



Solo el alma pura verá a Dios. La pintura dieciochesca de La llegada de la Virgen María al cielo empíreo del templo agustino de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato

Marte González Ramírez
(Universidad de Guanajuato)

.....

CITA ESTE ARTÍCULO:

GONZÁLEZ RAMÍREZ, Marte, "Solo el alma pura verá a Dios. La pintura dieciochesca de La llegada de la Virgen María al cielo empíreo del templo agustino de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato", México, Blog APAMI, 2024. Disponible en línea: <https://apami.home.blog/2024/01/25/solo-el-alma-pura-vera-a-dios-la-pintura-dieciochesca-de-la-llegada-de-la-virgen-maria-al-cielo-empireo-del-templo-agustino-de-san-juan-de-sahagun-de-salamanca-guanajuato/>

Solo el alma pura verá a Dios. La pintura dieciochesca de *La llegada de la Virgen María al cielo empíreo* del templo agustino de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato

Marte González Ramírez¹
(Universidad de Guanajuato)

Por lo general, las iglesias mexicanas suelen poseer piezas artísticas novohispanas que están a la vista directa del fiel y del público que visita estos lugares, pero hay obras plásticas que por su disposición es difícil apreciarlas a detalle, por lo que pasan inadvertidas o no reciben una atención pormenorizada. Justamente, en lo alto del transepto del templo agustino de San Juan de Sahagún de Salamanca, Guanajuato, se ubican cuatro lienzos con forma de luneto: en el crucero de la Epístola vemos *La Asunción* y *El patrocinio de San José*; en el crucero del Evangelio está *La Ascensión* y una pintura cuya iconografía nos interesa abordar por la particularidad de la escena y porque es poco común encontrar esta representación en otros templos de la región. También nos concierne desentrañar el pensamiento que hay detrás de las formas, pues, anota Jean Claude Schmitt (1999) que las imágenes aluden a ideas que revelan la manera en la que se concibe el mundo en una época determinada.

La pintura nos presenta una acción que se desarrolla en el cielo, con nubes de tonalidades blancas, grises y marrones como telón de fondo de la escena celeste. En la composición vemos tres personajes importantes cuya intervención se traza de derecha a izquierda de forma ascendente: la primera figura que encontramos es a Cristo, quien ostenta las tres potencias resplandecientes en su cabeza, está vestido con túnica blanca y manto azul, y solo se aprecia la parte superior de su cuerpo, pues la inferior está velada por una nube; Jesucristo dirige su mirada a la figura que se posa de pie en otra nube que él sostiene con ambas

¹ Estudiante del Doctorado en Historia de la Universidad de Guanajuato y Maestro en Historia (Estudios Históricos Interdisciplinarios) por la Universidad de Guanajuato. Su línea de investigación es el arte novohispano: retablos, muebles y pinturas, así como el estudio de fotografías antiguas.

manos. Esa figura es una mujer cuya faz presenta algunas arrugas y una leve sonrisa, porta un atuendo totalmente blanco (túnica ceñida, manto transparente moteado de flores, y velo que le cubre la cabeza) y una corona aparentemente de hojas de laurel; está descalza y se dispone a avanzar con el pie izquierdo, al tiempo que extiende sus brazos y fija su vista en el personaje que corona la escena. Este es Dios Padre, con aureola triangular apenas perceptible, de medio cuerpo, de cabello y barba canos, túnica blanca y manto rojo, quien abre sus brazos y observa a la mujer; este modelo de Dios es similar al creado por el artista flamenco Hieronymus Wierix en un grabado elaborado entre 1563 y 1619 (véase en <https://artsandculture.google.com/asset/hemelvaart-van-maria-wierix-hieronymus/UAE7bUCNVp5eXA?hl=es>). Angelitos revoloteando y querubines (dispuestos de a dos o de a tres) observan atentos el acontecimiento (Figura 1).



Figura 1. *La llegada de la Virgen María al cielo empíreo*, pintura de la segunda mitad del siglo XVIII atribuída al pintor Juan Baltasar Gómez, en la que se muestra que solo las almas puras, a través de Cristo, logran la salvación y llegan a donde el Padre. Fotografía tomada por Marte González Ramírez el 20 de julio de 2020.

