

## REPRESENTACIONES DE LAS ALMAS BIENAVENTURADAS ANÓNIMAS EN LA ESCULTURA RELIGIOSA DE LA NUEVA ESPAÑA, SIGLOS XVI-XVIII

### *Depictions of the anonymous blessed souls in the religious sculpture of New Spain, XVI-XVIII centuries*

Javier Ayala Calderón\*

Universidad de Guanajuato, México

ORCID: 0000-0001-6923-6458

DOI: <https://doi.org/10.15174/orhi.vi22.9>

**RESUMEN:** En este artículo, a partir del análisis y comparación de esculturas localizadas en edificios religiosos de diferentes localidades de la Nueva España, el autor propone una hipótesis argumentada acerca de la manera en la que las imágenes de niños (*putti*) y adolescentes esculpidos en los retablos, portadas y bóvedas de las iglesias podrían ser interpretados tácitamente como las almas de los bienaventurados anónimos, las cuales completarían en estos espacios la representación escultórica de la Iglesia triunfante de modo similar a lo que se encuentra en la pintura religiosa de la época. Aunque opacadas por las grandes figuras de la Virgen y los santos a los que acompañan, lejos de ser meras decoraciones, estas piezas cumplirían un objetivo dentro de los programas de tales edificios, al igual que el resto de los signos y símbolos de la tradición iconográfica del catolicismo como parte de la expresión visual del plan de salvación.

**PALABRAS CLAVE:** Iglesia Triunfante, *putti*, escultura religiosa, iconografía, Nueva España.

**ABSTRACT:** In this paper, based on the analysis and comparison of sculptures located in religious buildings in different localities of New Spain, the author proposes a reasoned hypothesis about the way in which the images of children (*putti*) and adolescents sculpted in the altarpieces, doorways and vaults of the churches could be tacitly interpreted as the souls of the anonymous blessed, which would complete in these spaces the sculptural representation of the Church triumphant in a similar way to what is found in the religious painting of the time. Although overshadowed by the important figures of the Virgin and the saints they accompany, far from being mere decorations, these pieces would thus fulfill an objective within the programs of such buildings just like the rest of the signs and symbols of the iconographic tradition of Catholicism as part of the visual expression of the plan of salvation.

**KEYWORDS:** Triumphant Church, *putti*, religious sculpture, iconography, New Spain.

FECHA DE RECEPCIÓN:  
18 de marzo de 2025

FECHA DE ACEPTACIÓN:  
18 de agosto de 2025

\* Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Hizo sus estudios de Licenciatura en Historia en la Universidad de Guanajuato y los de Maestría en la misma disciplina en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán. Ha enfocado sus investigaciones en tres líneas: imaginario religioso y vida cotidiana en la Nueva España; el uso de las imágenes en la historia; y estudios sobre la relación entre la historia y la literatura. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Contacto: [javayacal@yahoo.com.mx](mailto:javayacal@yahoo.com.mx)



## INTRODUCCIÓN

Cuando dentro del cristianismo se piensa en la devoción a las ánimas, es muy común que sean identificadas como los miembros de la Iglesia purgante, es decir, aquéllas que después de la muerte corporal, aunque ya salvadas, requieren una purificación de sus pecados en el purgatorio antes de ascender al cielo y en pro de cuyo bienestar, los cristianos realizaron durante siglos una serie de sufragios que incluían oraciones de auxilio, sacrificios, misas y limosnas variadas.<sup>1</sup> Sin embargo, dentro del catolicismo existen otras ánimas igualmente importantes que siempre son pasadas por alto, eclipsadas por la atención puesta en la espectacular escatología de las anteriores. Nos referimos a las almas de los bienaventurados.

Desde los primeros tiempos del cristianismo se aceptó la posibilidad de que hubiera personas que en función de su piedad, buena conducta y penitencia, lograran acceder al cielo y formaran parte de la Iglesia triunfante inmediatamente después de su muerte (Lc 23:43),<sup>2</sup> aunque para la época que nos interesa la mecánica más comúnmente reconocida para alcanzar este nivel había cambiado. Con el paso del tiempo, y en particular a raíz de la lucha contra el reformismo protestante y la presunción de sus miembros, que se contaban a sí mismos entre los predestinados a una salvación alcanzada exclusivamente por medio de la fe,<sup>3</sup> dentro del catolicismo se desarrolló la idea de que ningún cristiano podía considerarse totalmente libre de pecados, cometidos en su actuar cotidiano sobre el mundo, y que, por lo tanto, por nimios que éstos fueran, todas las almas debían pasar por el purgatorio para purificarse de ellos antes de su entrada al paraíso.<sup>4</sup> Como era humanamente imposible discernir quiénes estaban o no en esa situación, era preferible realizar sufragios por todos los bautizados difuntos.<sup>5</sup>

La diferencia entre las almas del purgatorio y las triunfantes era algo que se dirimía con el paso del tiempo, pues las primeras estaban, en todo caso, en una etapa previa para alcanzar la condición de las segundas. No obstante, a primera vista, las representaciones gráficas de la Iglesia purgante y de la Iglesia triunfante parecen muy desiguales, tanto por su abundancia y magnitudes como por sus características.

El hecho de que para la piedad barroca y la lucha contrarreformista fueran de suma importancia las imágenes explícitas del purgatorio, llevaba a la Iglesia a crear obras exclusivas y muchas veces incluso monumentales para destacarlas ante la vista de los fieles (como ocurrió, por ejemplo, con la pintura del purgatorio en la Iglesia del exconvento agustino de San Juan de Sahagún, en Salamanca, Guanajuato, en el siglo XVIII), en donde las ánimas del purgatorio están mezcladas y en el mismo nivel, independientemente de las calidades que hubieran tenido en vida, discernibles sólo a través de los atributos con los que se representaban. Por el contrario, las almas de la gente común en el cielo se encontraban siempre al final de una escala jerárquica

<sup>1</sup> *Sacrosanto*, 1847, Sesión xxv, “Decreto sobre el purgatorio”, p. 327.

<sup>2</sup> Todas las referencias y citas bíblicas están tomadas de la *Biblia de Jerusalén*, 1999.

<sup>3</sup> *Sacrosanto*, 1847, Sesión vi, “Decreto sobre la justificación”, pp. 55-56.

<sup>4</sup> Jiménez, “Vita”, 1996, pp. 248-249.

<sup>5</sup> San Agustín, “Piedad”, frg. xviii.22, 1995, pp. 473-474.

organizada en estratos a semejanza de las cortes medievales, tal y como lo encontramos, por ejemplo, en el fresco *La Iglesia militante y triunfante* (c. 1365-1367), de Andrea di Bonaiuto (c. 1319-1377), y en la *Coronación de la Virgen* (c. 1453-1454), del pintor francés Enguerrand Quarton (c. 1411-1466) (véase imagen 1), ocupando lugares secundarios y poco llamativos que los mantenían siempre en segundo plano después de la Virgen y los grandes santos.

La mayor notoriedad de las ánimas del purgatorio no implica que las almas bienaventuradas anónimas dejaran de retratarse también constantemente (lo cual sería absurdo considerando que ellas son en buena medida el centro del plan de salvación del cristianismo, el motivo del sacrificio de Jesús en la cruz), sólo que la presencia de estas últimas se

manifestaba de una manera mucho menos patética, teatral y extraordinaria ante los espectadores (que formaban, a su vez, parte de la Iglesia militante o de los cristianos vivos sobre la tierra), y sabemos muy bien que lo cotidiano y lo evidente terminan por ser invisibles a los ojos. Sin embargo, también conocemos el principio de que lo recurrente, lo reiterado y lo constante son la mejor evidencia de la presencia de una idea y de una intención.<sup>6</sup>

Atendiendo a lo anterior, en este artículo desarrollaremos las hipótesis de que en la Nueva España de los siglos XVI a XVIII la parte anónima de la Iglesia triunfante se representaba tácitamente dentro de la escultura, de tal manera que estaba cotidianamente a la vista de todos los fieles. Esto ocurría principalmente bajo las formas de niños y adolescentes (*putti*) a partir del impacto del arte de la Roma imperial sobre las

Imagen 1

Iglesia triunfante



Fuente: De acuerdo con la jerarquía espiritual determinada dentro del cristianismo, las diferentes categorías de personajes que podían habitar el cielo dejaban siempre en el último escaño a los seres humanos, muchas veces totalmente anónimos. Enguerrand Quarton, *Coronación de la Virgen* (1453-1454), témpera sobre papel. Fuente: Pierre de Luxemburg Museum, dominio público, tomada de The York Project (2002) y bajo Licencia de Documentación Libre de GNU, en: <<https://n9.cl/osz4dt>>.

<sup>6</sup> Barthes, *Mitologías*, 2006, p. 212.

manifestaciones externas del imaginario escatológico del cristianismo, después de su redescubrimiento durante el Renacimiento, y que, puesto que en términos escultóricos durante ese periodo el cielo era representado por medio de cada retablo, cada portada-retablo y cada bóveda de todos los edificios religiosos católicos, entonces principalmente es en estos lugares donde hay que buscarlos.

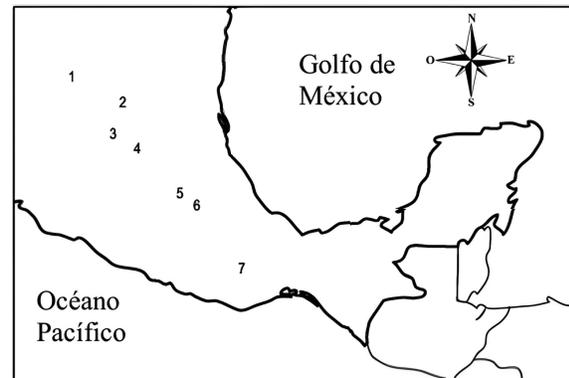
Con este propósito, para nuestra explicación, las imágenes analizadas serán ubicadas en el entorno que les da sentido (“lugares de imágenes”, dice Jérôme Baschet),<sup>7</sup> a través de sus interrelaciones con otros elementos dentro de las redes de imágenes de cada conjunto escultórico particular. Para tener un universo de análisis breve y concreto, pero diacrónico y relativamente representativo de la Nueva España a lo largo de los siglos XVI-XVIII en que esta iconografía estuvo vigente sin cambios substanciales, usaremos un corpus de imágenes y sus correspondientes lugares de inscripción localizados a lo largo de un corredor que de noroeste a sureste abarca: 1) Zacatecas (capital y Guadalupe); 2) San Luis Potosí (capital); 3) Guanajuato (capital, Cata, Mellado y Valenciana); 4) Querétaro (capital); 5) Estado de México (Tepotztlán y Tlalmanalco); 6) Puebla (capital, San Francisco Acatepec, Santa María Tonantzintla y Huejotzingo); y 7) Oaxaca (capital) (véase mapa 1), así como información de otros edificios religiosos de la Ciudad de México. A pesar de ello, este abordaje no será de índole cuantitativo en función de la cantidad del material recopilado, sino cualitativo e indicial por medio del análisis a partir de categorías tomadas de diferentes autores interesados en la hermenéutica y la semiótica de la imagen, como Umberto Eco, Erwin Panofsky, Roland Barthes, Jérôme Baschet, Ernst H. Gombrich y Manuel González Galván.

Así, para comprender nuestro argumento acerca de esas imágenes en el espacio y la época determinados, debe considerarse previamente lo que Umberto Eco llama *intentio operis* o intención de la obra, que equivale menos a la ignorancia del autor acerca de los contenidos de sus creaciones que a la manera en que la falta de una explicitación conocida de éstos deja en libertad las capacidades interpretativas de sus receptores de cada momento histórico a partir de su forma y de la información contextual que

<sup>7</sup> Baschet, “Inventiva”, 2001, p. 77.

Mapa 1

Distribución de edificios religiosos donde se obtuvo la muestra de imágenes considerada en el estudio



Fuente: Mapa elaborado por el autor.

la rodee. Por lo mismo, a lo largo de esa interacción entre nuestro conocimiento y el conocimiento que se atribuye a los desconocidos autores de esas piezas, no nos limitaremos a especular sobre sus intenciones, sino que nos preguntaremos sobre el sentido<sup>8</sup> de los documentos creados por ellos en el contexto de la época y el lugar de su creación, así como de la cultura en la que se inscriben, los cuales, una vez fuera de su control (aunque en sintonía con sus ideas y su ambiente sociocultural), establecen una serie de asociaciones con otros elementos de su entorno, de tal manera que terminan comunicando algo a alguien, coincida o no perfectamente con lo que se deseaba que transmitieran;<sup>9</sup> lo que el arquitecto Manuel González Galván denominaba *iconogénesis*.<sup>10</sup>

Si bien es cierto que en un primer vistazo tal investigación parecería tener más que ver con el periodo histórico y el marco cultural de los mensajes presuntamente encerrados en las obras que con las intenciones enunciativas de sus autores al crearlas,<sup>11</sup> en el intento por acceder a esos contenidos debe plantearse una interpretación al respecto<sup>12</sup> (atribución de intencionalidad), así como desarrollarse un conjunto redundante de categorías semánticas, es decir, de apuestas acerca de la relación entre las obras y los términos usados para dar cuenta de ellas en sus partes, en los vínculos entre sus partes

<sup>8</sup> Barthes, *Mitologías*, 2006, p. 208.

