hermanos Castillo inician la construcción del Santuario con un esquema acompañado de un neogótico mucho más ecléctico, Mujica Millán lo retoma y reconduce hacia caminos más puristas, apegados al neogótico que Henry Russel-Hitchcock (2008, pp. 158-159) define como “arqueológico” frente al neogótico “pintoresco”, estableciendo una actitud didáctica de síntesis de todas las fases del gótico. El escalonamiento volumétrico exterior que plantea desde el primer cuerpo, el cual acoge el portal de acceso, se estratifica en tres estratos sucesivos retranqueados que se van elevando de manera directamente proporcional al orden, esto es, cuanto más alto se ubica como nivel en el volumen, mayor altura asume, llegando así la torre al caso terminal. Esta

singularidad es una constante en la obra de Mujica Millán, tomada de la composición barroca jerárquica, efectista y sensorial.

Lamentablemente, a diferencia de otros proyectos de Mujica, el emplazamiento para la construcción del Santuario no fue la más idónea para estos fines, ya que la parcela se ubica a mitad de cuadra de una manzana tradicional, sin profundidad como para acusar el efecto monumental, aunque a pesar de ello fue manejado con gran destreza. No obstante, si bien el exterior tiene estos problemas, la espacialidad interior los compensa mediante la implementación de recursos constructivos que devienen a su vez en ornamentales para caracterizar al edificio. Aquí debemos referirnos a la terna de recursos que hacen del gótico un estilo: la ojiva o arco apuntado, la bóveda nervada de crucería y el arbotante, aunque estos son tomados de otras culturas previas (Frankl, 2002, pp. 75 y 95).

### 3.1. Arco apuntado

Respecto al arco apuntado, Mujica recurre a las cuatro variantes utilizadas a través de la evolución del período gótico, desde el más elemental presente a lo largo del siglo XII todavía muy cercano al arco de medio punto, en el que la luz a salvar se subdivide en cinco partes y la cimbra responde al primer punto de la división central, solución que utiliza en los vanos del crucero (Choisy, 1951).

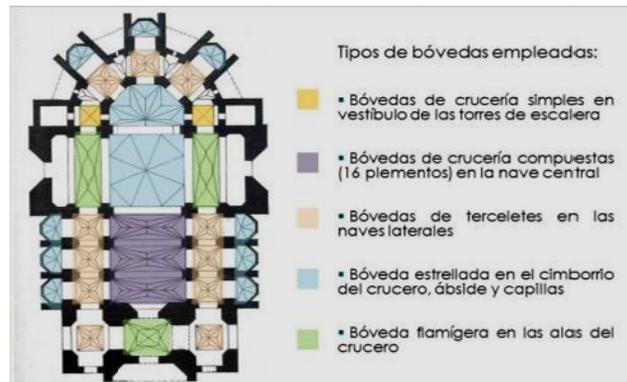
Introduce también la ojiva evolucionada durante la primera mitad del siglo XIII, en la cual la luz o semidiámetro se divide en tres partes iguales, tomando centro sucesivamente en los dos puntos de la división para el trazado de los dos segmentos curvos de la cimbra (Choisy, 1951), presente en los arcos de las naves laterales y de las capillas que las rodean.

Continúa incorporando la ojiva equilátera, la más pura y clásica, empleada a partir de mediados del siglo XIII, donde los dos segmentos curvos que conforman el arco apuntado derivan de tomar centro en los vértices extremos de la luz, los cuales coinciden a plomo con los pie-derechos que sustentan el arco (Choisy, 1951). Esta se aprecia en los vanos de los vitrales del claristorio, así como en los pasadizos de la galería y el triforio.

Finalmente, y de manera puntual, también recurre al arco tudor, usado en los siglos XIV y XV en el gótico tardío perpendicular inglés, originado alrededor de 1350. Este se construye con cuatro secciones de circunferencia a partir de cuatro centros interiores, rematando su clave en ángulo. Dicha solución, que suele dar la impresión visual de que el arco hubiera sido aplanado por la carga, la emplea en los amplios vanos de acceso desde el convento hacia las alas laterales del crucero, debajo del triforio.

### 3.2. Bóveda Nervada de crucería

De manera análoga a su actitud con la ojiva, Mujica juega con la fusión simultánea de diversos tipos de bóveda nervada, en una especie de catálogo de las diversas etapas de la evolución del estilo gótico, adoptando el tipo más conveniente de acuerdo con la forma y proporciones de cada ambiente (figura 9).



