

**INMACULADAS INSPIRADAS EN GRABADOS  
EN LA CATEDRAL DE HUESCA  
Y EN LA IGLESIA POBLANA DE TONANTZINTLA**

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*

Como muchos temas teológicos, la concepción inmaculada de María ha revestido a lo largo del tiempo especial dificultad para ser expresada a través de imágenes. Pero fueron precisamente la complejidad de sus implicaciones y la carencia de un respaldo total por parte del papado hasta la declaración del dogma en 1854 lo que convirtió sus representaciones en testimonios muy significativos, que trascendieron los modelos establecidos para convertirse en pequeños compendios de una rica historia devocional. En este trabajo se estudian dos composiciones muy distintas y también alejadas en el tiempo y en el espacio, una seguidora de los postulados postridentinos más ortodoxos y otra inspirada en una imagen, por el contrario, no diseñada específicamente para desarrollar el tema inmaculista. Ambas, sin embargo, son creaciones plenamente originales donde se refuerza la excepcional pureza de María: en Huesca mediante el argumento contrario, al colocarla junto a su opuesto, y en Tonantzintla destacándola entre otras mujeres de condición semejante.

---

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Cuernavaca, México). fontanacc@hotmail.com

## EL RETABLO DE LA INMACULADA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

Durante el Renacimiento se creó el modelo de la Virgen *tota pulchra*, cuyos componentes gráficos y textuales manifiestan la grandeza del don exclusivo de María sin incidir en cómo ella habría quedado exenta del pecado original. El primer ejemplo de la *tota pulchra* es un grabado del libro *Heures à l'usage de Rouen*, impreso en París en 1503, que fue reproducido por Thielman Server en *Heures de la Vierge à l'usage de Roma* (París, 1505).<sup>1</sup> En él la joven Virgen se muestra esplendente de pureza enviada por Dios Padre, quien la exalta por su belleza, como el rey Salomón a la bella Sulamita en el Cantar de los Cantares: “Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te” (Cantar de los Cantares 4, 7). En torno a la Virgen, el superlativo de alabanza se desgrana en imágenes de tipo emblemático donde reciben forma gráfica conocidas citas bíblicas procedentes en su mayor parte del Cantar de los Cantares y del Eclesiástico (“electa ut sol”, “pulchra ut luna”, “stella maris”, “porta caeli”, “cedrus exaltata”, “plantatio rosae”, “sicut lilium inter spinas”...), mediante la combinación de pintura con mote o lema.

El Concilio de Trento no elevó la creencia a la categoría de dogma. Se acercó, sin embargo, al no incluir en el decreto sobre el pecado original a la santísima Virgen María (sesión 5, v, de 17 de junio de 1546), pero esto no fue suficiente para mover a una opinión general entre los católicos. Mientras continuaban las disputas entre maculistas e inmaculistas, los teólogos cuidaron de establecer la forma más correcta para representar a la Inmaculada. Johannes Molanus, en *De historia ss. imaginum et picturarum* (Lovaina, 1571), se dio a la tarea de depurar las historias sagradas de relatos apócrifos y legendarios que restaran credibilidad a las imágenes derivadas de ellas. Y por lo que respecta a la Inmaculada se mostró totalmente partidario de utilizar la fórmula encomiástica que aplicaba a la Virgen las citadas expresiones de los libros veterotestamentarios.<sup>2</sup> Este modelo perfectamente consagrado por la ortodoxia se trasladó al retablo de la Inmaculada de la catedral de Huesca, realizado hacia 1631,<sup>3</sup> prescindiendo de cualquier texto que pudiera servir de apoyo.

---

<sup>1</sup> STRATTON, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1/2 (1988) <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>> [consulta: 20/10/2005].

<sup>2</sup> MOLANUS, Johannes, *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, ed. de Jean-Noël Paquot, Lovaina, Typis Academicis, 1771, pp. 393-394.

<sup>3</sup> DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, p. 217.



Tota pulchra. Thielman Server, Heures de la Vierge à l'usage de Roma, Paris, 1505.