<sup>9</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, pp. 74 y 80.

<sup>10</sup> González, *Trazo*, 2006, p. 338.

<sup>11</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, pp. 42-47.

<sup>12</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, p. 46.

y en su totalidad (coherencia textual interna), de tal modo que permitan una lectura uniforme y verosímil de ellos.<sup>13</sup> Y esto es posible, al menos hipotéticamente, gracias a que “entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector existe la trasparente intención del texto, que desaprueba una interpretación insostenible”,<sup>14</sup> limitada tanto por el cotejo de cada uno de sus componentes con la totalidad del conjunto coherente<sup>15</sup> (círculo hermenéutico), como por el contexto que lo rodea y que nos permite una apuesta menos aleatoria.<sup>16</sup> Ahora bien, qué tan transparente sea esa intención y qué tan poco insostenible sea la interpretación a la que lleve es algo que, por supuesto, debe ser evaluado y argumentado en cada caso.

Aunque dentro de la literatura especializada existen algunas obras que analizan el origen de los *putti* como geniecillos en las artes decorativas y como ángeles en el arte eclesiástico renacentista (las cuales incluyen *Inventing the Renaissance Putto*, de Charles Dempsey, y *Angels And the Order Of Heaven In Medieval and Renaissance Italy*, de Meredith J. Gill), así como varias dedicadas a la escatología del cristianismo y la historia e iconografía del paraíso, como la *Historia del cielo*, de Collen McDannell y Bernhard Lang, la pertinencia de este trabajo deriva de que en ninguna de estas y otras obras revisadas se identifica a las imágenes de *putti* de las iglesias como almas de los bienaventurados anónimos.<sup>17</sup> Dada esta situación, para sustentar nuestra hipótesis hemos recurrido a la consulta de fuentes que describen y explican desde diferentes perspectivas la escultura y arquitectura eclesiásticas de la Nueva España, entre los que podemos contar los *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, de Martha Fernández —muy importante para nosotros en lo que respecta a las imágenes del paraíso en iglesias, capillas y retablos—; los textos de Manuel González Galván recogidos en *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal; Retablos y retablistas queretanos en el siglo XVII*, de Mina Ramírez Montes; *El retablo barroco en Guanajuato*, de Luis Serrano Espinoza; *Iglesias del centro histórico de la*

*Ciudad de México*, de Rafael Cal y Mayor Leach, etcétera.<sup>18</sup> Todas de gran utilidad para los diferentes temas explorados en este artículo.

Aparte del previamente mencionado concepto de *putti*, plural de la palabra italiana *putto*, “niño”, la cual es usada dentro de la historia del arte para referirse a las representaciones artísticas de infantes alados o ápteros a partir del Renacimiento, algunos otros términos que estaremos usando constantemente a lo largo de nuestro análisis son *Iglesia triunfante* y *bienaventurados anónimos*.

Dentro del catolicismo, el total de los bautizados está dividido en tres estados: 1) la Iglesia militante, que es el conjunto de las personas que siguen vivas y luchan contra el pecado sobre la tierra; 2) la Iglesia purgante, constituida por quienes murieron ya en estado de gracia, pero no alcanzaron a redimir sus pecados en vida, por lo que se encuentran en un periodo de purificación *post mortem* en el purgatorio para poder llegar al cielo; y 3) la Iglesia triunfante, formada por todas las personas que vencieron al pecado en la tierra, por lo que ya disfrutaban de la presencia de Dios en el paraíso. Coincidiendo con estos últimos, pero atendiendo a las características y condiciones terrenales que les permitieron al final alcanzar plenamente a Dios como supremo bien y felicidad en el cielo,<sup>19</sup> en donde los alivia de sus penas y sufrimientos (Mt 5:3-12), existe dentro del cristianismo el concepto de *bienaventurados*. Sin embargo, dentro de este grupo tenemos, por un lado, grandes personajes que son individualmente memorables debido a su fe y sus acciones (como la Virgen María y los santos) y, por el otro, a personas que aun manteniendo la fe y cumpliendo fielmente los preceptos del cristianismo nunca descollaron entre sus iguales, por lo que no son recordados individualmente ni por su nombre, sino como parte de un colectivo. Estos últimos son los que denominamos aquí *bienaventurados anónimos*.

El presente trabajo está dividido en cuatro apartados de longitud desigual. En el primero de ellos haremos una breve introducción con respecto a las formas en las que tradicionalmente se ha representado el paraíso dentro de la iconografía cristiana; también explicaremos la razón por la que el motivo iconográfico del alma desencarnada con forma de

<sup>13</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, p. 46.

<sup>14</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, p. 84.

<sup>15</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, p. 69.

<sup>16</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, p. 67.

<sup>17</sup> Dempsey, *Inventing*, 2001. Gill, *Angels*, 2014. McDannell y Lang, *Historia*, 1990.

<sup>18</sup> Fernández, *Estudios*, 2011.

<sup>19</sup> Bouyer, *Diccionario*, 1990, pp. 122-126.

niño fue usado en el cristianismo, cambiando de estilo, pero conservando el mismo sentido a lo largo de la Edad Media hasta el momento cuando se utilizó para él la forma clásica del *putti* durante el Renacimiento. En el segundo apartado analizaremos algunos ejemplos de este motivo iconográfico en la escultura novohispana, indicaremos los atributos con los que se les acompañaba para comunicar algunos de sus mensajes religiosos fundamentales, y explicaremos la forma en la que justificaban su presencia en los programas iconográficos de los que formaban parte en sus sitios de inscripción correspondientes. En el tercer apartado examinaremos el manejo indistinto de los conceptos de *niño* y *muchacho*, utilizados desde finales del siglo XX para referirse a las imágenes de personajes infantiles y adolescentes dentro de la historia del arte en México, y procuraremos despejar el error existente en el uso del concepto de *motilo* con ese mismo propósito. Finalmente, en el cuarto apartado abordaremos brevemente algunos ejemplos destacables de los “muchachos” de nuestro corpus, indicando sus características peculiares que los distancian de las imágenes comunes de niños, así como las posibles razones detrás de ellas.

#### ANTECEDENTES DE LAS IMÁGENES DE LOS BIENAVENTURADOS ANÓNIMOS

Como uno de sus elementos más entrañables, a lo largo del tiempo llegaron a existir dentro del cristianismo múltiples representaciones y metáforas visuales del paraíso. Desde el cielo físico y los retablos, hasta las portadas, naves y bóvedas de los edificios religiosos, todos ellos de alguna manera y por múltiples razones han sido figurados como imágenes del destino final de las almas bienaventuradas.

Con respecto a los retablos, fray Juan de Montañes reflexionaba en su *Sermón Panegírico* durante la consagración de un retablo a San Antonio de Padua en el convento franciscano de la ciudad de Querétaro en 1732: “[...] miremos y admiremos tantas cosas juntas: el nuevo cielo de este retablo, con todo lo que tan ricamente le adorna, y le compone [...]”<sup>20</sup> Como bien sabía este franciscano, hijo de la provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán, con su

profusa decoración de cortinajes, pabellones, toldos, doseles, palios, baldaquinos y tiendas, que son a su vez otras tantas imágenes del paraíso,<sup>21</sup> dentro del imaginario del cristianismo los retablos (y sobre todo los retablos dorados, por su relación con la luz) eran imágenes del dorado empíreo, morada exterior y reino de Dios eternamente resplandeciente, “perfecto, eterno, inmutable[...] y sin dimensiones”.<sup>22</sup> Un cielo creado para morada de los bienaventurados y de los ángeles, en donde finalmente Dios se reencontraría con las almas de los hombres.<sup>23</sup>

Este cielo, sin embargo, aunque con muchas moradas para todos los hijos de Dios (Jn 14:2), no para todos tenía idéntico domicilio, sino que sus espacios se encontraban organizados estamentariamente en función de la jerarquía de sus ocupantes. Por lo mismo, el retablo y la portada retablo, como el cielo conceptuado en tiempos medievales, estaban codificados y distribuidos de una forma tan estricta, pero también tan concreta, que la disposición espacial de los elementos constitutivos de sus programas iconográficos permitía entender sus vínculos de relación y subordinación, así como las historias o ideas que se pretendía comunicar con ellas:

Los monumentos adornados con ciclos pintados o esculpidos constituyen lugares de imágenes en los que la disposición espacial permite a la vez desplegar las regularidades narrativas, pensar las asociaciones temáticas entre las escenas y anudar las relaciones entre las imágenes y sus lugares de inscripción (percibidas así tanto en su valor simbólico como en su función litúrgica).<sup>24</sup>

Y dentro de esa compleja disposición de los elementos de un retablo, sólo después de todos los niveles importantes de lo humano, en donde estaban primero la Virgen, los santos y los mártires, que a su vez (con excepción de la Virgen) iban después de las tres esferas u órdenes de ángeles enunciados en la *Jerarquía celeste* del Pseudo Dionisio Areopagita (s. VI d.C), empezaba a aparecer la gente común. Primero los eclesiásticos y monarcas, luego los nobles y los grandes personajes con la forma corporal que se creía habían tenido en vida y, finalmente,

<sup>20</sup> Citado en Fernández, *Estudios*, 2011, p. 345.

<sup>21</sup> Fernández, *Estudios*, 2011, pp. 137, 148 y 150-151.

<sup>22</sup> Gill, *Angels*, 2014, p. 38.

<sup>23</sup> McDannell y Lang, *Historia*, 1990, p. 122.

<sup>24</sup> Baschet, “Inventiva”, 2001, p. 77.

de manera mucho más discreta, apabullados y opacados en medio de la grandiosidad de la escena, vemos aparecer algunos pequeños rostros y figuras humanas sin alas que aquí y allá asoman o se escurren alegremente entre el follaje, los roleos y las volutas haciendo corvetas, concentrados en sus infantiles juegos, observando serenamente a los transeúntes. Pero ¿quiénes son ellos?, ¿por qué son representados de esa manera?, ¿qué función cumplen en los retablos?, ¿pueden sus asociaciones con el resto de imágenes de estos programas iconográficos ayudarnos a identificarlos?

Para responder estas preguntas, hipotéticamente planteamos aquí —y en las páginas que siguen procuraremos argumentarlo a partir de las referencias disponibles— que se trata de los espíritus de los bienaventurados anónimos, y que su existencia y características formales están ancladas en tradiciones iconográficas anteriores que mencionaremos.

Como puede atestigüarse leyendo algunas de las inscripciones localizadas en las catacumbas de Roma, desde la antigüedad los seguidores de Cristo se preocuparon mucho por su situación en el más allá, y en ellas se percibe una fuerte solidaridad imaginada entre vivos y muertos, pues en la dimensión social del cuerpo místico se consideraba que cada persona estaba vinculada con la Iglesia entera y debía buscar la salvación del grupo como totalidad. La mayor parte del tiempo, las inscripciones grabadas sobre las lápidas denotan una gran confianza con respecto a la bondad y al perdón divino para los fallecidos, por lo que, como intermediarios que se habían adelantado en su camino hacia el cielo, en ellas aparecen múltiples solicitudes para que éstos intercedieran ante Dios por los vivos.<sup>25</sup> Por lo mismo, la esperanza de que los seres queridos accedieran al paraíso llevaba a las personas a preguntarse por el proceso que debían atravesar para ello, y —con el tiempo— a crear imágenes que los representaran en el destino escatológico que les correspondía.