**Figura 9:** Planta de los tipos de bóvedas empleadas (Pérez Gallego, 2014).

En la nave mayor incorpora bóvedas de crucería compuestas de planta rectangular, dividida en dieciséis plementos (figura 9), solución introducida en el primer cuarto del siglo XIII, la cual deriva de la sofisticación de las bóvedas sexpartitas utilizadas en los módulos espaciales de planta cuadrada hasta finales del siglo XII (Choisy, 1951, p. 505).

En las naves laterales y espacios del deambulatorio, cuyos módulos espaciales se descomponen en recintos de planta cuadrada intercalados por otros triangulares, se tienden bóvedas de terceletes, las cuales se comienzan a utilizar en la primera mitad del siglo XIII, derivadas de la Escuela Angevina, específicamente en el crucero de las naves de la Catedral de Amiens (p. 505). En el presbiterio y en el ábside introduce la bóveda estrellada, de haces de nervaduras convergentes (figura 9) y en el sotocoro, bajo la torre y en los vestíbulos de las alas del crucero, la bóveda flamígera, ambas empleadas en la etapa del tardo gótico durante el siglo XV (p. 505).

### 3.3. Arbotantes y contrafuertes

El tercer elemento fundamental del gótico es el arbotante, en conjunción con los contrafuertes, rasgo que a diferencia de otras iglesias neogóticas caraqueñas donde se limitan a la demarcación del neogótico mediante la introducción de arcos apuntados, esta presenta con gran fidelidad a los patrones europeos, aunque fueran realizados con concreto armado y revestimiento de estuco a la catalana, en sustitución de la piedra característica.

En realidad, el arbotante es un arco exterior de descarga con forma de medio arco inclinado; constituye un arco rampante o arco por tranquil, ya que tiene los arranques a distinta altura y cumple una función estructural capital al recoger la carga en el arranque de las bóvedas del techo de la nave central y transmitir las a un contrafuerte o estribo, adosado al muro de una nave lateral, el cual como complemento ornamental es rematado en su tope con un pináculo. Mujica Millán los particulariza al tratarlos con piezas de alfarería esmaltada policromada, un recurso derivado de la tradición catalana.

Mujica emplea arbotantes sencillos de un solo arco entre los muros que conforman la nave principal y los externos de las laterales, además del ábside, generando sobre las naves laterales y el deambulatorio cubiertas planas transitables atravesadas por estos. Obedecen a una sección en doble vertiente (figuras 10 y 11), característica del gótico del siglo XIII, cuando comienzan a introducirse en los arbotantes perfiles que cumplen funciones tanto ornamentales como de drenaje (p. 519). En este caso la arista superior es empleada por

Mujica como soporte para la colocación de una cresta ornamental de frondas o escamas de arcilla vitrificada coloreada de verde, que armonizan con los pináculos implantados en el tope del contrafuerte a la llegada del arbotante.

Los contrafuertes, por otro lado, que reciben la carga transmitida por los arbotantes, asumen una sección o perfil longitudinal mixto, combinando tramos de corte trapezoidal con otros escalonados, hasta completar su desarrollo desde el nivel de las cubiertas de las naves laterales, hasta el nivel de tierra. Su tope se eleva por encima del encuentro con el arbotante con una sección rectangular en planta, destacando en su cara externa hacia la fachada y en las laterales un gablete moldurado en altorrelieve, cuyos encuentros en las esquinas propician reducidas limahoyas, desde las cuales emerge el punto terminal del contrafuerte a manera de machón, sobre el cual se posa el pináculo (figura 12).



**Figuras 10, 11 y 12:** Ábside (Archivo SSS) y detalles de arbotantes (Pérez Gallego, 2014).

De forma análoga, los contrafuertes-pilares de la nave principal se elevan por encima del parapeto-cornisa que oculta las bóvedas de la nave principal, aprovechando el gesto para también introducir un machón, en este caso de planta cuadrada, en cada una de cuyas cuatro caras se incorpora un gablete moldurado que enmarca un arco flamígero bordeado y revestido mediante piezas de arcilla vitrificada. En cada esquina del machón se implanta una pequeña columnilla, también de arcilla vitrificada, que finge recoger el encuentro de las vertientes de cada par de gabletes. Los topos de los gabletes son decorados con filas de frondas que a manera de ganchos elaboran un rosario de cuentas.