Por la altura es difícil observar alguna firma en la tela, pero Ana Luisa Sohn Raeber atribuye esta y las demás pinturas del transepto al pintor Juan Baltasar Gómez, por su similitud con las pinturas signadas que este mismo artista realizó

también para el coro del templo agustino de Salamanca, en cuanto a “la paleta de azules y grises, los múltiples angelillos, la estructuración del cuadro en diagonales, encontradas en V invertida” (Sohn Raeber, 1992: 441), pero su parecido también se comprueba en la repetición de fórmulas figurativas, por ejemplo, los angelitos y querubines regordetes, de piel sonrosada y de cabello rizado y rubio que ejecutaba regularmente en sus obras. Este artista trabajó en la segunda mitad del siglo XVIII en lo que hoy son los municipios guanajuatenses de Guanajuato, Salamanca y San Miguel de Allende (Serrano Espinoza y Gómez Torres, 2000), por lo que la pintura de nuestro interés debió crearse en ese periodo de tiempo, aunque los libros de memorias del convento en cuestión la registran hasta el siglo XIX.

Justamente, el inventario de bienes de 1838 del convento salmantino nos revela la identidad de la mujer vestida de blanco en la pintura, pues los lienzos de los cruceros del templo fueron consignados como pasajes de Jesucristo y de la Virgen María (Archivo de la Provincia Agustiniense de Michoacán (APAMI, MX09016OSA-APAMI.100.2.14.1.13.C5.2/1838, f. 17 r). Lo que hace especial a esta representación es que son escasas las pinturas en las que se ve a María conducida por Jesús, pues generalmente las pinturas que muestran a la Virgen en el cielo son algunas advocaciones marianas, otras se enfocan en su coronación, o la revelan como habitante e intercesora.

Es relevante que en la escena aparezca Jesucristo porque su figura y su acción nos da la pauta para identificar y denominar la representación. El fraile mercedario Juan Interián de Ayala puntualiza que además de la forma más popular de pintar *La Asunción* (Virgen María elevándose rodeada o sostenida por ángeles), había otro modelo de representación en el que María subía al cielo asida del hombro de su hijo (Interián de Ayala, 1782), además de apoyada en una nube luminosa, rodeados de ángeles y serafines, según Francisco Pacheco (1649), con base en la referencia bíblica que dice: “¿Quién es ésta que sube del desierto, apoyada en su amado?” (*Cantar de los Cantares* 8: 5). Por lo anterior se podría pensar que la pintura abordada muestra una *Asunción*, ya que vemos a María sobre la nube y a Jesús, pero descartamos la idea porque no se aprecia a la pareja en trayecto de la tierra al cielo, sino dentro de la gloria y cerca del Padre. Emile Mâle anota que

Blog APAMI

durante el siglo XVI los doctores de la Iglesia explicaban que María fue subida por ángeles, pero que al llegar a la gloria Jesús bajó del nivel más alto para recibir a su madre con toda la corte celestial, momento que se representó por vez primera en la cúpula de la Catedral de Parma, Italia, entre 1526 y 1530, por el pintor italiano Antonio Allegri da Correggio (Mâle, 2001. Véase el fresco en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Cupola_Duomo_Parma_Correggio.jpg); la iconografía de esta creencia en la Nueva España mostraba el encuentro entre la madre y el Hijo de frente, mientras el Padre sostenía una corona, estos ejemplos son conocidos como *María recibida en el cielo empíreo* (Schenone, 2008).

El cielo empíreo novohispano se concebía como un espacio etéreo, representado meramente con nubes, en cuyo centro se encontraba Dios siendo contemplado y alabado por santos y almas bienaventuradas, por lo que era un cielo teocéntrico (Wobeser, 2015), lo que se puede apreciar en la pintura que nos atañe, pues el Padre se hace presente con nubes de fondo, aunque sin los santos y las almas. Sin embargo, en el lienzo Cristo no recibe a su madre, sino que la lleva a donde habita el Padre, es decir, que la pintura nos muestra un momento posterior a la recepción.

El fraile carmelita José de Jesús María relata que, al llegar al cielo, la Virgen María y su comitiva angélica subieron cuatro niveles celestes, y ahí Cristo recibió a la Virgen junto a más ángeles para acompañarla hasta lo más alto del cielo. En el empíreo la Trinidad la recibió y la reconoció como hija obediente (Oviedo, 1846), madre, esposa, reina, y señora de bondad, y el Padre la abrazó con dulzura (Jesús María, 1698) (lo que está a punto de pasar en la pintura). Por lo anterior, podríamos intitular al lienzo como *La llegada de la Virgen María al cielo empíreo*.