Sin embargo, según podemos ver en función de la coexistencia del gran repertorio de imágenes conocidas que en distintos momentos y lugares se consideraron adecuadas para representar a las ánimas desencarnadas, éstas nunca tuvieron un manejo uniforme y consistente en cuanto tales por parte de los artistas, ni recibieron demasiada atención de

los tratadistas antes del siglo XVI,<sup>26</sup> por lo cual no existen con respecto a ellas los volúmenes de información que encontramos, por ejemplo, con respecto a los ángeles o la figura de la Virgen. Esto queda claro cuando notamos las escasas anotaciones sobre el tema en las obras de Gabriele Paleotti (Bolonia, 1522–Roma, 1597), Johannes Molanus (Lille, 1533–Lovaina, 1585), Vincenzo Carducci (Florenia h. 1576-1638), Francisco Pacheco (Sánlúcar de Barrameda, 1564–Sevilla, 1644), Antonio Palomino (Bujalance, 1655–Madrid, 1726) y Juan Interián de Ayala (Madrid, 1656–1730). Todos se enfocan más en las escenas sacras en donde las almas tienen participación, tales como el Juicio Final y el Pesaje de las almas (*psicostasis*), “pero sin que [éstas] ameriten por ello una descripción específica y detallada.”<sup>27</sup> Por el contrario, el repertorio de motivos usados para figurar a las almas dentro del imaginario religioso del cristianismo entre el arte de la Edad Media y el arte barroco incluía, por ejemplo, palomas y otras aves, niñas con largas vestiduras de color claro, cuerpos humanos supuestamente similares a los que habían tenido mientras vivieron —generalmente desnudos en el momento de la muerte, vestidos como en vida cuando se aparecían a los vivos y ricamente ataviados en el paraíso—<sup>28</sup> y como el doble diminuto y también desnudo del difunto, que en ocasiones delataba su edad a partir de las arrugas, barbas, tonsuras y otras características de adulto con las que se representaban. Y pese a todo, entre todas esas imágenes, las de los niños fueron de las más particularmente favorecidas.

La razón para vincular anagógicamente las imágenes de los niños con las almas de los difuntos en el cielo pudo haber obedecido a la premisa establecida por Jesús mismo según el Evangelio de Juan acerca de que “el que no nazca de nuevo no puede ver el reino de Dios” (Jn 3:1-8), en cuyo contexto la muerte era vista como el nacimiento a una nueva vida de orden espiritual tras la extinción física,<sup>29</sup> lo cual constituyó un poderoso *leitmotiv* que encontramos también en el evangelio de Mateo, en donde igualmente podemos leer a Jesús recalando varias veces que “si no cambiáis y os hacéis como los niños, no entraréis en el

<sup>25</sup> Baruffa, *Catacumbas*, 1993, pp. 121-138.

<sup>26</sup> Argelich, *Pintor*, 2014, p. 255.

<sup>27</sup> Argelich, *Pintor*, 2014, pp. 253-260.

<sup>28</sup> Ayala, *Pintor*, 1883, pp. 154-160.

<sup>29</sup> Backhouse y Tylor, *Historia*, 2004, p. 119.

Reino de los Cielos” (Mt 18:2), “el mayor en el Reino de los Cielos es el que se humille como este niño” (Mt 18:4) y “de los que son como éstos [los niños] es el Reino de los Cielos” (Mt 19:14).

Tal interpretación es posible no sólo porque está autorizada desde el principio por el lenguaje metafórico atribuido al propio Jesús en sus parábolas, cuya finalidad era el anuncio del reino de los cielos (Mc 4:33-34), sino porque desde muy temprano —y como parte de una larga tradición exegética judía— sus seguidores trataron de penetrar el misterio que creían entrever en los textos sagrados. Así ocurrió, por ejemplo, con Clemente de Alejandría (c. 150-c. 215-217), y sobre todo a partir de la obra de Orígenes (c. 184-c. 253), para quien todas las expresiones bíblicas eran susceptibles de ser interpretadas en un sentido literal o “cuerpo”, pero también, y especialmente, en varios sentidos alternativos (sentido moral o “alma” y sentido místico, alegórico o “espíritu”) que, se creía, revelaban la presencia divina y la naturaleza de la realidad eterna en tales escritos:<sup>30</sup>

Orígenes nos propone, pues, conectar la letra y el espíritu del texto bíblico. El sentido literal, que en algún caso incluso puede no existir, es siempre propedéutico; lo que no falta nunca es el sentido espiritual, al que se llega mediante la interpretación alegórica. Es ella la que posibilita descubrir el sentido anagógico, es decir, aquel por el cual descubrimos que las realidades terrenas de que habla la Escritura son *typoi*, figuras de las realidades celestes; y es ella la que nos lleva al conocimiento del sentido moral, que tiene directa aplicación a la vida cristiana.<sup>31</sup>

El sentido moral se enfoca en las enseñanzas bíblicas para el ordenamiento y disposición de la vida sobre la tierra, su lectura mística o anagógica implica su comprensión como realidades divinas en el cielo.

De esta manera, desde la Edad Media vamos a encontrar múltiples expresiones artísticas en donde el alma era frecuentemente representada con forma de niños, como ocurre en textos poéticos castellanos del siglo XII, como la *Disputa del alma y el cuerpo*, que recoge un diálogo en donde el alma de un difunto,

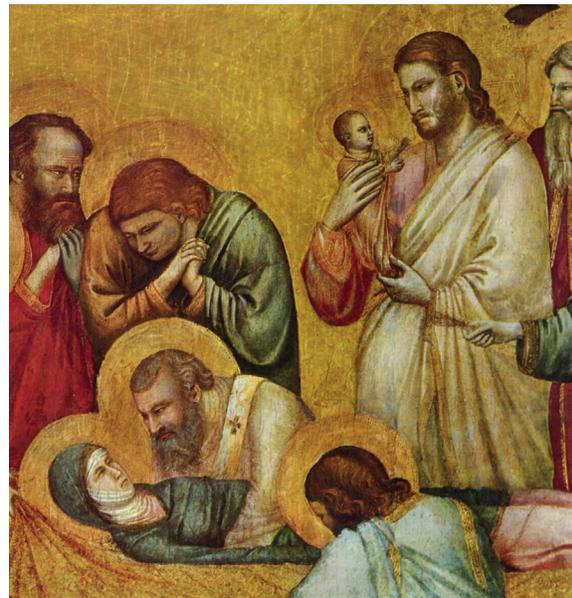
con forma de un niño desnudo y lloroso, contempla el cadáver que acaba de abandonar y le reprocha que por sus pecados hubieran sido condenados los dos.

[...] so un lenzuelo nueuo  
jazia un cuerpo de uemne muerto;  
ell alma era fuera [e] fuert mientre que plera,  
ell ama es ent esida, desnuda ca non uestida,  
e guisa [du]n jfant fazie duelo tan grant.<sup>32</sup>

Lo mismo encontramos contemporáneamente en los íconos bizantinos de la *koimesis* o dormición y ascensión de la Virgen María, en donde Jesús levanta en brazos el alma de su madre con la forma de un bebé envuelto en fajas, y lo seguiremos viendo más tarde en obras pictóricas italianas como la *Dormición de la Virgen* (c. 1312-1314), de Giotto di Bondone (c. 1266-1337) (véase imagen 2). Dentro

#### Imagen 2

Alma de la Virgen María con forma de bebé es recibida por Jesús



Durante la Edad Media fue muy común representar las almas de los difuntos bajo el aspecto de infantes, independientemente de la jerarquía del personaje retratado. Giotto di Bondone (c. 1266-1337), *Dormición de la Virgen* (c. 1312-1314), témpera y oro sobre madera, detalle central. Fuente: Gemäldegalerie de Berlín, tomada de The York Project, GNU Free Documentation License, en: <<https://n9.cl/ntjlas>>.

<sup>30</sup> Roper, *Obras*, 2018, pp. 311- 331.

<sup>31</sup> Artola y Sánchez, *Introducción*, 1989, pp. 256-257.

<sup>32</sup> Anónimo, *Disputa*, en: *Wikisource*, <<https://n9.cl/rhwkr>>.

de la escultura aparece en obras románicas como la tapa del sepulcro de la reina Blanca Garcés de Navarra (1137–1156), actualmente en el Panteón de los infantes, en el monasterio de Santa María la Real de Nájera,<sup>33</sup> así como en muchas iglesias góticas por toda Europa, en especial como parte de los pasajes de las Escrituras que les resultarían característicos.

Como ejemplo de esto último, en el Juicio Final del tímpano de la catedral de Saint-Etienne, en Bourges, Francia (siglo XIII), podemos ver una *psicostasis*, en donde tres almas recién pesadas y triunfantes, con forma de infantes desnudos, son conducidas por ángeles hacia el Seno de Abraham, representado como un pequeño recinto ocupado por el patriarca del mismo nombre como símbolo de la vida de ultratumba (Lc 16:22) (véase imagen 3). Adentro del edificio vemos al patriarca sosteniendo en su regazo un paño (símbolo del cielo), de donde sobresalen las cabezas de otras cuatro almas, mientras sobre el techo de la construcción tres ángeles se alistan para entregar sus coronas a las que acaban de pasar la prueba (2Tm 4:7-8, St 1:12 y Ap 2:10).

A pesar de su relativo estatismo, a veces estas representaciones de niños eran tan similares a los *putti* renacentistas, que muy posiblemente habían bebido de fuentes también similares dentro del arte romano. Algunos ejemplos de eso serían los niños que ocupan las jambas del portal del Maitani en el Palazzo dei Priori en Perugia (siglos XIII-XV), las jambas de la puerta de la catedral de Città di Castello, al menos un capitel en el baptisterio de Pistoia (siglo XIV) y algunos otros lugares.<sup>34</sup>

No obstante, no fue sino hasta el siglo XV, como parte del proceso de recuperación de motivos clásicos del Renacimiento, cuando las imágenes de niños de estilo grecorromano volvieron a aparecer profusamente, tanto en la arquitectura religiosa como civil con el nombre de *spiritelli*. Este nombre derivaba de una tradición existente al menos desde 1282, cuando Ristoro d'Arezzo, en su *Libro della composizione del mondo*, llamó *spiriti* a los niños desnudos que volaban a través del aire en las imágenes de la cerámica etrusca.<sup>35</sup> Y así como en la iconografía etrusca, algunos de estos *spiriti* representaban a las almas de

### Imagen 3

Pesaje de tres almas



Tras el pesaje o *psicostasia*, donde se valoraba la pureza. Las almas triunfantes, aquí representadas como niños para indicar su inocencia, eran aceptadas en el cielo y premiadas con una corona por su fidelidad a las enseñanzas del cristianismo. Fuente: Detalle del tímpano del pórtico del Juicio Final, fachada oeste de la catedral de Saint-Étienne en Bourges, departamento de Cher (Región Centro-Val de Loire/Francia), siglo XIII. Fotografía de GFreihalter, 2022, fragmento, en: <<https://n9.cl/v7q4j>>.

<sup>33</sup> Ulargui, "Imagen", en: *Amigos del románico*, min. 36:58 a 37:19 y 1:00:42 a 1:01:43, en: <<https://n9.cl/xr4d1>>.

<sup>34</sup> Dempsey, *Inventing*, 2001, pp. 26-30. Aunque el Portal del Maitani se encuentra en un edificio público de carácter secular, es posible que originalmente formara parte de la Catedral de Perugia en el lado de la Fuente Mayor. Allegrini, "Il Portale", en: *PerugiaToday*, <<https://n9.cl/b7h30>>.

<sup>35</sup> Dempsey, *Inventing*, 2001, p. 15.

los difuntos (retomando la iconografía griega de las *psiche* o habitantes del Hades).<sup>36</sup> Esta manera renacentista de representar a las almas desencarnadas desbancó a los modelos románicos y góticos en los edificios religiosos, en donde fue cada vez más común encontrarlos formando parte de los omnipresentes grutescos de la época, reinterpretados con un sentido cristiano, a partir de la extraordinaria decoración de la *Domus Aurea* del emperador Nerón, redescubierta en la década de 1480.

No se puede decir que la presencia de estas figuras fueran algo nuevo en la iconografía del cristianismo, sino más bien una forma distinta de representar algo que llevaba siglos ahí. Con ello se confirma lo dicho por Fritz Saxl acerca de que, aunque a veces las imágenes permanecen relegadas por diferentes razones, resurgen luego de siglos de desuso adaptándose a las nuevas circunstancias y estilos.<sup>37</sup>

Y aunque es cierto que durante el Renacimiento y en la época Barroca no en todos los casos estas figuras ápteras tenían el sentido de almas, sino que colocadas en los edificios administrativos y en la escultura civil podían interpretarse como geniecillos de diversas especialidades asociadas con aquellos ámbitos, en los edificios religiosos habrían adquirido también un significado cristiano acorde con el sitio en donde se les inscribía y en función del resto de los componentes del conjunto con los que interactuaban (iconogénesis).<sup>38</sup> Lo mismo ocurría con los niños alados: en el arte civil podían ser interpretados como genios, amorcillos, erotes y cupidos, pero en las iglesias eran simplemente ángeles de diversos tipos. Este carácter ambiguo del personaje se explica porque los *putti* (alados y ápteros) no tienen una relación biunívoca con un único concepto (falacia del diccionario), sino que su interpretación depende del *principio de intersección* enunciado por el historiador del arte Ernst H. Gombrich, en donde existen criterios lógicos y culturales (*decorum*, lo adecuado) para determinar lo que algo es dentro de un programa iconográfico en un ámbito concreto.<sup>39</sup>

## NIÑOS Y ALMAS EN LA NUEVA ESPAÑA

A pesar del nombre de *spiritelli* con el que fueron conocidos inicialmente estos motivos iconográficos, debido a su aspecto infantil se les denominó también simplemente *putti* o niños, y de esa manera llegaron a los tratados de escultura y a los contratos donde se encargaba alguna pieza artística que los incluyera.