Estos tres recursos constructivos, la ojiva, la bóveda nervada y el arbotante, en combinación con el contrafuerte, son los auténticos artífices de las formas internas y externas del Santuario Nacional Expiatorio y a su vez los creadores del espacio interior del mismo. Adicional a estos podemos considerar otra tríada de recursos que recaen en el plano ornamental, pero que contribuyen con la ratificación del lenguaje, según la reinterpretación “modernista” que imprimiera Mujica por su origen hispánico vasco-catalán. Estos son la columna-pilastra, el pináculo y la tracería.

#### 4. LECCIONES DE UNA PESQUISA DIACRÓNICA: TRAZAS DEL IMPERIO CAROLINGIO

Tratar de encontrar en el Santuario Nacional Expiatorio los referentes genealógicos que lo forjan no es tarea fácil. Tanto más, cuando Mujica Millán, más que un proyecto produce un *sketch* tridimensional, que luego desarrolla a partir de detalles constructivos, prácticamente sin atestiguar lo que ocurre en su pensamiento para alcanzarlo. Es evidente que el arquitecto, con una sólida formación en historia de la arquitectura, se documenta para la elaboración de estos vastos y heterogéneos detalles del gótico.

Si algo queda claro es que Mujica no pretende idear una iglesia a la manera de un período del gótico en particular, sino generar un santuario que recogiera las lecciones de su evolución cronológica, aunque con una alta carga de recursos del siglo XIII, considerado su momento estelar. Y esta fusión cíclica, devenida en lección de historia de la arquitectura, a su vez conjuga los aportes procedentes de diferentes escenarios geográficos de la Europa medieval, con un prevalente aporte de Francia en cuanto a la nave, de Alemania y los Países Bajos en la torre y de su nativa España en los acabados constructivos. Como consecuencia de estas consideraciones, podemos partir de ciertos criterios para una revisión diacrónica de los referentes del caso, examinando la viable adopción de estos en los rasgos que Mujica le imprime al Santuario Nacional Expiatorio.

Los patrones tipológicos en los que se puede circunscribir el Santuario Nacional Expiatorio se relacionan parcialmente con el tipo de iglesia comúnmente extendido, de origen francés, de tres naves en planta de cruz latina con transepto y ábside circular. La diferencia radica en la solución del cuerpo de ingreso a los pies de la nave, al optar por una torre unitaria centralizada, alineada con su eje longitudinal, esquema que cuantitativamente es extraño y escaso durante el gótico medieval, proliferando, sin embargo, en las edificaciones neogóticas de los siglos XIX e inicios del XX.

Este tipo de iglesia de torre única precedente surgió en la zona noroccidental de Europa, en la región flamenca en ciudades de Bélgica y Holanda y en el territorio germánico entre Alemania, Suiza y Austria, países que integraron el sacro Imperio romano germánico. Parecen derivar de una evolución de las torres atalayas de los edificios civiles de carácter mercantil y gubernamental, particularmente de las lonjas comerciales como la de Paños de Ypres (1200c.-1304) o la Lonja de Paños de Brujas (1296-1486) y de ayuntamientos como el de Atrrecht (1450-1572) en Francia y el de Bruselas (1402-1455) en Bélgica, de donde se adoptaron para incorporarlas al tema religioso (Kurmman, 1999:183), en el marco de la bonanza mercantil que fueron alcanzando estas localidades desde la Baja Edad Media (Figuras 13, 14 y 15). Esta solución actuó como dispositivo simbólico de vigía y baluarte, teniendo su antecedente en el *westwerk* o macizo occidental de las iglesias monásticas prerrománicas del Imperio carolingio.

Como elemento evolucionado del *westwerk* nace formando parte del área central torreada que solía integrar los cuerpos fortificados construidos al occidente de la iglesia, para fines seculares, destinados a servir operativa y alegóricamente como sede del emperador para funciones de control y defensa, así como para la cancillería o aula de tribunal (Bandmann, 2005, p. 202). Surgen enfrentando el cuerpo occidental, pero progresivamente al perder el carácter de área fortificada se van concentrando, reduciendo su frente hasta adquirir el perfil de torre.