Denominada la representación, toca el turno de tratar de entender los elementos más relevantes de la pintura. Las túnicas blancas del Padre y del Hijo aluden a la gracia, mientras el manto azul de Cristo señala su naturaleza divina, y el manto rojo del Padre refiere al amor (Maquívar, 2006). Algunas veces los artistas novohispanos pintaban a las almas en el cielo con ropas blancas para simbolizar su pureza, dignidad y decencia (Wobeser, 2015), incluso, la tradición apócrifa

puntualiza que el alma de María era santa, inmaculada (Santos Otero, 2001: [1]), y blanca como ninguna por no tener pecado (Santos Otero, 2001: [2]); por lo que la vestimenta de la Virgen María en la pintura denota el estado de gracia y virtud de su alma para alcanzar la estancia celeste.

Aunque Gisela von Wobeser puntualiza que la idea del cielo en Nueva España concebía a sus moradores alegres, bellos y jóvenes (Wobeser, 2015), en el rostro de la Virgen se dibujan algunas arrugas para asentar su edad avanzada, lo que también contradice a Juan Interián de Ayala, quien aconsejaba a los pintores no ejecutar a la Virgen con semblante viejo, sino hermosa para asentar su virginidad intacta y que poseía las dotes de la gloria (Interián de Ayala, 1782); es probable que se haya pintado entrada en años por el relato de fray José de Jesús María, quien anotaba que la Virgen vivió hasta los 72 años (Jesús María, 1698).

La somera sonrisa y los brazos abiertos de la Virgen denotan felicidad, quizá porque, según el carmelita, no sufrió el “dolor amarguísimo, tristeza intensísima, y temor apretadísimo” que experimenta el pecador al morir porque el pecador se preocupa por dejar de vivir y por el castigo futuro, pero la Virgen no pensaba eso, sino en estar con Jesús (Jesús María, 1698: 439). Además, la corona aparentemente de laurel es un indicativo de triunfo o victoria (Mâle, 2001), en este caso, de la Virgen sobre el pecado, la muerte, y una vida sin Dios; las hojas de laurel, siempre verdes, simbolizan la eternidad (Monreal y Tejada, 2000), con lo que se subraya que la Virgen gozaría de una estancia celeste perpetua. Los ángeles del lienzo pueden ser moradores del cielo o acompañantes de la Virgen, pues fray José de Jesús María dice, con base en san Juan Damasceno, que cuando el alma salió del cuerpo de María, los ángeles la rodearon, custodiaron, y la aclamaron como su reina (Jesús María, 1698).

Si bien, la pintura narra lo que la tradición considera que ocurrió con la Virgen luego de haber sido asunta, las características formales de María (vestimenta, corona, pies descalzos, sonrisa y brazos abiertos) sirven para plantear la idea de la pureza del alma (que, además, está victoriosa, feliz y dispuesta a estar ante Dios), para asentar que la limpieza espiritual y la renuncia de las preocupaciones del mundo y del pecado son requisitos indispensables del fiel para alcanzar el cielo.

Según Wobeser, las muestras de afecto que vemos en la pintura, como el Padre que recibe con los brazos abiertos a María como hija predilecta de la creación, son características de los cielos antropocéntricos, representaciones en las que se pintaban las necesidades humanas (Wobeser, 2015); esta acción es un elemento empático en el espectador, que al observar la pieza puede identificarse con la escena. El acto también se vincula al pensamiento de san Agustín, quien argumenta que, llegada la hora, el devoto santo verá a Dios sin fatiga y en deleite perene, encendido por amor al Creador y uniéndose a Él “mediante un dulce, casto y al mismo tiempo incorpóreo abrazo” (San Agustín, 1985: 401). Ese abrazo proyectado hace de la pintura una obra aspiracional, pues le indica al creyente que Dios lo recibirá con gusto únicamente si tiene el alma pura, santa, al morir, pues dice la tradición que sin santidad, nadie verá al Señor (*Epístola a los Hebreos* 12: 14).