En la Nueva España, por ejemplo, los contratos para elaboración de retablos se refieren a estos personajes precisamente como “niños”, atendiendo a su aspecto externo, aunque nosotros creemos que en ese contexto religioso deberíamos referirnos a ellos más bien como *ánimas de los bienaventurados anónimos*. En este último sentido, dentro de las portadas y los retablos de las iglesias, su papel sería, de hecho, tan importante para el cristiano común como las grandes imágenes de santos, vírgenes y arcángeles que suelen llamar la atención de los historiadores del arte y que comúnmente se describen con detalle en los programas escultóricos, pues les hablan de la existencia del paraíso y, lo que todavía socialmente es más importante, el lugar que ocupan en él las personas del común.

De esta forma, en los retablos, portadas y bóvedas novohispanos encontramos constantemente gran cantidad de figuras infantiles emergiendo de entre las exuberantes frondas del paraíso o la arquitectura fantástica del cielo, cargando cornucopias o cestos llenos de flores y frutas, tocados con eventuales coronas de flores (2Tm 4.7:8, St 1:12, Ap 2:10)<sup>40</sup> y ocasionalmente hasta con algunas sutiles indicaciones de sexo, pero siempre desnudos o semidesnudos como símbolo de su pureza e inocencia. Esto es así porque, en general, dentro del cristianismo el motivo para representar a las almas como cuerpos desnudos tiene que ver con el juicio al cual se deben presentar delante de Dios tras la muerte, desprovistos de todo tipo de galas y disfraces.<sup>41</sup> Después del juicio, la desnudez del alma bienaventurada es más bien similar a la de los ángeles y a la de los primeros padres en el paraíso terrenal, donde —como

<sup>36</sup> Bonfante y Swaddling, *Mitos*, 2009, p. 68.

<sup>37</sup> Saxl, *Vida*, 1989, p. 12.

<sup>38</sup> González, *Trazo*, 2006, p. 338.

<sup>39</sup> Gombrich, *Imágenes*, 2001, pp. 7 y 8-12. Para una discusión más amplia sobre la ambigüedad de su carácter, véase: Ávila, *Imágenes*, 1993, pp. 123-130.

<sup>40</sup> Por el contexto de los versículos citados, se trata de la corona de olivo que recibían los vencedores en las justas deportivas dentro del mundo grecorromano, convertidas en coronas de flores dentro de la imaginaria del cristianismo.

<sup>41</sup> Orazi, “*Disputa*”, 2000, p. 208. Véase también: Ulargui, “*Imagen*”, min. 36:58 a 37:19 y 1:00:42 a 1:01:43, en: <<https://n9.cl/xr4d1>>.

afirma Molanus— nada en sus cuerpos apelaba a la vergüenza o a la confusión al no experimentar nada que debieran refrenar.<sup>42</sup> No obstante, que debido a su inocencia infantil tal desnudez no escandalizaba a la generalidad de los miembros de la sociedad, por cuestiones de decoro lo más común era ver a estos niños ocultar sus genitales detrás de algún breve lienzo, de algún roleo, voluta o elemento vegetal del entorno o, incluso —cuando se daba el caso—, simplemente entre los pliegues de sus propias rollizas figuras de bebés.

Las convenciones formales relativamente estables y regulares que identifican a estos personajes en los edificios religiosos a partir del Renacimiento incluyen, pues, su desnudez, su pequeña estatura y su corta edad. Esta última y la talla que implica varían ampliamente desde los dos o tres hasta unos seis o siete años, dependiendo muchas veces de la habilidad del tallador para reflejar la dulzura de los rasgos, pero sin perder nunca la apariencia infantil. De manera similar, aunque suelen presentar el aspecto rozagante de los amorcillos y los ángeles, por lo común no tienen los ensortijados cabellos castaños o rubios con los que solemos vincular mentalmente a éstos. De hecho, como parte de estéticas diversas, una gran cantidad de *putti* de la Nueva España presentan más bien ojos oscuros y cabellos negros, cortos y apenas ondulados, con bucles en la frente, las sienes y la nuca. De la misma forma, aunque lo más común es verlos sonrientes y traviosos, también existen muchos ejemplos de rostros que proyectan una “reposada vida interior”,<sup>43</sup> lo cual matiza al grupo e impide entre sus piezas una homogeneidad absoluta.

No siempre son fáciles de distinguir a primera vista, pues junto a ellos aparece un cúmulo de ángeles (y posiblemente en ocasiones algunos amorcillos paganos reales) que muchas veces han perdido ya las alas y sólo se diferencian de las almas bienaventuradas por las oquedades de sus hombros, donde encajaban las espigas de tales apéndices cuando estaban hechos de madera, y de algunos muñones cuando eran de piedra.

En muchas ocasiones, las almas de los bienaventurados anónimos forman parte de la

arquitectura y la escultura bajo la forma de atlantes o telamones, cariátides, canéforas,<sup>44</sup> remates, máscaras o mascarillas<sup>45</sup> (los rostros sin cuerpo que emergen de la vegetación y los elementos arquitectónicos en las iglesias) (véanse imágenes 4, 5 y 6, siguiente página) con una marcada influencia de los grutescos, tan de moda en las construcciones civiles y religiosas del ámbito hispánico a partir primero del plateresco y luego del arte propiamente renacentista y barroco, por lo cual corren el riesgo de ser vistas como mera “decoración” sin serlo en un sentido estricto, debido al alto contenido simbólico heredado del arte medieval.<sup>46</sup>

Es cierto que como ocurría con las cabecitas aladas de los ángeles, muchas veces las máscaras de almas pudieron ser usadas como estéticos “comodines” para rellenar espacios vacíos,<sup>47</sup> pero nunca sacrificando su factor didáctico. Tales máscaras, de hecho, pese a su simplicidad, respondían perfectamente a los mismos argumentos que esgrimía el tratadista mercedario Juan Interián de Ayala (1656-1730) para las representaciones mínimas de los serafines y los querubines como cabezas aladas, “pues representada la cabeza, donde está el asiento de la inteligencia [...] se representa con bastante propiedad lo más principal de los Espíritus Celestiales, á saber, su inteligencia [...]”,<sup>48</sup> lo cual encaja de manera adecuada con las almas desencarnadas residentes en el paraíso. Sin embargo, lejos de significar la inteligencia en abstracto, la enorme abundancia de estos motivos iconográficos, como ocurre también con los ángeles, nos habla de la multitud de individualidades concretas que representan en una época en donde el rostro era considerado la esencia y la manifestación de la singularidad de cada persona, y por lo tanto también su personal, aunque muchas veces anónimo “testimonio ante la muerte”.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Cualquier representación escultórica similar a las doncellas, que en algunas fiestas de la antigüedad pagana llevaban sobre la cabeza un cestillo de flores, frutos u otras cosas para los sacrificios. González, *Trazo*, 2006, p. 231.

<sup>45</sup> Daniel Durán clasifica a los niños como *genios* o *geniecillos* cuando aparecen de cuerpo entero, y *máscaras* o *mascarillas* cuando son sólo rostros. Durán, *Capilla*, 1938, pp. 58 y 67.

<sup>46</sup> Fontana, “Esplendor”, 2011, pp. 47-63.

<sup>47</sup> Farga, *Entre*, 2002, p. 222.

<sup>48</sup> Ayala, *Pintor*, 1883, p. 132.

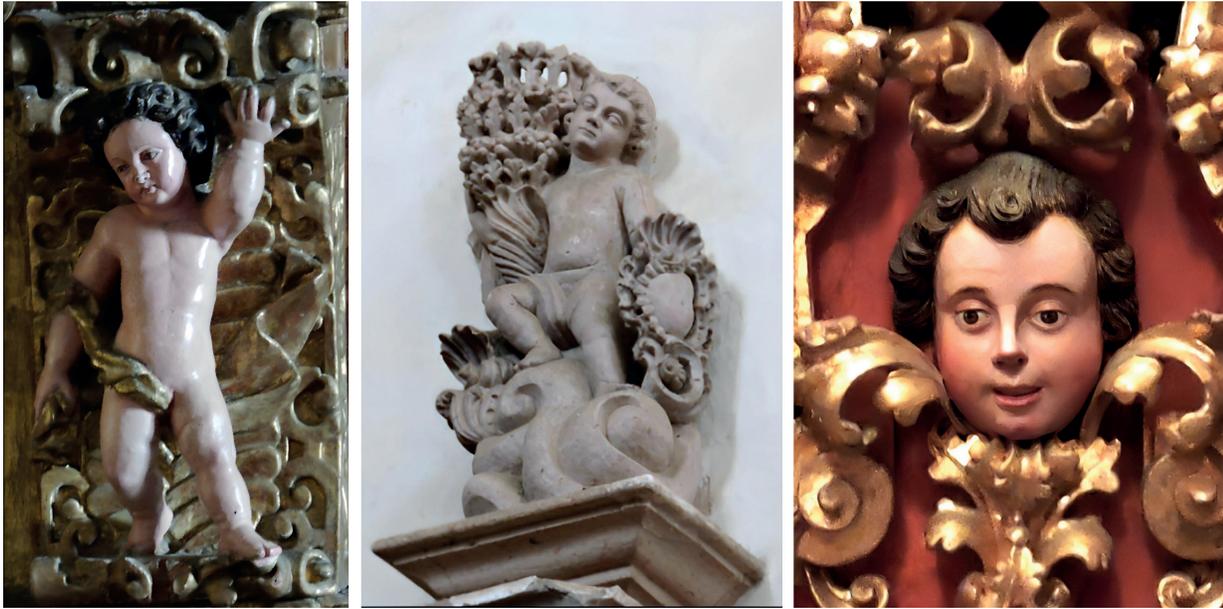
<sup>49</sup> Belting, *Faces*, 2021, p. 190.

<sup>42</sup> Johannes Molanus, citado en Argelich, *Pintor*, 2014, pp. 241-242, n. 610.

<sup>43</sup> Ávila, *Imágenes*, 1993, pp. 125.

## Imagen 4, 5 y 6

Esculturas de almas con forma infantil y probables usos simbólicos y decorativos



Izquierda: Niño-atlante en el sotabanco del retablo de Jesús Nazareno en la iglesia franciscana de San Luis Obispo, Tlamanalco, Estado de México, siglo XVII. Centro: Niño con cornucopia y escudo remontado sobre una nube como indicación del cielo, remate de una puerta en el templo de San Cayetano, Valenciana, Guanajuato, siglo XVIII. Derecha: Rostro de niño en templo de San Javier, Tepetzotlán, Estado de México. Fuente: Fotografías del autor.

Antecedentes medievales de estos rostros como representación de las almas en el arte eclesiástico español los vemos en varias *psicostasis* colocadas en capiteles románicos, como ocurre en las iglesias de Santa María de Wamba, Valladolid (siglo XII) y Santa Cecilia de Chibluco, Huesca (siglo XII), así como, probablemente, en la multitud de caritas individuales o en grupos distribuidas en muchos otros capiteles por toda España, mientras que como muestras góticas de lo mismo tenemos, por ejemplo, la *psicostasis* del tímpano de la portada norte de la iglesia de Santa María de Azogue, Benanzos, ya del siglo XIV.<sup>50</sup>

El aspecto infantil de las figuras nos habla de un retorno a la pureza espiritual e inocencia de la infancia a partir de la idea cristiana de que “el que no nazca de nuevo no puede ver el reino de Dios” (Jn 3:1-8). Por lo mismo, sin que se pueda establecer como una regla, muchas veces estas figuras se hallaban vinculadas por proximidad a las veneras, que dentro del cristianismo simbolizan el bautismo

como condición indispensable para el Renacimiento a una vida nueva en el reino de los cielos (Jn 3:5), las cuales se encuentran a cada paso en las iglesias (aisladas o en rocalla) “decorando” toldos, tornavoces, bóvedas, tocados, etcétera (véanse imágenes 7 y 8).

Como hemos mencionado previamente, debido a su inocencia infantil, para el común de la gente era tolerable que estas figuras aparecieran desnudas o cubiertas por lienzos que apenas ocultan sus genitales. El eventual colorido de estos lienzos (aunque con variaciones) refiere a conceptos caros al cristianismo y relacionados con el destino escatológico de las almas en el cielo: el rojo para el amor a Dios, como ocurre entre los serafines de la corte celestial, el verde para la esperanza depositada en él, el amarillo dorado para el amor y la sabiduría divina comunicada a los hombres,<sup>51</sup> el gris como color de la muerte del cuerpo recién sufrida y la inmortalidad del espíritu,<sup>52</sup> etcétera.