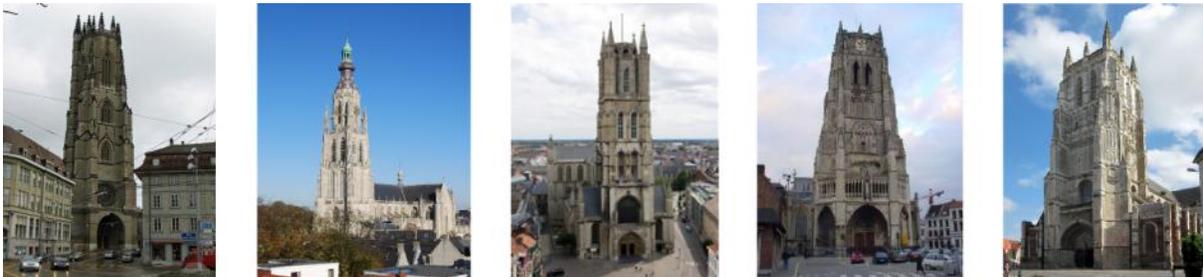
**Figuras 13, 14, 15, 16 y 17:** Lonjas de Paños de Ipres, Brujas, Ayuntamiento de Bruselas y catedrales de Friburgo de Brisgovia y Ulm (Wikimedia Commons, 2017).

La primacía entre este conjunto de edificaciones se la disputan los casos de Alemania y Holanda. En Alemania encontramos en la Catedral de Nuestra Señora de Friburgo de Brisgovia (1120-1513) y en la Catedral de Ulm (1377-1890) las mayores analogías tipológicas con la Iglesia de Las Siervas del Santísimo de Caracas. De ellas la más temprana es la Catedral de Friburgo de Brisgovia (figura 16), sede del Obispado de Friburgo desde su elevación a catedral en 1827, construida en tres etapas, iniciadas, la primera en 1120, la segunda en 1210 y la última en 1230 (De La Riestra, 1999, p. 200). Más tardía es la Catedral de Ulm, a orillas del río Danubio en Alemania (figura 17). Es la iglesia más alta del mundo con una aguja de 161,60 m de alto. Contiene tres naves, aunque solo luce una puerta tras el pórtico tetrástilo de acceso (p. 212). Esa iglesia, a pesar de poseer un pórtico a manera de nártex, presenta el escalonamiento que Mujica plantea en el Santuario para Las Siervas.

En Alemania también siguen ese esquema tipológico la Catedral de la Asunción de la Virgen María (1343-1502) en Danzig, territorio actual de Polonia, la Iglesia Parroquial y Colegiata de San Martín (1389-1500) en Landshut, con un proyecto de Hans Krumenauer, seguido por Hanns Purghauser y la Colegiata San Bartolomé (1415-1514) en Francfort del Meno, la cual tuvo una gran importancia durante el sacro Imperio romano germánico (pp. 204, 214-216, 218-219). Suiza, debido a la proximidad con Alemania, también recibió su influjo. Destacaron bajo el tipo de la iglesia de varias naves con una torre centralizada a los pies, las catedrales de San Nicolás (1182-1490), en Friburgo (figura 18) y San Vicente de Zaragoza (1421-1893), en Berna.

Por otro lado, en los Países Bajos además de la arquitectura del "gótico profano", también aparece en hospitales y otras instituciones caritativas, además de sus iglesias (Kurmman, 1999, p. 182). En Holanda destacan bajo este tipo, la Catedral de San Martín (1254-1517), en Utrecht, y la Catedral de Nuestra Señora –Grote Kerk (1410-1547), en Breda (figura 19). Asimismo, en el entorno de Bélgica se presentan múltiples ejemplos, destacando las catedrales de San Bavón (1300c.-1569) de Nantes (figura 20), San Rumoldo (1342-1520) de Malinas, Nuestra Señora (1352-1521) de Amberes, San Salvador (1358-1839) de Brujas, San Juan (1370-1529) de Bolduque (Hertogenbosch) y la Iglesia de Nuestra Señora (1389-1409) de Halle (pp. 178-183).

En la zona noreste de Francia, limítrofe con Bélgica, también se manifiesta en la Basílica Nôtre Dame (1240-1509) de Tongres (figura 21), la Colegiata de Saint Pierre (1569-1634) de Aire-sur-la-Lys (figura 22), cuya torre imitaba el modelo dual de la vecina localidad de Saint-Omer, la Catedral de Nôtre Dame (1263-1506) de Saint-Omer y la torre de la Abadía de Saint Bertín (p. 182). Otra catedral que seguía esta configuración conocida como "la Merveille des Pays-Bas" era la de Nôtre Dame de Cambrai (1148-1472), destruida durante la Revolución Francesa.



**Figuras 18, 19, 20, 21 y 22:** Catedrales de Friburgo de Suiza, Breda y Nantes e iglesias de Tongres y Aire-sur-la-Lys (Wikimedia Commons, 2017).