El promotor de la obra fue el canónigo Cristóbal Colón, muy interesado en contar con un espacio en la catedral dedicado a la devoción mariana que había recibido un fuerte respaldo por parte de las instituciones ciudadanas, tanto civiles como religiosas. En 1619 la Universidad hizo voto y juramento a favor de la inmaculada concepción de María y, en señal de adhesión, la ciudad, el obispo y el cabildo catedralicio se unieron a los festejos.<sup>4</sup> Por su ubicación privilegiada en la iglesia y por no contar con el mantenimiento adecuado, la antigua capilla absidual del lado del evangelio, dedicada a los

<sup>4</sup> RODÉS MINUÉ, Manuel, "Huesca y la Inmaculada", *Argensola*, 37 (1959), pp. 47- 60, esp. 50-54.



*Retablo de la Inmaculada de la catedral de Huesca y detalle de una de sus bichas laterales (c. 1631).  
(Fotos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

santos Pedro y Pablo, resultaba perfecta para adjudicarle la nueva titularidad.<sup>5</sup> Con esta acción continuó la modernización de las capillas absidiales que había comenzado con la renovación de la del santo Cristo, llevada a cabo por el arquitecto Pedro de Ruesta entre 1622 y 1625 por iniciativa del obispo don Juan Moriz de Salazar. En esta ocasión no se emprendió una reforma arquitectónica: tan solo se dotó a la capilla de un retablo acorde con la nueva titularidad, como se hizo después en las absidiales del crucero sur.

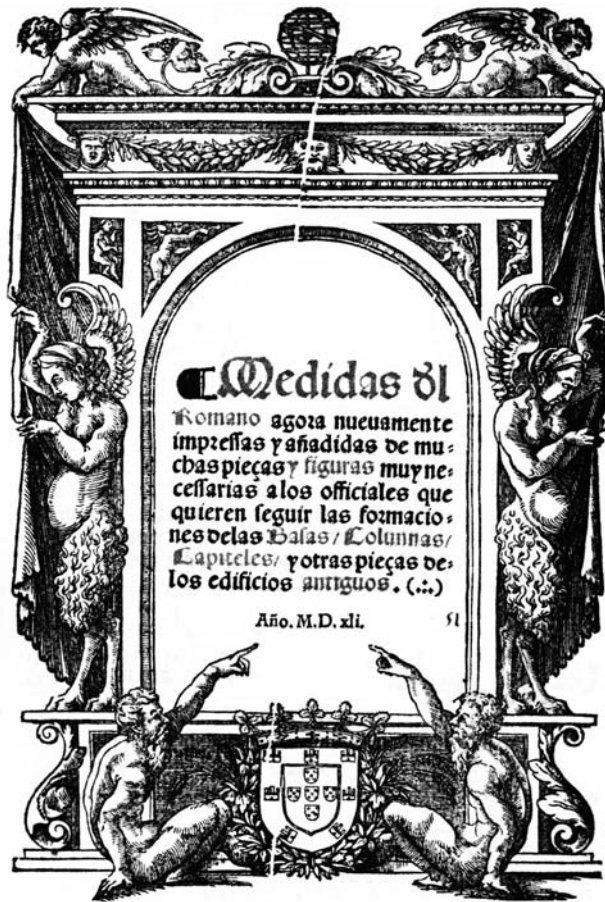
El retablo de la Inmaculada, de estructura tripartita, confía al poder de las imágenes toda la responsabilidad explicativa. La Virgen, de bulto, se aloja en la casa central, sobre el creciente lunar y la serpiente derrotada, símbolo del pecado. Las alabanzas bíblicas están ordenadas verticalmente en los intercolumnios, algunas de ellas en composiciones dobles. En el banco se sitúan los parientes de María, intercalados con relieves de la anunciación y la visitación, para demostrar que su pureza extraordinaria la hizo merecedora de convertirse en la madre de Dios, y así lo reconoció su prima Isabel. Los antiguos titulares de la capilla, Pedro y Pablo, se desplazaron al ático, donde se convierten en defensores y difusores de la Inmaculada.

El mueble posee además unas enigmáticas figuras femeninas como remate lateral. Cabe pensar que las curvas de las volutas habituales en los extremos de los retablos inspiraran a los artistas a transformar un simple complemento estructural en otro simbólico y en estrecha relación con el contenido principal de la obra. Algunas portadas librescas también acusan esta incorporación. Sirva como ejemplo el frontispicio del tratado de Diego de Sagredo, en su edición portuguesa de 1541 (Lisboa, Luis Rodrigues). En el retablo de la Inmaculada se colocaron unas bichas que responden en gran medida a la caracterización de las arpías. Estas eran unas aves muy particulares, de apetito voraz, enviadas por Zeus para castigar a Fineo por su insolencia, de manera que cada día robaban su alimento o lo contaminaban haciéndolo incomible. Las terribles aves de rapiña tenían cabeza de mujer, una mirada alucinada por el hambre insaciable y un vientre prominente a causa de la incesante ingesta de comida.<sup>6</sup> Es de gran importancia para nuestro propósito que Virgilio en la *Eneida* mencione su “vientre