Con respecto al gris y sus interpretaciones, en la capilla del Rosario, en Puebla, en una serie de

<sup>50</sup> Ulargui, “Imagen”, min. 36:58 a 37:19 y 1:00:42 a 1:01:43, en: <<https://n9.cl/xr4d1>>.

<sup>51</sup> Portal, *Simbolismo*, 2011, p. 31.

<sup>52</sup> Ferguson, *Signs*, 1961, p. 151.

## Imagen 7 y 8

## Las veneras y la renovación espiritual



En muchas ocasiones, los niños están vinculados escultóricamente a las veneras (símbolo del bautismo), lo que podría indicar su nacimiento a una nueva vida *post mortem*. Izquierda: Dos niños sentados en un capitel del retablo de la Madre de Dios y los Siete príncipes en el templo del Carmen, San Luis Potosí, siglo XVIII. Derecha: Niño entre el follaje sobre una venera en el entablamento de la entrada de la Capilla de la Enfermería, Excolegio de Propaganda Fide (ahora Museo Regional de Guadalupe), Zacatecas, siglo XVIII. Fuente: Fotografías del autor.

decorados vinculados al ciprés de la Virgen (popularmente conocido como Trono de la Señora) pueden verse un par de *putti* con bragueros de ese color abrazando un águila, que en la iconografía del cristianismo suele reunir múltiples conceptos complementarios. Algunos de estos significados son el de la nueva vida, debido a que el águila cambia periódicamente de plumaje, y el del ascenso del alma hacia el cielo tras la muerte, por la capacidad de esta ave para acercarse al Sol (Dios) sin deslumbrarse.<sup>53</sup> Esta última idea ya aparecía en el libro bíblico de Isaías, donde se relaciona a estas aves con quienes esperan en Yahvé y subirán al cielo “con alas como de águilas” (Is 40:31) (véase imagen 9, siguiente página).

Aunque con formas indias, la idea de esta ascensión se manifiesta también en la iconografía del templo de Santa María Tonantzintla, Puebla, en una suerte de *pseudomorfosis* del motivo clásico de Ganimedes raptado por Zeus e imitado en las apoteosis de los emperadores romanos (durante las que se suponía que el alma de estos personajes era llevada

al cielo por un águila),<sup>54</sup> pero investido de un nuevo contenido simbólico de carácter específicamente cristiano.<sup>55</sup> En este templo, las almas transportadas al cielo por dichas aves muestran sendos *copilli*, tocados o coronas de plumas que adoptan aquí una forma de venera, la cual, como hemos mencionado previamente, simboliza el bautismo y la entrada a una nueva vida (véase imagen 10, siguiente página). Tales *copilli*,<sup>56</sup> de claro origen indígena, dicho sea de paso, abonan a la hipótesis de Jérôme Baschet acerca de “una extrema inventiva” y variación formal en la representación de los motivos iconográficos a través del tiempo, lo cual se contrapone a la rigidez de la iconografía clásica.<sup>57</sup>

Excepcionalmente, tal vez como productos de una mirada más pudorosa o basados en modelos de esas características, vemos también a estos niños ataviados con mantos largos colgados al hombro,

<sup>53</sup> Ferguson, *Signs*, 1961, p.17.

<sup>54</sup> Herodiano, *Historia*, 1985, p. 215. Véase: Montero, “Religión”, 2011, pp. 554-555.

<sup>55</sup> Panofsky, *Estudios*, 1972, p. 95.

<sup>56</sup> Robelo, *Diccionario*, 2001, p. 111.

<sup>57</sup> Baschet, “Inventiva”, 2001, p. 55.

Imagen 9 y 10

## El águila como símbolo del ascenso del alma



Por su capacidad para llegar a lo más alto sin deslumbrarse con la luz del sol, el águila fue representación del alma desde la Antigüedad. Izquierda: Niños con bragueros grises sujetan un águila. Capilla del Rosario, Puebla, Puebla, siglo XVII. Derecha: Alma coronada con un *copilli* con forma de venera se remonta al cielo sobre un águila. Templo de Santa María Tonantzintla, Puebla, siglo XVII. Fuente: Fotografía del autor, y dibujo del autor a partir de una foto de Cordero, *Paraíso*, 2009, p. 9.

coloridos y llenos de pliegues, o portando ropajes de colores variados con mangas cortas, ceñidos a la cintura y tajados en la parte baja para darle libertad a las piernas, lo cual permite notar el forro interior de estas prendas (véase imagen 11). Así, aparecen jugando con largos listones de color celeste en las columnas del colateral dedicado actualmente a San Francisco en el templo del exconvento de San Miguel Arcángel de Huejotzingo, Puebla, iniciado en 1525.

Por su lado, las ropas blancas que en ocasiones podemos encontrar en estos personajes remiten a las prendas de la muchedumbre “de toda nación, razas, pueblos y lenguas” congregada delante del trono y el cordero con las palmas de su martirio (Ap 7:9); aquéllos que debido a su fidelidad, y por no haber manchado sus vestidos con los pecados del mundo, merecían andar en compañía del Señor (Ap 3:4), uniéndose con él para siempre a través de unas bodas místicas en donde las almas, como candidas novias, se engalanaban de “lino deslumbrante de blancura” (Ap 19:7-8).

Es claro que para el cristiano la salvación de las almas era posible gracias al sacrificio de Jesús en la cruz, y por eso estas figuritas aparecen constantemente vinculadas al racimo de uvas (véanse imágenes 12 y 13), el cual es imagen de la sangre de

Imagen 11

## Versiones alternativas de las almas



En ocasiones, por cuestiones de decoro, las representaciones de niños llevaban una indumentaria más larga y amplia. Niño con manto. Columna del Retablo de San Francisco en el templo del exconvento de San Miguel Arcángel, Huejotzingo, Puebla, siglo XVI. Fuente: Fotografía del autor.

Imagen 12 y 13

## Racimos de uvas como símbolo de la Eucaristía



Las uvas recordaban a los cristianos el sacrificio de Jesús para la salvación de las almas. Izquierda: niño con racimo de uvas. Capilla del Rosario, Puebla, siglo XVIII. Fuentes: Fotografía del autor. Derecha: alma bienaventurada coronada con un *copilli* o penacho de plumas, flanqueado de lo que parecen versiones indocristianas de racimos de uvas, se sujeta a la vegetación dorada del paraíso parada sobre una venera o concha. Templo de Santa María Tonantzintla, Puebla, siglo XVII. Fuente: Fotografía de Maurice Marcellin (Bernardo Bolaños), bajo licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0, en: <<https://n9.cl/law4f>>.

Cristo derramada para el perdón de los pecados de la humanidad y que es representada con vino durante la Eucaristía. En efecto, aunque en la decoración eclesiástica también es relativamente usual encontrar piezas de pan o espigas y haces de trigo en clara alusión al cuerpo de Cristo, igualmente usados en la Eucaristía, por su profundo patetismo al identificarse bíblicamente si no con el alma sí con la vida misma (Gn 9:4), el motivo de las uvas estaba mucho más arraigado en la imaginaria del cristianismo.

Por otra parte, dentro de las representaciones de niños tenemos también las que portan cornucopias (cuernos de la abundancia) repletos de flores y frutos, lo cual podría tener más de una explicación. Este objeto es uno de los apéndices de la cabra Amaltea, dotado por el niño Zeus del poder de producir incesantemente todo tipo de bienes en compensación por habérselo roto por accidente,<sup>58</sup> y por lo mismo se utiliza dentro del cristianismo para simbolizar la prosperidad y opulencia sin fin que puede esperarse

en el paraíso para felicidad de sus habitantes. Sin embargo, también es cierto que aunque para el cristianismo católico la gracia dispensada por Jesús con su sacrificio era la condición necesaria para la salvación (Jn 3:27), no era suficiente para lograrla, sino que para ello se requería la participación del hombre por medio de una vida virtuosa elegida libremente, y las buenas obras que se derivaban de ello eran codificadas en la iconografía cristiana por medio de flores y frutos, las cuales se ofrecen a Dios como pruebas de buena conducta (véase imagen 14). Como una variante del mismo concepto, en algunos lugares, estas cornucopias son sustituidas a veces por cestos tejidos que conservarían los mismos significados (véase imagen 15). Si bien para algunos autores más interesados en las interpretaciones indigenistas habría que entenderlas como ofrendas literales, dispensadas a las figuras predominantes de su respectivo programa iconográfico en el sentido de los tributos del mundo prehispánico.<sup>59</sup>

Imagen 14 y 15

Símbolos de virtud y de pureza



Para un cristiano, los individuos nunca debían presentarse con las manos vacías ante el Señor (Dt 16:16), por lo que las almas se representaban llevando consigo las pruebas de su vida virtuosa sobre la tierra. Izquierda: Niño cargado con cuernos de la abundancia llenos de flores, que simbolizan las virtudes y buenas acciones realizadas en vida para alcanzar el paraíso, pero también la abundancia interminable de ese lugar. Templo del Carmen, San Luis Potosí, siglo XVIII. Derecha: Alma canéfora con un cesto de virtudes sobre la cabeza. Santa María Tonantzintla, Puebla, siglo XVII. Fuente: Fotografía del autor. Autor no identificado, bajo licencia Creative Commons en Casiopea, en: <<https://n9.cl/mc5ft>>.

<sup>58</sup> Para otras versiones y fuentes del mito, véase: Grimal, *Diccionario*, 1989, p. 24.

<sup>59</sup> Cordero, *Paraíso*, 2009, p. 7.

Por supuesto, en tanto individuos, y particularmente niños, las almas bienaventuradas no se limitan a contribuir con su presencia a la representación del paraíso, sino que nos transmiten lo que implica para ellas habitarlo, mullida y contemplativamente instalados entre su siempre amena y rítmica flora, o bien disfrutándolo con actividades inocentes, como la música, los paseos y los juegos. Así lo vemos en los pequeños músicos del sotacoro de la iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla; en los chiquillos que emergen casi con un grito de júbilo entre las exuberantes frondas del Retablo de la Virgen de Guadalupe, en Valenciana, Guanajuato (véase imagen 16); y en los sonrientes *spiritelli* que corren, saltan y se cuelgan alegremente de la paradisíaca vegetación, tanto en el retablo de la Madre de Dios y los Siete príncipes, del templo del Carmen, San Luis Potosí (véase imagen 17), como en la portada de la Gloria de la catedral de la ciudad de Zacatecas, plenos de febril actividad, ignorantes de su desnudez y ajenos a cualquier miedo.<sup>60</sup> Desde lo alto, muchas de ellas contemplan al

observador, aguardándolo, entre serenas y divertidas, en posturas caprichosas y vivaces que delatan como una promesa su absoluta y finalmente eterna felicidad (véase imagen 18).

#### LOS NIÑOS Y EL PROBLEMA DE LOS MOTILOS

En 1991, Elisa Vargas Lugo argumentó que *motilo* era una palabra vasca que significa “muchacho”, y que se utilizaba en la Nueva España para denominar indistintamente a las imágenes de infantes y jóvenes con las que se decoraban las estructuras de los retablos novohispanos.<sup>61</sup> Por su parte, Efraín Castro Morales señala que era un término usado por algunos ensambladores de la Ciudad de México para designar más bien “una especie de hermes o estípite antropomorfo renacentista” en el siglo xvii.<sup>62</sup> Sin embargo, hasta el momento no hemos encontrado ningún documento novohispano que atribuya a dicho concepto ninguna de estas dos índoles.

Imagen 16, 17 y 18

La felicidad en el paraíso



Pese a sus interpretaciones más cultas y espirituales, la vida en el paraíso incluía para la gente sencilla la promesa de una vida de eterna felicidad y regocijo. Izquierda: Ánima bienaventurada emergiendo entre las exuberantes frondas del paraíso. Retablo de la Virgen de Guadalupe, Valenciana, Guanajuato, siglo xviii. Centro: Niño corre de espaldas al espectador hacia el nicho central del retablo de la Madre de Dios y los Siete príncipes, templo del Carmen, San Luis Potosí, siglo xviii. Derecha: Un niño descansa entre la vegetación del paraíso mirando desde lo alto a los transeúntes en el remate derecho del tercer cuerpo de la Portada de la Basílica de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca, siglo xvii. Fuente: 16 y 18 son fotografías del autor; 17 es fotografía de Javier Quistiano (detalle central), 5 de mayo de 2019, en: <<https://n9.cl/4psstl>>.

<sup>60</sup> Pueden verse en una foto de Santiago Cordero Guerrero en: <<https://n9.cl/kxSvg>>.