En general, estas iglesias adoptaron el esquema de las grandes catedrales de las regiones vecinas de Francia, desarrollándose un “tipo de iglesia monumental con transepto y deambulatorio, de nave mayor con alzada en tres pisos, con arcadas, triforio y claristorio, como las catedrales del gótico maduro” (p. 178). No obstante, en el caso de los modelos germánicos y flamencos, el cuerpo occidental estaba generalmente flanqueado por una torre central, similar al esquema del santuario caraqueño.

A pesar de la distancia, existe una estrecha relación entre la arquitectura alto medieval de las regiones flamenca y germana con la hispana, y en particular con su sector septentrional, donde se enmarcan Euskadi y Catalunya. Esta vinculación se remonta al siglo XIV, durante la época de los Reyes Católicos, a raíz de los vínculos comerciales establecidos en medio de la crisis de la Edad Media y la apertura de las rutas comerciales marítimas cuando productos españoles como la lana castellana y los paños, en manos de la alta nobleza y la Iglesia, ingresan en el mercado textil de los burgos de Flandes.

Lo anterior, aunado al enlace matrimonial de Juana I –La Loca–, hija de los Reyes Católicos con Felipe I –El Hermoso– de la Casa de Habsburgo y el ascenso al poder de su hijo Carlos I, mediante el cual se produce el paso del poder monárquico de la Casa de los Trastámara a los Austrias, explica también el trasvase a tierras hispanas de la carga cultural y artística del sacro Imperio romano germánico. Modelos formales, detalles constructivos y ornamentales del prerrománico carolingio y del gótico brabantino y germánico son así trasladados e introducidos a tierras hispanas, por artistas y arquitectos bretones, flamencos y germanos traídos por las cortes y la aristocracia, ingresando a través de los puertos de Barcelona y el País Vasco.

Tales huellas se manifiestan en el tardo gótico desarrollado en España entre el siglo XV y comienzos del XVI, llamado estilo isabelino, distinguido también como estilo “hispano-flamenco” (Alonso Ruiz, 2003, p. 23). Y volverá a ser motivo de estudio y reinterpretación a partir del siglo XIX e inicios del siglo XX en el revival neogótico.

## **5. TRAZAS DE UNA BÚSQUEDA SINCRÓNICA: PISTAS ENTRE EUSKADI Y CATALUÑA**

Tratar de dilucidar los posibles vínculos directos que sirvieran de inspiración a Mujica Millán para reformular la obra iniciada por los Castillo y continuada por Chataing, no es tarea fácil. Mujica deja escasos documentos escritos sobre su obra y menos aún memorias conceptuales de sus proyectos. Este ejercicio puede iniciarse examinando las obras neogóticas que se encuentran en proceso en el lugar de origen y residencia de Mujica en España, las cuales pudieran haber alimentado la fábrica caraqueña.

En la obra de Mujica, como en la mayoría de los arquitectos de su generación, la utilización del estilo servía de instrumento para la caracterización de la edificación por las connotaciones asociativas de las formas y lenguajes, con los temas y programas. Aunque en este caso ya había una predeterminación, en tanto la obra se había iniciado de acuerdo con un proyecto ajeno, Mujica supo darle un toque personal, deslastrándose del eclecticismo como fusión heterodoxa, para inclinarse más hacia una actitud historicista rigurosa, ortodoxa con el lenguaje y formas góticas. Según refería William Niño, “Para Mujica la manipulación del referente de estilos no es una simple trasposición sino una oportunidad de aportarle sentido a la forma (...) Los detalles nos muestran valores específicos siempre equilibrados en un conjunto que, aunque parezca profuso en elaboraciones, no nos crea saturación” (Fundación GAN y Museo de Arquitectura, 1991).

Con base en esto, tenemos varias edificaciones que bien habían sido recientemente concluidas o bien se encontraban en proceso de construcción y/o reforma en lenguaje

neogótico en la región nativa de Guipúzcoa, y también en la de Cataluña, donde Mujica residió durante su formación e inicio del ejercicio profesional hasta su traslado a Venezuela. Estos casos eran en Guipúzcoa la Catedral del Buen Pastor (1887-1899), de San Sebastián (Murugarren, 1996); la Catedral de María Inmaculada (1907-1969), de Vitoria Gasteis (González de Langarica, 2007) en su ciudad natal; la reforma neogótica de la Catedral de Santiago el Mayor (1880), en Bilbao (Cilla y Muñiz, 2004), así como la conclusión de la fachada (1882-1888) y más tarde el cimborrio (1906-1913) de la Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelona, España (Martí Bonet y Carbonell Gomis, 2005), además del primer proyecto del Santuario Expiatorio de la Sagrada Familia, de líneas neogóticas.