---

<sup>5</sup> El patronato pertenecía a las familias de los Urriés, señores de Nisano, y los Urriés, señores de Ayerbe, quienes no se ocupaban de su mantenimiento, y, a decir de Novella, a comienzos del siglo XVII necesitaba una urgente reparación (*ibidem*, p. 55).

<sup>6</sup> OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Las arpías”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vi/11 (2014), pp. 1-12.



Medidas del romano, de Diego de Sagredo, edición portuguesa de Lisboa, Luis Rodrigues, 1541.

inmundo”, pues esta característica las convierte en la antítesis perfecta de María y su seno virginal.

Las pseudoarpias del retablo catedralicio son casi irreconocibles como tales por su estilización y su recato. Tienen cabeza y cuerpo de mujer (ambos cubiertos pudorosamente), un abultado vientre que sigue el perfil curvado de una voluta y su mitad inferior transformada en un ornato vegetal. Así expuestas pueden parecer apenas censurables, pero en ellas está inherente la monstruosidad de una hibridación antinatural, y además su colocación de espaldas a la Virgen es síntoma de una esencia completamente contraria. En general, la confrontación entre la Virgen, pura y bella, y la bicha,

pecadora y monstruosa, ya sea alada, serpentiforme o de otro tipo, genera una clara dicotomía visual y moral, pues tanto las cualidades como las lacras morales tienen su exacta manifestación en el aspecto físico del ser que las encarna. En esta antítesis está basado el lienzo pintado por Andrea del Sarto en 1517 *Virgen de las arpiás*, donde María con el Niño en brazos se levanta triunfante sobre un pedestal donde quedan constreñidas unas pequeñas arpiás. En la gradación de los seres en razón de su pureza, la Virgen y las arpiás ocuparían extremos irreconciliables, y así debía revelarse a los fieles devotos de la Inmaculada.

#### LA IGLESIA DE SANTA MARÍA TONANTZINTLA

La orden franciscana fue la principal defensora de la creencia inmaculista en Nueva España, y de ello dejó testimonio en sus conventos y sus iglesias. A comienzos del siglo XVIII, mucho después de que el obispo Juan de Palafox retirara a los franciscanos la cura de almas de sus antiguas misiones en la diócesis de Puebla, la influencia de los menores resultó todavía decisiva para crear en Santa María Tonantzintla uno de los interiores más interesantes de todo el barroco novohispano. Tradicionalmente esta iglesia, construida en la comunidad del mismo nombre, muy próxima a San Andrés Cholula, se ha considerado una versión popular de la espléndida capilla del Rosario de la iglesia poblana de Santo Domingo, consagrada en 1690. El análisis iconográfico, sin embargo, muestra claramente que su discurso católico gira en torno a la Virgen inmaculada y no a la devoción dominica protagonista en Puebla: la Virgen del Rosario como llena de gracia y de los dones del Espíritu Santo, pero, por supuesto, no inmaculada, pues los dominicos, con santo Tomás, rechazaban tal teoría.<sup>7</sup> Más bien ambas construcciones son expresión de la eterna y crispada rivalidad entre las dos órdenes mendicantes a través de sus advocaciones marianas.

Por otro lado, los franciscanos fueron quienes insistieron mucho en venerar a la Virgen no solo como madre de Dios, sino como madre de los hombres (a partir de Juan 19, 25-27). Para san Bernardino de Siena, Jesús fue su primogénito según la carne,

---

<sup>7</sup> Estudió el programa teológico de la capilla Francisco de la MAZA en “La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6/23 (1955), pp. 5-29. Según nos dice en su artículo (p. 13), para fray Agustín Hernández y fray Diego de Gorozpe (*Octava maravilla*, Puebla, 1690), la Gracia es la raíz de la vida divina en la tierra y sus frutos son los dones del Espíritu Santo, los cuales coronan a la Virgen del Rosario en su capilla.