<sup>61</sup> Vargas, “Comentarios”, 1991, pp. 97-98.

<sup>62</sup> Castro, “Segunda”, 1980, p. 34, n. 7.

Lo que sí podemos constatar en las descripciones de los siglos XVII y XVIII es que los *motilos* eran elementos arquitectónicos verticales sustentantes,<sup>63</sup> a guisa de “arbotantes”<sup>64</sup> o pilastras,<sup>65</sup> pero el concepto se usaba para referirse únicamente a aquéllos que sostenían los entablamentos en los cuerpos menores de portadas, arcos triunfales y retablos y que, por lo mismo, se utilizaban para sustentar los vanos superiores donde se colocaban ventanas y obras de bulto o de pincel.

Ejemplos de lo anterior son los retablos elaborados por el maestro ensamblador de la ciudad de México Pedro Maldonado. Algunos de ellos, encargados en 1685 para la capilla de la segunda estación del Vía Crucis en el convento de San Francisco de la ciudad de México, y por desgracia ya desaparecidos, debían tener “un zoclo acojinado, dorado y jaspeado de oro limpio de color, sobre que cargue un banco en el cual se han de acomodar tres lienzos de pintura, con sus marcos y motilos a los lados”.<sup>66</sup>

Esta caracterización explicaría que, en ocasiones, incluso se hablara de *motilos* sobre los que debían colocarse figuras de niños, pero en los que nunca se denominó de esa manera a los niños *per se*, como podemos ver en las indicaciones acerca de otro colateral encargado a este maestro en 1689 para la iglesia de la Compañía de Jesús, de la ciudad de Querétaro:

Segundo cuerpo [...] a los lados de dichos recuadros [para las pinturas] le han de acompañar dos motilos con dos niños de escultura, parados sobre unos pelicanos, que carguen sobre las columnas del primer cuerpo por otro lado llamados bichas.<sup>67</sup>

Algo similar había en el retablo mayor que se le encargó al mismo Pedro Maldonado sólo un año antes para el templo de Santo Domingo de Puebla, este todavía existente y contrastable, compuesto de tres cuerpos, encima de los cuales debía ir un

copete o remate que nos interesa destacar. En ese contrato se puede leer:

Y en el tercer cuerpo, ha de llevar una sottabanca que lo reciba sobre la qual, y en la calle de enmedio a de llebar el tablero de las tres lanssas que oy tiene el colateral que estaba en d[ic]ha iglecia, adornandolo segun y como los otros mencionados con columnas o con motivos [sic por *motilos*] adornados, los quales ande llebar uns [sic] niños de escultura parados sobre unos pelicanos o lo que fuere mejor y más hermoso, y el resto de ellos a de ser todo de cortessas caladas [...].<sup>68</sup>

En este último caso no se indica la localización de los *motilos* con respecto al tablero, porque era obvio para un retablista, aunque a ambos lados de una escena de la vida de Santo Domingo de Guzmán podemos apreciar cuatro de ellos: dos al frente flanqueando el tablero y otros dos atrás, al nivel del paño del retablo, funcionando como soportes internos de dos nichos oblicuos (el de la izquierda dedicado a un bulto de San Pedro González Telmo y el de la derecha a otro de San Luis Beltrán)<sup>69</sup> que se cierran en su lado externo con otro soporte similar. En cada uno de ellos vemos un niño de pie sobre una ménsula, con el torso cruzado por una banda que cubre sus genitales y levantando un brazo para equilibrar la parte superior del *motilo*, mientras el otro brazo se retrae abajo para afianzar dicha pieza a sus espaldas. Debajo de cada uno de ellos, en otra ménsula, un ave, presuntamente un pelicano, según el contrato, hunde el pico en el pulmón del pecho (véase imagen 19, siguiente página).

Así, queda claro que el *motilo* es solamente un soporte arquitectónico vertical, mientras que las figuras que se les agregaban (en este caso niños y pelicanos) son añadidos escultóricos que lo embellecen y le aportan un contenido simbólico, pero que son ajenos a él en su función estructural.

Como afirma Elisa Vargas Lugo, según hemos dicho, es verdad que *motilo* es una palabra vasca que significa “muchacho” o “niño”,<sup>70</sup> pero derivaba del latín *mutilar*, con el sentido de acortar algo, y si alcanzó la connotación de niño es porque durante

<sup>63</sup> Romero, “Retablos”, 2018, p. 32.

<sup>64</sup> De la Cruz, *Neptuno*, 2020, p. 71.

<sup>65</sup> Para una discusión al respecto, véase: Jesús Daniel Alonso, “Altar de los santos Felipe y Santiago”, en: *Iglesia en Córdoba. Semanario diocesano de información y formación cristiana*, núm. 490, 6 de diciembre de 2015, p. 16, versión digital en: <<https://n9.cl/ve9mo2>>, y El Sous, “#106”, en: *Lima*, <<https://n9.cl/0xpsr>>.

<sup>66</sup> Contrato citado en: Castro, “Segunda”, 1980, p. 34.

<sup>67</sup> Contrato de Pedro Maldonado citado en: Ramírez, *Retablos*, 1998, pp. 96-97.

<sup>68</sup> Contrato transcrito por: Cervantes, “Retablo”, 1936, pp. 30-33.

<sup>69</sup> Peinador, *Visita*, 2012, p. 16.

<sup>70</sup> Vargas, “Comentarios”, 1991, p. 98.

## Imagen 19

Motilos (pilastras cortas) con niños y pelícanos



Dentro de la arquitectura y la escultura del Renacimiento y el Barroco se denominaba *motilos* a las pilastras cortas que sostenían los cuerpos superiores de los retablos, usualmente más pequeños que los inferiores, o bien, que se utilizaban en los cuerpos principales de retablos de pequeñas dimensiones. Por lo común, se les decoraba con motivos alusivos a la temática o al contexto de dichos objetos. Niños y pelícanos en el remate del retablo mayor del templo del convento de Santo Domingo, Puebla, siglo XVII. Fuente: Fotografía del autor.

la Edad Media a los niños se les solía cortar el pelo al rape,<sup>71</sup> por lo que no parece que en la Nueva España este término se refiriera al uso de figuras infantiles con fines arquitectónicos ni escultóricos, sino más bien a la utilización de soportes verticales cortos y esbeltos, reservados para los cuerpos superiores de portadas, arcos triunfales y retablos, o bien, para los retablos de menor tamaño, que recibían una carga menor y no requerían tanta robustez.<sup>72</sup>

Descartada la premisa, es necesario descartar también las derivaciones fundadas sobre ella, como la hipótesis de la misma autora acerca de que en los contratos de retablos novohispanos se usara la palabra *motilo* para referirse a personajes de diversas edades y tipos, y que podía darse el caso de que en ese concepto se incluyeran “niños, amorcillos, personajes tenantes, angelitos y muchachos”.<sup>73</sup> Por el contrario, hasta donde hemos podido observar, los contratos suelen ser muy específicos, y cuando en

ellos se anota “niños” parecen siempre referirse a los *putti* que hemos venido mencionando hasta aquí,<sup>74</sup> probablemente para distinguirlos de las figuritas infantiles aladas que pululan en la arquitectura y escultura religiosa, a los cuales, por contraste, los mismos documentos llaman siempre y con mayor propiedad *ángeles*,<sup>75</sup> *angelitos* y *querubines*.

#### REPRESENTACIONES ADOLESCENTES DE LAS ALMAS

Por otro lado, no queda claro si en tales contratos podemos detectar alguna diferencia práctica e iconológicamente útil para el uso del término *niño*, limitándolo en sentido estricto a las figuras de infantes, mientras que el de *muchachos* (sin serles ajena) podría incluir a los adolescentes o jóvenes

<sup>71</sup> “Mutilar” en: Corominas y Pascual, *Diccionario*, 1985, p. 198.

<sup>72</sup> González, *Escultura*, 2021, pp. 143 y 150.

<sup>73</sup> Vargas, “Comentarios”, 1991, p. 98.

<sup>74</sup> Transcripciones de algunos contratos de Guanajuato en Serrano, *Retablo*, 2004, pp. 512 y 515; para contratos en Querétaro ver: Ramírez, *Retablos*, 1998, pp. 84, 86, 96, 109 y 110.

<sup>75</sup> Sigüenza, *Glorias*, 1680, p. 41; véanse las transcripciones de contratos de retablos en: Serrano, *Retablo*, 2004, pp. 512 y 521.

semidesnudos que eventualmente encontramos en la imaginería novohispana. Es posible, de hecho, que cuando en el siglo XX algunos autores parecen haberse preguntado si el uso del concepto de *motilo* debía aplicarse a niños o adolescentes<sup>76</sup> (pensando que esta palabra se refería a los bultos de personajes y no a los elementos arquitectónicos en los que se colocaban dichos bultos), lo hicieran así debido a que los miraban con ojos del siglo XX, acostumbrados a la diferencia conceptual entre ellos, mientras que en siglos previos ambos quedaban incluidos dentro del mismo concepto de *muchacho*,<sup>77</sup> aunque las edades dentro de éste podían variar mucho de caso en caso.

No obstante, es cierto que tal diferencia parece inferirse, por ejemplo, en la descripción hecha en 1680 por Carlos de Sigüenza y Góngora al utilizar dos términos distintos para referirse a las figuras mencionadas en el retablo mayor del templo de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe de Querétaro:<sup>78</sup>

La distribución de su ensamblaje es en tres cuerpos, como su distribución en tres órdenes. El ínfimo que estriba sobre un banco o zoclo que se compone de ocho niños animados con diversísimos movimientos y adornados de bandas y de volantes [...] En las acróteras, como principal puesto de los remates, hay unos lindos muchachos con banderas de tafetán bordado en ella el nombre santísimo de María y otros al pie de la venerable imagen.<sup>79</sup>

Si fuera el caso, otros ejemplos de esto podrían ser los personajes que todavía rodean los rosetones de estuco dorado y policromado de las bóvedas del templo de San Francisco Acatepec, Puebla, del siglo XVIII, con los largos cabellos tocados con *copillis* o coronas de pluma como equivalentes de las coronas de flores de los bienaventurados, todos ellos con los brazos sobre el pecho desnudo en gesto de humildad y virtud (véase imagen 20, siguiente página), así como los ejemplares de enigmática sonrisa y

bellísima apariencia que pueden verse flanqueando algunos medallones en los colaterales anástilos del templo de Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro, siglos XVII-XVIII (véase imagen 21, siguiente página), entre otros.

Por lo regular, los adolescentes tienen una apariencia masculina (o, mejor dicho, andrógina, porque no son ya ni hombres ni mujeres, sino que al renacer en el mundo espiritual después de la muerte física son “como ángeles” que no tendrán ya necesidad de tomar marido o mujer ni reproducirse ni morir) (Lc 20:34-36), pero ocasionalmente pueden presentar diferenciaciones sexuales por influjo del arte decorativo de la época, permeado por lo general de un carácter más profano.<sup>80</sup>

Si esto fuera posible en tanto imágenes límite, es decir, como representaciones gráficas que se singularizan por su radical diferencia y originalidad en el seno de la serie que se pretende forman parte y “que en ocasiones se aventuran hasta los márgenes de la ortodoxia” marcada por la serie misma,<sup>81</sup> podríamos considerar las dos figuras de aspecto adolescente que vemos emerger del cáliz de sendas flores entre frondas, roleos y calados en la base de los estípites del primer cuerpo de la portada del templo de San Diego (siglo XVII, reconstruido en el siglo XVIII) en la ciudad de Guanajuato, similares en esto a los jovencitos desnudos de la bóveda del coro en el templo de San Francisco Acatepec.

Plena de dulzura la que tiene apariencia de niña y de una expresión un tanto siniestra en el caso masculino (aunque posiblemente se deba a la mutilación de su nariz, que le deforma el gesto); en ambos casos estamos, sin duda, delante de almas bienaventuradas, pues presentan sendas coronas de flores que así los identifican (2Tm 4:7-8). De hecho, es posible que originalmente ambas figuras portaran en la cabeza el *copilli* de tres plumas que hemos visto previamente en otras almas bienaventuradas vinculadas a entornos indígenas, pero que sólo ha sobrevivido en la niña, pues la cabeza del chico, inusualmente plana, luce mutilada. El pelo de las dos figuras es largo y ensortijado, pero la de rasgos más femeninos viste lo que parece ser un

<sup>76</sup> Vargas, “Comentarios”, 1991, pp. 97-98. Retomado posteriormente por: Ramírez, *Retablos*, 1998, pp. 174-175.

<sup>77</sup> “Muchacho”, en: Corominas y Pascual, *Diccionario*, 1985, pp. 176-177.