**Figuras 23, 24, 25 y 26:** Catedrales de San Sebastián, Vitoria, Bilbao y Barcelona, España (Wikimedia Commons, 2017).

La Catedral de San Sebastián (figura 23), que respondía a la advocación del Buen Pastor, fue proyectada por el arquitecto donostiarra Manuel Echave, al resultar ganador entre cuatro propuestas del concurso convocado en diciembre de 1887 por una junta constructora presidida por el arcipreste D. Martín Lorenzo de Urizar Zalduegui-Ariño, para dotar al ensanche de la ciudad de una nueva catedral (Murugarren, 1996). Esta iglesia responde al tipo catedralicio de planta de cruz latina de tres naves longitudinales, nave transversal o transepto y cabecera pentagonal sin girola, con torre unitaria a los pies y alineada sobre el eje de la nave mayor. Las naves hasta el crucero, siendo más ancha y elevada la central, se dividen en cinco tramos cubiertos de bóvedas barlongas de crucería simple, al igual que los dos brazos del transepto, aunque estos constan solo de dos tramos abovedados. El crucero es el único tramo diferenciado, el cual presenta una bóveda compleja al incorporar terceletes entre los nervios principales. Desde el crucero hasta la cabecera, las naves se extienden con otros tres tramos. En este espacio posterior las naves laterales se segregan en dos cada una hasta igualar el ancho ocupado por el transepto, dando como resultado sendos espacios de igual altura divididos en seis tramos y separados por cuatro pilares (Murugarren, 1996). La esbelta torre-campanario situada sobre el pórtico de entrada recuerda a las agujas de la Catedral de Colonia, pero sobre todo al perfil de la germana catedral de Ulm, cuyo escalonamiento, a pesar de su remate en forma de chapitel, es análogo al que manifiesta el Santuario Nacional Expiatorio.

Por otro lado, la inconclusa catedral de María Inmaculada de Vitoria Gasteis (figura 24) fue proyectada por los arquitectos Julián de Apraiz y Javier de Luque, iniciándose las obras el 4 de agosto de 1907 (González de Langarica, 2007). Las obras se paralizaron en 1914 por falta de recursos, quedando concluidas la cripta inaugurada en 1911, la girola, las partes bajas de los pilares de sus cinco naves hasta una altura de 8 metros y gran parte de los paramentos

exteriores de las fachadas. Luego del interludio de la Guerra Civil española y la posguerra, se emprendió una segunda etapa que se extiende hasta 1969, cuando es consagrada faltando por construir toda la fachada principal a los pies del templo, incluido el pórtico y dos majestuosas torres gemelas chatas, según un modelo simplificado que suprime los chapiteles y el cimborrio del crucero contemplado en el proyecto original (González de Langarica, 2007). A pesar de que la imagen resultante difiere del Santuario Nacional Expiatorio, la planta con el crucero de brazos cortos y la disposición del ábside y deambulatorio también recuerdan la concepción de Mujica, si bien de manera disminuida.

Respecto a la Catedral de Santiago el Mayor de Bilbao (figura 25), levantada entre el último cuarto del siglo XIV y principios del XVI, tras el siniestro de 1374, es reformada durante la segunda mitad del siglo XIX, según proyecto del arquitecto Severiano de Achúcarro (Cilla y Muñiz, 2004). En estas se hace el repicado de paredes y bóvedas, además de la reconstrucción de la sacristía, y en la década de los ochenta del siglo XIX la reforma de toda la fachada, incluyendo la torre y su aguja en un estilo neogótico para armonizar con las antiguas formas góticas originales. Esta intervención da al templo su aspecto actual, con la torre asimétrica del lado izquierdo, rematada en forma de chapitel (Cilla y Muñiz, 2004).

Presenta esta iglesia una planta basilical dividida en tres naves longitudinales con ábside, de las cuales la central es de mayor altura, separadas a su vez en cuatro tramos por una serie de pilares circulares con columnillas adosadas y rematadas con fajas-capitel lisas. Exhibe capillas entre los contrafuertes de las naves laterales y el ábside; los pilares son exentos y los semipilares adosados a los muros soportan las cubiertas en bóvedas de crucería, cuyos nervios están decorados con claves. Estas son simples en todos los tramos de las naves, salvo en el tercero de la nave central que forma el crucero, el cual al ser más ancho y de planta cuadrada cuenta con terceletes rectos, así como en la Capilla Mayor o presbiterio, que es de tipo estrellado (Cilla y Muñiz, 2004). A pesar de las diferencias tipológicas relativas a la torre, localización del crucero y el ábside, su espacialidad y proporciones también se relacionan con el caso de estudio.