Benedicta tu in mulieribus. Hendrick Goltzius, 1578.



y los hombres sus hijos espirituales. Esta idea enlazaba perfectamente con el concepto mesoamericano de la diosa Tonantzin, *Nuestra Madrecita*.

Excede los límites de este breve trabajo reseñar las investigaciones sobre la cosmovisión mesoamericana plasmada en Tonantzintla —literalmente, ‘el lugar de Nuestra Madrecita’— y su interpretación como el paraíso del Tlalocan —o ‘cielo de Tláloc’, el dios de la lluvia— y el árbol de Tamoanchan, vinculados ambos a Tonantzin,<sup>8</sup> pero sí es necesario señalar de qué manera estas implicaciones ancestrales se reunieron con la alabanza, eminentemente católica, a la Virgen inmaculada como *bendita entre las mujeres* por haber concebido al Hijo de Dios. La clave para fusionar los sistemas de pensamiento hibridados en Nueva España es un interesantísimo grabado del artista alemán Hendrick Goltzius, *Benedicta tu in mulieribus*, realizado en la ciudad holandesa de Haarlem en 1578, el año de la revuelta iconoclasta calvinista.

El grabado es una composición emblemática integrada por una imagen principal identificada con el título citado, a la que se añade, en lugar de un epigrama explicativo —como correspondería en el clásico emblema triple—, una serie de citas bíblicas combinadas con emblemas sencillos compuestos por imagen y mote. La absoluta protagonista de la composición es María, y por ello converge en su persona todo el contenido icónico-textual. Ella y las mujeres que la rodean reciben los efectos de una fuente que materializa toda suerte de bendiciones en forma de flores, frutos y, sorprendentemente, niños. El sentido más auténtico de este maravilloso surtidor se expresa en la cita textual colocada por Goltzius en la parte baja de la composición: “et ponam eos in circuitu collis mei benedictionem et deducam imbrem in tempore suo

---

<sup>8</sup> A Francisco de la Maza se debe la fecunda idea de ver en el cielo de la iglesia, lleno de niños y frutos modelados y pintados en vibrantes colores, una imagen cristianizada del Tlalocan prehispánico. Véase MAZA, Francisco de la, “El Tlalocan pagano de Teotihuacan y el Tlalocan cristiano de Tonantzintla”, en Juan COMAS *et alii* (eds.), *Homenaje a don Alfonso Caso*, México, Impr. Nuevo Mundo, 1951; reed. en Julio GLOCKNER (comp.), *Mirando el paraíso*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego, Dirección de Fomento Editorial, 2011, 3.ª ed., pp. 15-19. En la actualidad el concepto del Tlalocan está basado fundamentalmente en las investigaciones de Alfredo LÓPEZ AUSTIN, quien, en *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994, sitúa en el paraíso del Tlalocan y en el árbol de Tamoanchan los mitos más importantes sobre la creación, la vida y la muerte de los hombres. A partir de ese trabajo, Ligia RIVERA DOMÍNGUEZ —“El cosmos como modelo del cuerpo de Santa María Tonantzin”, en Julio GLOCKNER (comp.), *op. cit.*, pp. 127-155— considera el templo de la Virgen-Tonantzin como réplica del árbol de Tamoanchan, que vincula el cielo, la tierra y el inframundo y que al permitir la unión de fuerzas contrapuestas es origen de la vida, lugar de la creación y cuna de la humanidad.

pluviae benedictionis erunt” (‘y daré bendición a ellos y a los alrededores de mi collado, y haré descender la lluvia en su tiempo; lluvias de bendición serán’; Ezequiel 34, 26). *Ellos* son, en este contexto, *ellas*, la Virgen y las mujeres estériles de la Biblia, sus prefiguradas, pues por su condición estaban incapacitadas para concebir, pero, como la Virgen, también se convirtieron en madres.

Las mujeres están perfectamente identificadas como Sara, Lía, Rebeca, Raquel, la madre de Sansón, Ana e Isabel. Su esterilidad las habría excluido de la bendición y del mandato dados por Dios a los primeros padres, que se incluye en el grabado: “Benedixique illis Deus, et ait: crescite, et multiplicamini, et replete terram, et subiicite eam” (‘Dios los bendijo y les dijo: creced y multiplicaos, y llenad la tierra y sometedla’; Génesis 1, 28). Sin la intervención directa de Dios no habrían tenido descendencia, como la tuvo Eva, que acompaña al grupo. Pero, según se da a entender, todas merecieron esa gracia especial por sus cualidades y sus buenas acciones. Este sentido



Benedicta tu in mulieribus. Detalle. Hendrick Goltzius, 1578.

expresan los emblemas complementarios, propuestos a partir de citas bíblicas, que involucran tanto la fe como la limpieza en las acciones y el cumplimiento de los preceptos divinos. La combinación haría el milagro, porque también para Dios era necesaria la colaboración de estas mujeres, cuyos hijos fueron imprescindibles para llevar a cabo su plan de salvación.