<sup>78</sup> Desaparecido al ser sustituido por uno nuevo en 1743. Zelaá, *Glorias*, 1803, p. 149.

<sup>79</sup> Sigüenza y Góngora, *Glorias*, 1680, pp. 40-41.

<sup>80</sup> Como las miniaturas de los libros de coro de las catedrales de la Ciudad de México y de Puebla, ilustrados por miembros de la familia Lagarto, Tovar, *Un rescate*, 1988.

<sup>81</sup> Baschet, “Inventiva”, 2001, p. 88.

## Imagen 20 y 21

## Almas con aspecto adolescente



Formando todavía parte del campo semántico de la renovación, las almas eran representadas ocasionalmente con el aspecto de adolescentes e incluso de jóvenes. Izquierda: almas de aspecto juvenil coronadas con *copillis* nacen de las flores en el rosetón de estuco dorado y policromado en la bóveda del coro en el templo de San Francisco Acatepec, Puebla, siglo XVIII. Los brazos cruzados sobre el pecho no intentan cubrir la desnudez de sus cuerpos espirituales, que no se percibe como pecaminosa, sino que constituye una típica postura del individuo virtuoso en la iconografía cristiana de la época. Derecha: hermoso adolescente con una banda gris flanquea el retablo de San Agustín en el templo de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, siglos XVII-XVIII. Fuente: Fotografías del autor.

jubón encorsetado de la época<sup>82</sup> con un amplio escote de contornos rectos, mientras que la masculina aparece con un elegante cuello redondo de encaje. Los dos personajes asoman los brazos por debajo de los roleos y la hierba que los envuelven, en medio de los cuales parecen perfectamente tranquilos y satisfechos, conteniendo o separando él la vegetación frente a su pecho, mientras ella parece deshojar los carnosos pétalos-fruto de una flor (véanse imágenes 22 y 23).

La representación de figuras con un arranque fitomorfo no era algo nuevo ni local, sino que podemos encontrar ejemplos de ello tanto en la Europa del Renacimiento<sup>83</sup> como en el arte plateresco novohispano del siglo XVI. Así lo vemos, por ejemplo, en los murales que representan a Santa Clara y al franciscano fray Martín de Valencia (véase imagen 24) en la esquina noroeste del claustro bajo del convento de San Luis Obispo, en Tlalmanalco,

y era muy típico de los grutescos en las cenefas, viñetas, marcos y letras capitulares de breviarios, salterios y libros de coro,<sup>84</sup> por lo que no hay que considerarlos expresiones indígenas de la tierra, como suelen hacer algunos autores para resaltar un pasado indígena pocas veces claro por medio de lo que llaman *arte tequitqui* o *indocristiano*,<sup>85</sup> por más que el *copilli* arriba mencionado indique algún tipo de relación con este mundo.

Como puede observarse en los pocos casos referidos, aunque con características similares a los niños en cuanto a sus cabellos y ojos oscuros, lógicamente los adolescentes se caracterizan por tener cuerpos más desarrollados y estilizados, los cuales van desde el que apenas sale de la infancia hasta el que está a punto de convertirse en un joven adulto. Resulta comprensible para la moral de la época que en estos casos sus creadores pongan más énfasis en

<sup>82</sup> Lavín y Balassa, *Museo*, 2001, pp. 171 y 216.

<sup>83</sup> Ávila, *Imágenes*, 1993, p. 131.

<sup>84</sup> Varios ejemplos similares en: Tovar, *Un rescate*, 1988.

<sup>85</sup> Por ejemplo, la idea de que se trata de imágenes de *xochipillis* o niños-flor, como los llama Cordero, *Paraíso*, 2009, p. 12.

## Imagen 22, 23 y 24

## El uso de la flor en las representaciones de almas



Desde la Antigüedad, las flores siempre han tenido múltiples significados tanto de manera general como en función de su especie. Uno de estos significados generales era el de renacimiento y renovación, como ocurría con las almas al inicio de una nueva etapa tras la muerte corporal, o bien, como integrantes de una comunidad religiosa que dejaban atrás las glorias seculares del mundo. Almas coronadas de aspecto adolescente en la portada del templo de San Diego, Gto., siglo XVIII. Es posible que la figura masculina (izquierda) contara con una *copilli* de tres plumas al igual que su compañera de claro aspecto femenino (centro). Derecha: Fray Martín de Valencia emergiendo de una flor. Mural en el claustro bajo del convento de San Luis Obispo, Tlalmanalco, siglo XVI. Fuente: Fotografías del autor.

cubrir los cuerpos de las figuras que en las esculturas de niños, por ello podemos verlos usando sus bandas o mantos de manera más recatada, ataviados con sendas túnicas de colores simbólicos para el cristiano e incluso vestidos a la usanza europea en los casos límite.

## CONCLUSIONES

En las páginas precedentes hemos desarrollado la hipótesis de que las almas de los difuntos anónimos pero bienaventurados del cristianismo eran representadas tácitamente en la escultura novohispana renacentista y barroca principalmente por cuerpos infantiles y adolescentes, pero también bajo la forma de rostros o máscaras como rasgo mínimo de su presencia, de forma similar a lo que podemos ver en las representaciones de ángeles.

En cualquiera de sus formas, estas imágenes no habrían sido personificaciones de ideas abstractas relacionadas con la muerte como en su momento lo fue la sirena, que en Grecia simbolizaba el conocimiento que adquirirían las almas en el más allá, o el adolescente *Thánatos* con su antorcha

invertida para significar la extinción de la vida, mucho menos un conjunto de visiones extáticas del más allá de Tláloc (el *Tlalocan*) producidas por el consumo de hongos en ceremonias terapéutico-religiosas de tradición indígena mesoamericana.<sup>86</sup> Por el contrario, proponemos que se trataba de almas de personas individuales y concretas a las que por el hecho de no ser personajes sobresalientes y reconocidos en su paso sobre la tierra no se les dotaba más que de un conjunto de rasgos físicos genéricos, y que las formas infantiles usadas para representarlos servían para recordar a los cristianos la promesa de Jesús de dar acceso al paraíso a quienes mantuvieran su inocencia y su bondad como los niños.

Para la época analizada, esta envoltura externa habría sido el resultado de un empuje entre las creencias del cristianismo y las manifestaciones artísticas renacentistas que terminaron asimilando

<sup>86</sup> En su libro *El hongo maravilloso: Teonanácatl Micolatría en Mesoamérica* (1968), Robert Gordon Wasson propuso que las figuras de niños en Santa María Tonanzintla, Puebla, eran representaciones extáticas del *nanacatl* u hongo sagrado, y sus rostros deformes estarían mostrando diversas enfermedades padecidas por los aztecas. Ruiz, "Grotesco", 2011, pp. 88-89.

algunos contenidos del imaginario sobrenatural grecorromano a través de un proceso de *pseudomorfosis*, entendiendo dicho concepto como la conservación de la forma de una imagen otorgándole contenidos semánticos distintos a los originales.<sup>87</sup> La estandarización de las imágenes de las almas como personajes antropomorfos sería también uno de los grandes aunque discretos logros de la iconografía renacentista, pues si para la Edad Media éstas consistían principalmente en figuras de hombres y mujeres ya desarrollados y de distintas edades, o bien, de niños con sexos diferenciados por su físico o su indumentaria, en el Renacimiento su edad aparente se hizo mucho menos variable y su sexo fue siendo cada vez menos inmediatamente perceptible. En particular en la escultura eclesiástica, lo que vemos predominantemente en las portadas, bóvedas y retablos son imágenes ya tipificadas de una edad aparente en la que los caracteres sexuales secundarios no se han manifestado todavía, mientras que los que son visibles en cada sexo desde el nacimiento casi siempre se eliminan o se ocultan al espectador, dando como resultado la idea de que todos los individuos así representados eran iguales y totalmente ajenos a su pasada naturaleza humana.

De modo paralelo a este desarrollo estético, la sobresaliente presencia de la Iglesia triunfante en la escultura eclesiástica de la Nueva España habría derivado de la lucha católica en contra del protestantismo, que criticaba la piedad católica con los difuntos y se oponía a la invocación de los santos, afirmando que todos los muertos estaban dormidos en espera del Juicio Final y no gozando en el cielo de eterna felicidad después de un juicio individual, por lo que no podían interceder ante Dios por los vivos.<sup>88</sup> En abierto rechazo a esta interpretación, la Iglesia católica no sólo se negó a eliminar la veneración a los santos que ya tenía y declaró su firme voluntad de reconocer en el futuro todas las devociones que cumplieran con los lineamientos necesarios de la institución, entre mártires y nuevos santos,<sup>89</sup> sino que tampoco se olvidó de reconocer la importancia, aunque con un carácter distinto, de “*aquellos otros que viven con Cristo, que fueron miembros*

vivos del mismo Cristo, y templos del Espíritu santo, por quien han de resucitar a la vida eterna para ser glorificados”.<sup>90</sup> Esta postura partía de la creencia en un esquema general de solidaridad entre los vivos y los muertos en donde, una vez fuera del purgatorio (lugar común de paso para todos los hombres según el catolicismo de la época) y convertidas en Iglesia triunfante, las almas de los difuntos actuaban como intercesoras de los vivos ante Dios en agradecimiento por el apoyo que aquéllos les hubieran prestado con sus oraciones, misas y actos piadosos durante su purificación.

Aunque discreta, la presencia de *putti* dentro de la escultura novohispana estaría definida por su relación con el resto de las figuras del imaginario religioso católico, organizadas en un entorno escatológico particular a partir de sus características específicas y en relación directa con el espectador que, como parte de la Iglesia militante, habría visto en ellas un espejo y una promesa futura. Ciertamente que la disposición espacial de tales figuras, muchas veces en los recovecos de una portada o semiocultas entre la flora de un retablo, indica su menor jerarquía en comparación con otros personajes como la Virgen, los santos y los mártires, pero también deja clara su importancia para todo el aparato, pues dentro del plan de salvación el cielo prometido a los hombres no tiene sentido sin sus almas. No debería, pues, sorprendernos encontrar un símbolo en un programa que lo supone y que, de hecho, lo necesita para completarse.

Si todo lo anteriormente analizado en el corpus de imágenes propuesto al inicio de este artículo fuera correcto, entonces podríamos concluir que la teoría sobre el carácter meramente decorativo de los *putti* en la escultura eclesiástica<sup>91</sup> como parte de la proliferación de grutescos que acompañó al Renacimiento carece de bases y, sin negar las posibles excepciones, no la consideramos verosímil al menos para el caso novohispano. Por el contrario, al igual que otros investigadores creemos que:

[...] gran parte de la decoración que borda la arquitectura ha de ser entendida como pieza clave que coadyuva a establecer una segunda lectura del

<sup>87</sup> Panofsky, *Estudios*, 1972, p. 95.

<sup>88</sup> *Sacrosanto*, 1847, Sesión xxv, “Decreto sobre el purgatorio”, p. 329.

<sup>89</sup> Farga, *Entre*, 2002, pp. 221-222.

<sup>90</sup> *Sacrosanto*, 1847, Sesión xxv, “Decreto sobre el purgatorio”, p. 329. Las itálicas son nuestras.

<sup>91</sup> Ávila, *Imágenes*, 1993, p. 124.

edificio entendido como idea. [...] Estamos pues ante elementos en apariencia de valor decorativo que necesitan una lectura no meramente descriptiva. Así mismo, la decoración de tipo monstruoso que conforma el grutesco no está exenta [...] de connotaciones de carácter simbólico.<sup>92</sup>

Otra razón para no aceptarlo se funda en que, debido a múltiples advertencias hechas a lo largo del tiempo en contra de la superfluidad, el exceso y la falta de decoro, la ornamentación de una iglesia no debía limitarse a su aspecto estético, sino contemplar una dimensión catequética y pastoral que la convirtiera en una *biblia pauperum* de pintura, roca y argamasa, donde los iletrados pudieran afirmar su fe por medios visuales, como quería san Gregorio de la escultura románica, en una época en la que todavía una abrumadora proporción de la feligresía era analfabeta.<sup>93</sup> En la época estudiada, este cuidado lo vamos a encontrar reflejado en la Nueva España, particularmente a raíz de las advertencias del Concilio de Trento, en donde (debido posiblemente tanto al advenimiento del Barroco y su exuberancia, como ante la posibilidad de imaginaria de dudosa procedencia) se ordenó dejar fuera de la iconografía eclesiástica todo lo que sonara ajeno al cristianismo y pudiera representar un peligro para los ignorantes debido a su ambigüedad o abuso.<sup>94</sup>

Finalmente, pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto que nada se vea desordenado o puesto fuera de su lugar y tumultuariamente, nada profano y nada deshonesto, pues es tan propia de la casa de Dios la santidad. Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exento, a no tener la aprobación del Obispo.<sup>95</sup>

Acatando este decreto, el *Tercer concilio provincial mexicano* (1585) ordenó que nadie en lo sucesivo

<sup>92</sup> Ávila, *Imágenes*, 1993, p. 82.