Un detalle importante es que María no recorre el cielo por sí sola, pues una vez subida por ángeles, es Cristo quien la lleva ante al Padre. Consideramos que el acto de transportar a la Virgen hace de Jesús un psicopompo, es decir, un conductor de almas (Rodríguez Peinado, 2012). No es que Cristo funja como tal dentro del catolicismo, sino que tal acción es alegórica y con una base evangélica, pues Jesús llevando el alma pura de María remite a la declaración del Hijo: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie va al Padre sino por mí” (*Juan* 14: 6); así, Jesucristo es el conducto a Dios y a la gloria, el puente a la salvación, esto, además, se acentúa en la disposición ascendente de los personajes dentro de la escena, en la cual es evidente la ausencia del Espíritu Santo para acentuar que es Cristo quien lleva a las almas y el Padre quien las recibe. Pero la Escritura precisa la declaración de Jesús, quien dice: “Si me conocen a mí, conocerán también a mi Padre” (*Juan* 14: 7), en cuyo seno “está la Verdad y la Vida” (San Agustín, 1955: 783), con lo que se subraya que la vida eterna y la experiencia de ver a Dios se logra a través de la doctrina de Cristo, quien conduce a las almas no en acto, sino de forma ideal y espiritual por su ejemplo.

Al respecto, san Agustín argumenta que el fiel que quiere caminar solo, debe andar en la senda de Cristo, quien quiere evitar el error puede acercarse al Hijo (quien es la verdad), y quien no quiere morir, puede optar por Jesucristo (quien es

Blog APAMI

la vida), así, quien sigue los preceptos, vive por Jesús, quien posee y da la vida (San Agustín, 1955). Lo anterior señala a Cristo como un ejemplo de vida correcta, y como una vía a la eternidad, con ello, la pintura concientiza al fiel y lo mueve a tomar a Jesús como su camino para asegurar su salvación, pues indica la tradición que Dios envió a su Hijo “para que el mundo se salve por él” (*Juan 3: 17*).

Comentario final

Para nosotros resulta interesante la revisión de la pintura no solo por la rareza de la temática, sino también porque pudimos entrever la compleja convergencia de la literatura (las referencias evangélicas, la tradición apócrifa, los relatos devocionales y piadoso, los tratados de pintura, el pensamiento de san Agustín), el arte (grabados y una tradición pictórica de larga data), y la cultura sujeta a la fe; este ejercicio nos revela el bagaje necesario para la concepción y creación del lienzo, pero también la manera en la que una obra artística está inmersa en la época y en la tradición religiosa para la que fue creada, pues, como señala Schmitt, las imágenes dan acceso a momentos culturales (Schmitt, 1999).

Aunque la pintura es sencilla en su composición, configura un discurso en el que la Virgen, Cristo y el Padre personifican un binomio esencial dentro del catolicismo: la pureza (María) que conlleva a la salvación (Dios). Ambos estadios se alcanzan solo por la influencia de Cristo, es por Dios Hijo que se llega a Dios Padre, es decir, que el centro o eje de la vida del fiel idealmente debería ser la acción del Hijo en la tierra. Tenemos, pues, una elaborada narrativa en cuanto a lo referencial, pero sintética en lo visual.

La tela no solo muestra el objetivo salvífico a los espectadores devotos y fieles de a pie, sino que también hacía sentido a los frailes que tenían contacto con esta pieza, pues todos los miembros de la comunidad religiosa se proponían tener un alma en Dios (Avilés, 1719), es decir, lograr una cercanía o comunión con su Señor, pero no solo en la vida diaria en la faena conventual, sino también en la vida celeste como ideal de destino futuro, y qué mejor que el alma pura de María llegando a la gloria eterna como excelente ejemplo de virtud para los agustinos y su grey.

Fuentes consultadas

Libro de inventario del convento de San Juan Sahagún de Salamanca, MX09016OSA-APAMI.100.2.14.1.13.C5.2/1838, Archivo de la Provincia Agustiniense de Michoacán (APAMI), Ciudad de México, México.

AVILÉS, Francisco de (OSA) (compilador y traductor), *Regla de S[an]. Augustin, y Constituciones de Su Religión*, Madrid, por Juan Sanz, 1719, consultado en https://books.google.com.mx/books?id=ijnfT_q4pNcC&printsec=frontcover&dq=Regla+de+San+Agust%C3%ADn&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Regla%20de%20San%20Agust%C3%ADn&f=false.

BIBLIA DE JERUSALÉN LATINOAMERICANA, nueva edición revisada y aumentada, coordinada por Santiago García, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, 2003.