Resulta especialmente significativo que del potente surtidor broten, junto a los frutos, los niños que están a punto de encarnarse en las futuras madres, a excepción del correspondiente a Cristo. Esta ausencia parece una extrapolación de la recomendación de Molanus, quien censuró la representación de Cristo como homúnculo en la anunciación porque daba a entender que había entrado en el cuerpo de la Virgen perfectamente formado.<sup>9</sup> En el credo niceno constantinopolitano (del año 381) la Iglesia ya había dogmatizado sobre la participación de María en la concepción de Cristo, pues este “se encarnó del Espíritu Santo y de María, la Virgen, y se hizo hombre”.<sup>10</sup>

La imagen del grabado es en sí misma completamente contraria a las tesis calvinistas y luteranas que menospreciaban la figura de la Virgen. Martín Lutero fue totalmente contrario a resaltar el papel de María en el proceso salvífico, y en el comentario al magnificat, de 1521, le atribuyó la siguiente declaración: “Yo soy la factoría en la que él [Dios] trabaja, pero no he aportado nada a su trabajo, por ello nadie me debe alabar y honrar por haberme convertido en Madre de Dios”.<sup>11</sup> Hendrick Goltzius expuso con argumentos gráficos lo contrario.

El artista alemán se estableció en Haarlem en 1577, cuando el Gobierno ya había impuesto la doctrina calvinista en la ciudad. A partir de 1570 los reformadores prohibieron la veneración pública de imágenes marianas, disolvieron fraternidades por la fuerza y expropiaron iglesias. En 1578, durante la festividad del Corpus, la catedral de San Bavón fue atacada y durante meses saqueada de cuantos objetos culturales y litúrgicos fueron considerados ofensivos. En este ambiente hostil, Goltzius homenajeó a la Virgen y recuperó el pasado católico de la ciudad.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> MOLANUS, Johannes, *op. cit.*, pp. 70-71.

<sup>10</sup> AMATO, Angelo, *María y la Trinidad: espiritualidad mariana y existencia cristiana*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2000, p. 36.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>12</sup> AUERBACH, Elissa Anderson, *Re-forming Mary in Seventeenth-century Dutch Prints*, tesis doctoral, Lawrence, University of Kansas, 2009, p. 22.

Lógicamente, el grabado estudiado y otros de clara filiación católica tuvieron muy buena acogida en el ámbito hispano; en la península comenzaron a ser utilizados antes de la muerte del autor, que tuvo lugar en 1617, y ejercieron gran influencia a lo largo de todo el Barroco.<sup>13</sup> Pero donde de manera más espectacular fue interpretada una obra de Goltzius, su espléndida *Benedicta tu in mulieribus*, fue en la iglesia novohispana de Santa María Tonantzintla.

Durante más de un siglo su interior ha cautivado a visitantes y estudiosos por su exuberante decoración de yesería, repleta de caritas de niños, flores y frutas y concentrada básicamente en bóvedas y soportes, donde las figuras se conceptualizan como los componentes básicos del Tlalocan mesoamericano. No es menos revelador, sin embargo, el conjunto de la cabecera, muy poco estudiado hasta ahora, compuesto por el ciprés de la Virgen Inmaculada —enmarcado por las alabanzas bíblicas habituales, expuestas en los arcos torales laterales— y un retablo salomónico donde se alojan los padres de María, los apóstoles Pedro y Pablo, los evangelistas y las mujeres estériles de la Biblia.<sup>14</sup> En este conjunto se encuentra la clave para comprender en su integridad toda la ornamentación del templo.

Desde su puesto privilegiado en el ciprés, la Virgen espera con las manos abiertas —como es habitual en el episodio de la anunciación y en algunas advocaciones marianas— a su hijo, que baja desde el arco toral ubicado frente a ella. A pesar de la prevención de Goltzius de no mostrar al Niño Jesús plenamente formado antes de su encarnación, los artífices de Tonantzintla no tuvieron inconveniente en representarlo a manera de *niño descendente*,<sup>15</sup> una figura también con pleno sentido para la cosmovisión

<sup>13</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1997, pp. 262-263 <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0047704.pdf>> [consulta: 10/6/2015].