<sup>93</sup> Labarga, *Arte*, 2017, p. 9.

<sup>94</sup> *Sacrosanto*, 1847, Sesión xxv, “Decreto sobre el purgatorio”, pp. 330-331.

<sup>95</sup> *Sacrosanto*, 1847, Sesión xxv, “Decreto sobre el purgatorio”, p. 332. Redacción modernizada por el autor.

hiciera imágenes sin previo examen del obispo o su provisor, que los visitantes hicieran borrar o quitar de las iglesias las imágenes que representaran historias apócrifas o esculpidas o pintadas con indecencia, poniendo otras decentes en su lugar, y que nada se presentara en las nuevas imágenes que fuera indecente o profano, con que pudiera impedirse la devoción de los fieles.<sup>96</sup>

Nada ajeno, nada meramente formal ni superficial debía existir dentro del arte eclesiástico. Lejos de constituir mera hojarasca, dentro de una iglesia las espinas del acanto nos hablan del sufrimiento debido a la caída en la materia y a la necesidad de un justo castigo por el pecado,<sup>97</sup> las foliaciones de las columnas remiten a la “abundancia de la vida eucarística que se impone [...] como reiterada alusión a la sangre redentora de Cristo”,<sup>98</sup> las veneras son los utensilios que introducen al hombre en la Iglesia para ponerlo en camino de salvación y las diversas frutas sostienen un discurso de virtudes y expectativas comunitarias deseables para alcanzar el cielo. ¿Por qué tendrían que quedar fuera de un programa iconográfico así de evidente tanto los rostros humanos como las figuras de los niños que tan magistralmente rematan todo ese proceso? ¿Por qué todas las imágenes anteriores admiten una interpretación cristiana, pero los rostros y los niños, que son al menos tan numerosos como ellas, deberían ser considerados mera decoración?

Por otro lado, ¿significa eso que todos los seres similares a los que hemos mencionado son almas bienaventuradas en todas las obras escultóricas religiosas de la Nueva España de los siglos XVI al XVIII? De ninguna manera. Lo único que significa es que existe una fuerte posibilidad de que así sea en la mayor parte de los casos, particularmente en ámbitos específicos como son las portadas de las iglesias, sus retablos y el interior de sus bóvedas, pero esto debe probarse en función del contexto de cada una de ellas. Como la historia nos enseña una y otra vez, siempre es prudente evitar las generalizaciones. En este sentido, creemos que en las páginas precedentes nuestra interpretación sobre los *putti* se apega a criterios básicos de economía y simplicidad en donde todos los elementos

<sup>96</sup> *Concilio III*, 1859, Tít. XVIII, parr. VIII, p. 325.

<sup>97</sup> Apostolos-Cappadona, *A Guide*, 2020, p. 204. Véase también: Pinedo, *Simbolismo*, 1930, pp. 23-24.

<sup>98</sup> González, “Portadas”, 2006, pp. 299-300.

analizados encajan entre sí de una manera sencilla y clara para contarnos la misma historia en el mismo sentido, cosa que sugiere (no prueba) que es correcta o que al menos no es contradictoria con los presupuestos preexistentes al no salirse de las creencias escatológicas en las que se enmarca, ni de la tradición iconográfica de la que forma parte.<sup>99</sup>

## FUENTES

### Hemerográficas

*Iglesia en Córdoba. Semanario diocesano de información y formación cristiana*, 2015.

### Bibliográficas

Apostolos-Cappadona, Diane, *A Guide to Christian Art*, Londres/Nueva York/Oxford/New Delhi/Sydney: T&TClark, 2020.

Argelich Gutiérrez, María Antonia, *El pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Lleida: Universitat de Lleida-Departament d'Història de l'Art i Història Social, 2014.

Artola, Antonio y José Manuel Sánchez Caro, *Introducción al estudio de la Biblia, 2. Biblia y palabra de Dios*, Navarra: Institución San Jerónimo/Verbo Divino, 1989.

Ávila, Ana, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona: Anthropos, 1993.

Ayala, Juan Interián de, *El pintor cristiano y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, t. II, Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de J. Subirana, 1883.

Backhouse, Edward y Charles Tylor, *Historia de la Iglesia Primitiva: Desde el siglo I hasta la muerte de Constantino*, Barcelona: Ediciones Clie, 2004.

Barthes, Roland, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 2006 (1.ª ed. en español, 1980).

Baruffa, Antonio, *Las catacumbas de San Calixto: historia, arqueología, fe*, Ciudad del Vaticano: Editorial Libreria Editrice Vaticana, 1993 (1.ª ed. 1968).

Baschet, Jérôme, "Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada", en: *Relaciones*, núm. 77, 2001, pp. 51-103.

Belting, Hans, *Faces: Una historia del rostro*, Madrid: Akal, 2021.

*Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée De Brouwer, 1999.

Bonfante, Larissa, y Judith Swaddling, *Mitos etruscos*, Madrid: Akal, 2009.

Bouyer, Luis, *Diccionario de teología*, Barcelona: Herder, 1990.

Castro Morales, Efraín, "La segunda estación del vía crucis y la capilla de Valvanera del convento de San Francisco de la Ciudad de México", en: *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 4, diciembre de 1980, pp. 31-46, versión digital en: <<https://n9.cl/y3e2xy>> (consultado el 4 de febrero de 2025).

Cervantes, Enrique, "Retablo en el altar mayor en el templo de Santo Domingo de la ciudad de Puebla", en: *Revista de la Universidad de México*, núm. 8, t. II, septiembre de 1936, pp. 29-33, versión digital en: <<https://n9.cl/d42w6>> (consultado el 3 de febrero de 2025).

*Concilio III provincial mexicano*, 1.ª ed. en latín y castellano, publicado por Mariano Galván Rivera, notas de Basilio Arrillaga, México: Eugenio Maillefert y Compañía, 1859.

Cordero Vázquez, Donato, *Paraíso de Tonántzin*, Cholula: Do Ja Que Impresores, 2009.

Corominas, Joan y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, t. 4, Madrid: Gredos, 1985.

De la Cruz, Sor Juana Inés, *Neptuno alegórico*, estudio introductorio de Armando Fabricio Martínez Arredondo, México: Universidad de Guanajuato (Colección Lecturas Valenciana), 2020.

Dempsey, Charles, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.

Durán, Daniel, *La Capilla del Rosario*, Puebla: Sociedad de Acción Pro-Puebla, 1938.

<sup>99</sup> Eco, *Interpretación*, 1995, p. 60.

- Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Farga, María del Rosario, *Entre el cuerpo y el alma. Imaginería de los siglos XVII y XVIII*, Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.
- Ferguson, George, *Signs and symbols in christian art*, Nueva York: Oxford University Press, 1961.
- Fernández, Martha, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/CONACULTA, 2011.
- Fontana Calvo, Ma. Cecilia, “El esplendor del grotesco en los conventos novohispanos del siglo XVI”, en: Angélica Tornero y Lydia Elizalde (coords.), *Imaginarios del grotesco. Teorías y críticas*, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Universidad Iberoamericana/Juan Pablos Editor, 2011, pp. 47-63.
- Gill, Meredith J., *Angels and the Order of Heaven in Medieval and Renaissance Italy*, Nueva York: Cambridge University Press, 2014.
- Gombrich, Ernest Hans, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Debate, 2001.
- González Begines, Emilio Jesús, *La escultura sevillana entre los siglos XVI y XVII. El imaginero Blas Hernández Bello (c. 1560-1627)*, Granada: Comité Español de Historia del Arte/Claustro Ediciones, 2021.
- González Galván, Manuel, *Trazo proporción y símbolo en el arte virreinal*, edición de Martha Fernández, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Gobierno del Estado de Michoacán-Secretaría de Cultura, 2006.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega*, Barcelona: Paidós, 1989.
- Herodiano, *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio*, Madrid: Gredos, 1985.
- Jiménez, Fray Francisco, “Vita fratris Martini de Valencia”, en: Antonio Rubial, *La hermana pobreza*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pp. 221-261.
- Labarga, Fermín (ed.), *Arte y teología*, Pamplona: Eunsa, 2017.
- Lavín, Lydia y Gisela Balassa, *Museo del traje mexicano*, vol. III, México: Clío, 2001.
- McDannell, Colleen y Bernhard Lang, *Historia del cielo*, Madrid: Taurus, 1990.
- Montero, Santiago, “La religión romana del Imperio”, en: José María Blázquez, Jorge Martínez-Pinna y Santiago Montero, *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*, Madrid: Cátedra, 2011, pp. 537-616.
- Orazi, Veronica, “La Disputa del alma y el cuerpo a la luz de la hermenéutica bíblica”, en: Florencio Sevilla y Manuel Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, Madrid: Castalia, 2000, pp. 202-212.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Peinador Primo, Antonino (O.P.), *Visita a la Capilla del Rosario*, Puebla: Templo de Santo Domingo, 2012.
- Pinedo Ramiro de (O.S.B.), *El simbolismo en la escultura medieval española*, Bilbao/Madrid/Barcelona: Espasa-Calpe, 1930.
- Portal, Frédéric, *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Barcelona: José J. de Olañeta (Sophia Perennis), 2011.
- Ramírez Montes, Mina, *Retablos y retablistas. Querétaro en el siglo XVII*, vol. II, México: Gobierno del Estado de Querétaro, 1998.
- Robelo, Cecilio A., *Diccionario de mitología nahoá*, México: Editorial Porrúa, 2001.
- Romero Alaniz, Fermín, “Retablos y retablistas. Pintores, escultores y doradores en el valle de Toluca, 1594-1726”, en: *Prolija memoria*, vol. 2, núm. 2, segunda época, 2018, pp. 27-57. Versión digital en: <<https://n9.cl/6db66g>> (consultado el 30 de enero de 2025).
- Ropero, Alfonso (ed.), *Obras escogidas de Orígenes. Tratado de los principios*, Barcelona: Editorial Clie, 2018.
- Ruiz Moreno, Luisa, “Grotesco y grutesco, dos formas del barroco de Tonantzintla”, en: Angélica Tornero y Lydia Elizalde (coords.), *Imaginarios del grotesco. Teorías y críticas*, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Universidad Iberoamericana/Juan Pablos Editor, 2011, pp. 65-91.
- Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, traducido al castellano por don Ignacio López de Ayala, con el texto latino corregido según la edición

- auténtica de Roma publicada en 1564. Nueva edición aumentada con el *Sumario de la historia del Concilio de Trento*, escrito por don Mariano Latre, Barcelona: Imprenta de don Ramón Martín Indaß, 1847.
- San Agustín, “La piedad con los difuntos”, en: *Obras completas XL, Escritos varios (2º)*, introducciones, versión e índices de Teodoro C. Madrid, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995, pp. 417-475.
- Saxl, Fritz, *La vida de las imágenes*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Serrano Espinoza, Luis, *El retablo barroco en Guanajuato*, Guanajuato: Ediciones la Rana, 2004.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Glorias de Querétaro en la nueva congregación eclesiástica de María Santísima de Guadalupe*, México: Viuda de Bernardo Calderón, 1680.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía: El arte de los Lagarto. Iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, México: El Equilibrista / Madrid: Turner Libros, 1988.
- Vargas Lugo, Elisa, “Comentarios acerca de la construcción de retablos en México: 1687-1713”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 62, 1991, pp. 93-101.
- Zelaá e Hidalgo, José María, *Glorias de Querétaro en la fundación y admirables progresos de la muy ilustre y venerable congregación eclesiástica de presbíteros seculares de María de Guadalupe de México*, México: Mariano José de Zúñiga y Ontiveros, 1803.

#### Electrónicas

- Allegrini, Sandro Francesco, “Il portale del Maitani non era nato per Palazzo dei Priori... un’ipotesi credibile”, en: *PerugiaToday*, <<https://n9.cl/b7h30>> (consultado el 14 de septiembre de 2024).
- Anónimo, *Disputa del alma y el cuerpo*, en: *Wiki-source*, <<https://n9.cl/rhwkr>> (consultado el 17 de mayo de 2025).
- El Sous Zavala, Juan Pablo, “#106, 17.- Portada lateral, Iglesia de Nuestra Señora del Prado. Fray Diego Maroto / Diego de la Gama, 1657”, en: *Lima | Portadas Virreinales*, <<https://n9.cl/0xpsr>> (consultado el 25 de enero de 2025).
- Ulargui, Ana, “La imagen del alma en el románico”, en: *Amigos del románico* (grabación alojada en youtube), <<https://n9.cl/xr4d1>> (consultado el 30 de mayo de 2025).