Finalmente, otro posible referente lo pudo representar la conclusión de la Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia (1298-1450) de Barcelona (figura 26), efectuada con motivo de la Exposición Universal en esa ciudad en 1888. Gracias al promotor Manuel Girona i Agrafel y sus hijos, las obras consistieron en terminar la fachada de la catedral gótica construida sobre la románica, edificada a su vez sobre una iglesia de la época visigoda a la cual precedió una basilica paleocristiana. Para ello se convocó un concurso en 1882, estableciendo como criterio la continuidad estilística en revival gótico. El veredicto favoreció la propuesta de Josep Oriol Mestres, arquitecto titular de la Catedral desde 1855, quien se inspiró en las trazas realizadas en 1408 por Carles Galtés de Ruan (Martí Bonet y Carbonell Gomis, 2005). Entre 1906 y 1913 se concluyó el cimborrio, diseñado por el arquitecto August Font i Carreras con una altura de 70 metros (Martí Bonet y Carbonell Gomis, 2005).

La catedral responde al tipo de iglesia salón de tres naves de la misma altura con ábside semicircular y girola, aproximándose la central al doble de ancho que las laterales, cubiertas mediante bóvedas cuadripartitas. Alrededor de las naves laterales se disponen en batería dos series de capillas, 8 del lado del Evangelio y 7 del lado de la Epístola, más dos a cada lado del portal principal, a los pies del templo, cubiertas todas por bóvedas sixpartitas. De igual modo, se presentan otras nueve capillas, de forma radial en el ábside, más una adicional del lado del Evangelio, con bóvedas cuadripartitas, separadas de las capillas de las naves por las alas de un aparente crucero.

De las cuatro catedrales mencionadas, esta es la que más se vincula con la Iglesia de Las Siervas, tanto en la planta como en el alzado. Los cortos brazos del crucero diluidos entre las naves laterales, el homogéneo borde perimetral de capillas y la disposición del ábside,

además de la oscura ambientación interior lograda mediante el uso de piedra gris en densos muros horadados por los vanos medianos de los vitrales, recuerda en gran medida el efecto luctuoso que logra Mujica Millán con el contraste entre los oscuros acabados finales imitación de piedra y la luminosidad de las vidrieras.

De estas iglesias en proceso de construcción o conclusión, tanto en su contexto nativo como en su posterior entorno de juventud, Mujica tomaría los primeros referentes del lenguaje neogótico, tanto por la solución tipológica adoptada con la presencia de la torre como elemento protagónico central, coronando el portal de acceso principal, como por la ambientación interior, alcanzada en el caso de la experiencia historicista caraqueña mediante revestimientos que emulan la sombría mampostería del gótico catalán.

## CONCLUSIONES

La defunción de Chataing en 1928 y la llegada al país del arquitecto español Manuel Mujica Millán a finales de 1926, desencadena una nueva dimensión en el proyecto del Santuario Nacional Expiatorio. Este se reformula magnificándose con la impronta estético-constructiva derivada del origen vasco y formación catalana del arquitecto hispano, ligada al noucentismo, incorporando una nueva monumentalidad acompasada de técnicas y acabados afiliados con la tradición ibérica. La trasmutación del proyecto adopta de la mano de Mujica primeramente un carácter expresionista a partir del uso del lenguaje neogótico, con un enfoque arqueológico, tipo taxonómico, reuniendo en una misma obra recursos formales y constructivos de las diferentes etapas del gótico, con una intención pedagógica, pero también ecléctica, aunque dentro de una misma retórica semántica.

Además de lo filológico, con Mujica el Santuario se reformula adoptando el tipo catedralicio gótico de tres naves en cruz latina, con crucero, ábside, deambulatorio, capillas perimetrales y torre unitaria a los pies de la nave. En esta concepción se vislumbra la impronta, tanto de la tradición hispana ejercitada en las iglesias vascas y catalanas, en proceso de restauración, conclusión o nueva construcción entre finales del siglo XIX y comienzos del XX conocidas por Mujica, como con la herencia cultural de la Edad Media y los procesos de trasvase entre el Imperio carolingio y el sacro Imperio romano germánico hacia la España de entre los siglos XV y XVI.