<sup>14</sup> A la interpretación de la iglesia desde el punto de vista occidental han contribuido algunos historiadores. Para Pedro ROJAS (*Tonantzintla*, México, UNAM, 1956), solo se expresan en ella los dogmas básicos de la Encarnación y la Trinidad. Manuel GONZÁLEZ GALVÁN (“Tonantzin coronada en el Tlalocan”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 48, 1978, pp. 47-61) piensa más bien en un hilo conductor que da progresión a las principales representaciones y que lleva desde la asunción de la Virgen, ubicada en el sotocoro, hasta la coronación, verificada en el crucero. Finalmente, Antonio RUBIAL GARCÍA (*Santa María Tonantzintla: un pueblo, un templo*, México D. F., Universidad Iberoamericana / V Centenario, 1991) se resiste a aceptar este refinamiento teológico en una iglesia de ámbito rural y regresa a los planteamientos más generales y sencillos deducidos por Pedro Rojas. En realidad, como se da a conocer aquí, los postulados de la iglesia poblana revisten mucha más elaboración que cualquiera de los discursos comentados.

<sup>15</sup> Pedro Rojas (*op. cit.*, p. 35) identifica el niño que desciende hacia la Virgen con el Niño Jesús.



*Cúpula de la iglesia de Santa María Tonantzintla (Puebla, México).  
(Archivos compartidos UAEM-3Ríos)*

mesoamericana, al recordar a Piltzintecuhtli o Pilzintli.<sup>16</sup> Acompañan a la Virgen, alojadas en el retablo, varias mujeres que no son las santas vírgenes de la capilla del Rosario de Puebla, porque ellas comparten con María su condición virginal, pero no su maternidad. Son cuatro mujeres estériles de la Biblia, también en espera de sus hijos; están ostensiblemente embarazadas y tienen asignados sus niños, que viajan de cabeza hacia ellas desde el fondo de la nave: dos están ubicados en el arco del sotocoro y otros dos en los muros laterales del coro alto. Las mujeres posan con los brazos abiertos, una actitud muy elocuente que se repite en otros santos de la iglesia a los que no

<sup>16</sup> Este sería el espíritu de los hongos llamados *enteógenos* (literalmente, ‘Dios dentro de nosotros’) según Gordon WASSON, “Pilzintli, el Dios niño de los nahuas y su prole cristiana”, cap. VII de *El hongo maravilloso teonanácatl: micolatría en Mesoamérica*, México D. F., FCE, 1983; reproducido con el título “Santa María Tonantzintla y Piltzintli” en Julio GLOCKNER (comp.), *op. cit.*, pp. 103-122.

corresponde en absoluto, como el san Antonio de Padua de la cúpula o los evangelistas del retablo. En todos ellos es señal de su anhelante espera ante la llegada del Hijo de Dios.

La lluvia de bendiciones plasmada en el grabado de Goltzius parece cobrar vida en la cúpula del crucero de Tonantzintla, donde se genera una obra de fuerte sincretismo cultural. Allí se vislumbra un cielo cristiano poblado de ángeles cuyos puestos de honor se reservan para los evangelistas, algunos santos franciscanos y los padres de la Iglesia, pero que a la vez resulta extremadamente particular por estar repleto de niños flor, flores y frutos. Incluso es posible distinguir en él una recreación de los *tlaloque*, los ayudantes de Tláloc, que sostienen el cielo y se encargan de distribuir los diferentes tipos de lluvia generados por la deidad.<sup>17</sup>

En definitiva, penetrar en Tonantzintla es asistir a una adaptación magistral de una imagen creada en el ámbito calvinista para defender los postulados católicos en torno a María y reconvertida en el contexto novohispano en una proclama del culto mestizo en torno a la Virgen inmaculada, madre de Cristo, adorada como Tonantzin, la diosa madre del Tlalocan.

---

<sup>17</sup> HERNÁNDEZ, Ramsés, y Margarita LOERA, “El templo cristiano y su conexión con el Tlalocan mesoamericano”, *Historias*, 20 (2008), pp. 23-38, esp. pp. 34-36.