INTERIÁN DE AYALA, Juan (O de M), *El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros, con un apéndice*, traducción del latín al castellano por el presbítero Luis de Durán y de Bastéro, tomo II, Madrid, por Joaquín Ibarra, impresor de cámara de su majestad, 1782, consultado en https://books.google.com.mx/books?id=UyJS0Q0fm-IC&printsec=frontcover&dq=El+pintor+christiano+erudito&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true.

JESÚS MARÍA, José de (OCD), *Historia de la Vida, y Excelencias de la Sacratissima Virgen María Nuestra Señora. Donde se tratan muchas de su virginal esposo el patriarca S. Ioseph*, 4ª impresión, Barcelona, en la imprenta de Ioseph Texidó, 1698, consultado en https://books.google.com.mx/books?id=nLP_kgJJKk4C&pg=PA158&dq=virgen+Mar%C3%ADa&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwj4s9eh3uz1AhVKDkQIHafTCqM4FBDrAXoECAQQAQ#v=onepage&q&f=false.

MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, traducción de Ana Ma Guasch, revisión de Joan Sureda, Madrid, Editorial Encuentro (Arte), 2001.

MAQUÍVAR, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Blog APAMI

MONREAL Y TEJADA, Luis, *Iconografía del Cristianismo*, con viñetas de Alberto Romero sobre originales de las obras indicadas, Barcelona, Editorial El Acantilado, 2000.

OVIEDO, Juan Antonio de (SJ), *Vida de nuestra señora repartida en quince principales misterios, meditados en los quince días primeros de agosto para disponerse a celebrar con devoción y fruto su triunfante asunción en cuerpo y alma a los cielos y su gloriosa coronación de reina del universo*, Guanajuato, Reimpreso por Juan E. Oñate, calle de Sopena, número 11, 1846.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descríbense los hombres eminentes, que ha habido en ella, así antiguos como modernos, del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y estofado, del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Sevilla, por Simón Faxardo, impresor de libros, 1649, consultado en https://books.google.com.mx/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&dq=francisco+pacheco+el+arte+de+la+pintura&hl=es-419&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La psicostasis”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, volumen IV, número 7, Madrid, España, Universidad Complutense, 2012, pp. 11-20. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Psicostasis.pdf> (Consultado el 10 de diciembre de 2023).

SAN AGUSTÍN, *Obras completas de San Agustín*, tomo XXVI, *Sermones (6.º)*, 339-396. *Sermones sobre diversos temas. Índice bíblico, litúrgico y temático de todo el sermulario agustiniano*, traducción, notas e índices de Pío de Luis, Madrid, España, La Editorial Católica (colección Biblioteca de Autores Cristianos), 1985.

-----*Obras de San Agustín. Edición bilingüe*, tomo XIII, *Tratados sobre el Evangelio de San Juan (1-35)*, versión, introducción y notas del padre fray Teófilo Prieto, Madrid, España, La Editorial Católica (colección Biblioteca de Autores Cristianos), 1955.

SANTOS OTERO, Aurelio (versión), “Tratado de San Juan el Teólogo sobre la dormición de la santa madre de dios”, en *Los evangelios apócrifos*, estudios introductorios y versión de los textos originales por Aurelio de Santos Otero, 4ª impresión de la 1ª edición de 2001, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos (Estudios y Ensayos/Teología), 2005, pp. 308-322. [1]

-----“Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y Siempre Virgen María, escrito por Juan, Arzobispo de Tesalónica”, en *Los evangelios apócrifos*, estudios

Blog APAMI

introdutorios y versión de los textos originales por Aurelio de Santos Otero, 4ª impresión de la 1ª edición de 2001, Madrid, España, Biblioteca de Autores Cristianos (Estudios y Ensayos/Teología), 2005, pp. 325-342. [2]

SCHENONE, Héctor H., *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Argentina, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.

SCHMITT, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, volumen XX, número 77, invierno, traducción de Óscar Mazín, Zamora, Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, 1999, pp. 17-47.

SERRANO ESPINOZA, Luis y Cecilia Gómez Torres, “Silogismos de colores. Panorama de la pintura virreinal guanajuatense”, en Valdés Landrum, Julia (coordinadora), *Las artes plásticas en Guanajuato*, México, Ediciones La Rana (colección Tercer Milenio), 2000, pp. 201-289.

SOHN RAEBER, Ana Luisa, *El conjunto conventual de San Juan de Sahagún en Salamanca, Gto.*, tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1992.

WOBESER, Gisela von, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Estampa Artes Gráficas/Editorial de Otro Tipo, 2015.