Se infiltran en el Santuario Nacional Expiatorio rasgos ancestrales de manera diacrónica como la torre unitaria centralizada sobre el nártex, los cuales se remontan a la tradición gótica nord-europea de las regiones flamenca, germánica y de la Francia septentrional, culturalmente asociada con las anteriores. Estas prácticas y modelos permean en la región nórdica de España entre la fase de la Reconquista, durante el reinado final de la Casa de los Trastámara, a través de los Reyes Católicos, y los comienzos del reinado de Los Austrias. Su traza arquitectónica signa también la cultura vasca y catalana, de vocación mercantil y en tanto abierta a los intercambios, que trascienden de lo comercial a lo sociocultural, gracias a la recalada de artistas y artesanos de unos a otros contextos.

Aparte de los vínculos diacrónicos, la revisión de las catedrales de Bilbao y Barcelona en proceso de restauración y terminación, o las de Vitoria Gasteis y San Sebastián iniciadas y concebidas como obras neogóticas, además del primer proyecto en lenguaje neogótico para el Santuario de la Sagrada Familia de Barcelona, formulado por el arquitecto Francisco de Paula del Villar, antes de que lo reformulara Gaudí con su sello modernista, entablan líneas asociativas, que de manera consciente o subliminal permiten apreciar los influjos culturales característicos de la arquitectura historicista de la época. Toda esta dinámica dormita detrás de la materialidad de la Iglesia de Las Siervas del Santísimo, el silente y misterioso templo neogótico yacente de la parroquia Santa Teresa de Caracas.

## REFERENCIAS

- Alonso Ruiz, B. (2003). *Arquitectura tardogótica en Castilla. Los Rasines*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Anón. (1948, Agosto 7). El Santuario Expiatorio Nacional. *Élite*, año XXIV, nº 1192, Caracas, s.p.
- Bandmann, G. (2005). *Early medieval architecture as bearer of meaning*. Nueva York: Columbia University.
- Cilla, R. y Muñiz, J. (2004). *Guía del patrimonio religioso del casco viejo de Bilbao*. Bilbao: Edición del Obispado de Bilbao y el Museo Diocesano de Arte Sacro.
- Choisy, A. (1951). *Historia de la arquitectura*. Vol. II. Buenos Aires: Víctor Leru (2ª ed.).
- De La Riestra, P. (1999). El gótico de los países de lengua alemana. En *El gótico: arquitectura, escultura, pintura*. Colonia: Konemann Verlagsgesellschaft.
- D'Ors, C. (2000). *El noucentisme. Propuestas ideológicas, estéticas y artísticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Frankl, P. (2002). *Arquitectura gótica*. Madrid: Cátedra.
- Fundación GAN y Museo de Arquitectura. (1991, julio-septiembre). *Manuel Mujica Millán Arquitecto. Aproximación crítica a su obra (Selección de textos)*. Caracas: autores.
- González de Langarica, A. (2007). *La Nueva Catedral de Vitoria*. Vitoria, España: Diputación Foral de Álava.
- Instituto del Patrimonio Cultural. (1998). *Monumentos históricos nacionales 1*. Cuadernos del Patrimonio Cultural. Serie Inventarios. Caracas: Editorial Arte.
- Instituto del Patrimonio Cultural. (2007). *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano, municipio Libertador*. Vol. 2: Lo construido. Caracas: Editorial Arte.
- Kurmann, P. (1999). *Arquitectura del gótico tardío en Francia y los Países Bajos*. En *El gótico: arquitectura, escultura, pintura*. Colonia: Konemann Verlagsgesellschaft.
- Llinás, J. y Sarrá, J. (2007). *Josep María Jujol*. Colonia: Taschen.
- Martí Bonet, J.M. e Ignasi Carbonell Gomis. (2005). *La Catedral de Barcelona*. Barcelona: Escudo de Oro y Archivo Diocesano de Barcelona.
- Muñoz, M. (2000). *Manuel Mujica Millán. Aproximación a su idea de ciudad. Proyecto de la urbanización El Rosario en Mérida*. Mérida: ULA.
- Murugarren, L. (1996). *Catedral de El Buen Pastor. Donostia-San Sebastián, 1897-1997*. San Sebastián, España: Fundación Social y Cultural Kutxa.
- Pérez Gallego, F. (2014). Iglesia de Las Siervas del Santísimo Sacramento: expresión neogótica e ideal católico en el espíritu tardo-romántico de la Caracas gomecista. En *Memorias de la Trienal de Investigación FAU 2014* (pp. 441-454). Caracas.
- Russel-Hitchcock, H. (2008). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- Wikimedia Commons. (2017). *Architecture* [Colección fotos]. San Francisco: wikimedia.org.