

UN ESPÍRITU ARMADO DE FUEGO Y CADENAS: SAN MIGUEL ARCÁNGEL EN UNA PINTURA NOVOHISPANA

Rosario Inés Granados Salinas *

A rededor de 1750 Pedro Perea Guzmán, un pintor del que nada se conoce, pintó una escena que resume de manera visual uno de los momentos cumbre del Apocalipsis: el triunfo de san Miguel Arcángel sobre Lúcifer y las fuerzas del mal (Ap. 12:7 y 8). En la imagen, el llamado vicedios está ataviado, como es costumbre en la iconografía cristiana desde el siglo XI, con traje militar "a la romana", con el sol, la luna y las estrellas sobre la coraza como símbolos de Cristo, de María y de las huestes celestiales a su cargo. La demonio bajo sus pies tiene siete cabezas, coronadas en alusión al pretendido imperio del mal que domina a través de los siete pecados capitales, identificados por sus nombres en cada uno de los cuellos bestiales.

La pintura de Perea sigue, casi "al pie de la letra", una composición del pintor italiano Guido Reni realizada para los monjes capuchinos de Roma en 1635. Aquella obra tuvo una gran influencia en el círculo de pintores cercanos a la corte madrileña gracias al grabado realizado por J. B. Rossi un año después. La estampa fue muy difundida en los talleres metropolitanos, por lo que es posible que pasara a América y sirviera de base a este cuadro y a otro muy semejante que se encuentra en el templo de San Agustín en Tlaxco, Tlaxcala, a juzgar por la inclusión de llamas de fuego en la parte inferior y de la cadena que sujeta a la bestia, aportaciones de Reni a la añeja iconografía del arcángel. Si la influencia del grabado fuera probada, resultaría interesante el hecho de que en las representaciones novohispanas no se hubiera copiado el demonio antropomorfo que figura en el lienzo original, y se optara por la representación más tradicional de la bestia,



Esta pintura, perteneciente a una colección particular, podrá ser admirada hasta abril del 2002 en las instalaciones del Museo de la Basílica de Guadalupe como parte de la exposición *El divino pintor* con que dicha institución festeja su sesenta aniversario; la muestra estará abierta al público durante mayo y junio en el Museo de Historia Mexicana de la ciudad de Monterrey.

* Investigadora del Museo Histórico de la Basílica de Guadalupe

similar a la mitológica hidra de Lerna muerta por Hércules en su segundo trabajo, debido, quizás, a que la imagen humana resultaba demasiado fuerte para el gusto de estas tierras.

Pero, si la pintura realizada por Perea es digna de atención, es, sin duda, por la Virgen de Guadalupe que con su presencia logra "criollizar" la psicomaquia revelada a san Juan Evangelista durante su estancia en la Isla de Patmos. La Guadalupana ya había sido identificada con la Mujer del Apocalipsis en el famoso libro del presbítero Miguel Sánchez *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* escrito en 1648, que sirvió como inspiración a numerosos sermones que asumían a la Señora del Tepeyac como el verdadero retrato de la Inmaculada Madre de Dios, pero me parece que en el lenguaje de la pintura, sólo en pocas ocasiones la identificación logró ser tan explícita. Para ello, me parece posible asumir que Perea recurrió a otro modelo iconográfico: el establecido por Peter Paul Rubens en una pintura que hoy forma parte del acervo de la *Alte Pinakothek* de Munich. En aquella obra, distribuida como estampa por todo el Imperio como comprueba el hecho de haber sido copiada en varias ocasiones por pintores novohispanos de la talla de Miguel Cabrera, José de Ibarra o José de Páez, la Inmaculada, vestida con túnica blanca y manto azul en primer plano, sostiene a su hijo en brazos y huye del ataque demoníaco ayudada por un par de poderosas alas, mientras San Miguel se encarga de matar a la bestia. Al sustituir a la mujer alada con la del Tepeyac, Perea asumía así el carácter inmaculista de la Virgen novohispana y resaltaba la relación entre ella y su ángel custodio.

La relación entre Miguel y Guadalupe, ya establecida con claridad desde el libro de Sánchez, había permitido que entre los devotos criollos corriera la idea de que san Miguel Arcángel era quien aparecía retratado a los pies de la imagen, como orgulloso atlante de la reina de los ángeles, patrona de todos los novohispanos desde 1747. Incluso, había quien asumía que su presencia se debía a que

él había fungido como divino artífice de tan "soberana pintura" (Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*, 1666). Por ello, la llamada "capilla del cerrito", construida dentro del santuario del Tepeyac sobre el sitio que la tradición asume como el escenario de la primera aparición, fue dedicada al príncipe de las milicias celestiales alrededor de 1745, con la idea de que, desde las alturas, continuara con sus funciones de defensor de Guadalupe y, por extensión, de toda la ciudad de México. No sorprende saber, por tanto, que en esa misma época se iniciara un grande, pero infructuoso movimiento para erigirlo patrono de la capital de la Nueva España.

En la pintura que nos ocupa no se puede pasar por alto otro elemento de importancia, tan distintivo como la imagen de la Guadalupana: la custodia que sostiene el arcángel en la mano. Gracias a ella, Miguel se revela como gran sacerdote que porta en sus manos el cuerpo y la sangre de Cristo, símbolos de la nueva alianza entre Dios y los hombres y que son, sin duda, los que han definido la suerte del monstruo.✠

