

LA MUJER VESTIDA DE SOL: RECEPCIÓN LITERARIA E ICONOGRÁFICA DE APOCALIPSIS 12

Flavia Soldano Deheza¹

Resumen: Este trabajo analiza la recepción literaria e iconográfica de la figura de la Mujer vestida de sol descrita en Apocalipsis 12, considerando su productividad simbólica en diferentes tradiciones culturales. A partir del marco de los estudios bíblicos y literarios, se examinan las reelaboraciones antiguas, patrísticas, medievales, cabalísticas y novohispanas del motivo apocalíptico, con especial atención a su proyección en la iconografía de la Virgen de Guadalupe. El artículo demuestra cómo una figura textual del Apocalipsis fue reinterpretada en clave mariana, doctrinal y política, hasta convertirse en una imagen de gran eficacia cultural en la Nueva España. Además, se consideran algunas proyecciones contemporáneas de este motivo en la literatura y en el arte latinoamericano. Desde la perspectiva de Jacques Rancière, estas relecturas pueden comprenderse como desplazamientos literarios dentro del “reparto de lo sensible”, en el cual las imágenes y narrativas bíblicas adquieren nuevas formas de visibilidad, lectura y significación histórica.

Palabras clave: Mujer vestida de sol. Virgen de Guadalupe. Iconografía y literatura.

THE WOMAN CLOTHED WITH THE SUN: LITERARY AND ICONOGRAPHIC RECEPTION OF REVELATION 12

Abstract: This paper analyzes the literary and iconographic reception of the figure of the Woman clothed with the sun described in Revelation 12, considering its symbolic productivity across different cultural traditions. Drawing on the framework of biblical and literary studies, it examines ancient, patristic, medieval, Kabbalistic, and New Spanish reinterpretations of the apocalyptic motif, with particular attention to its projection in the iconography of the Virgin of Guadalupe. The article demonstrates how a textual figure from Revelation was reinterpreted in Marian, doctrinal, and political terms, eventually becoming an image of great cultural efficacy in New Spain. In addition, it considers some contemporary projections of this motif in literature, and Latin American art. From Jacques Rancière’s perspective, these reinterpretations can be understood as literary displacements within the “distribution of the sensible,” in which biblical images and narratives acquire new forms of visibility, reading, and historical significance.

Keywords: Woman clothed with the sun. Virgin of Guadalupe. Iconography and literature.

¹ Maestría en Sagradas Escrituras, ISEDET, Argentina. Magister en Pensamiento Clásico, Universidad CAECE, Argentina. Profesora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, en el Departamento de Salud y Seguridad Social, y de la Universidad del Salvador, en la Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales, Argentina. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5153-4286>. E-mail: licsoldano@gmail.com.

Introducción

A través de sus atributos astrales y cosmológicos, la imagen de la Mujer vestida de sol se tornó fundamental en la construcción dogmática e iconográfica de María. En el Concilio de Éfeso (431), se impuso la postura de Cirilo, patriarca de Alejandría, y se proclamó de forma definitiva a la Virgen María como *Theotokos*, o Madre de Dios. A partir de ese reconocimiento conciliar, se le fueron atribuyendo progresivamente funciones de carácter soteriológico, así como una acumulación de honores y títulos que reforzaron su papel en la doctrina y en la devoción cristiana. Hacia la Baja Edad Media, la Virgen dejó de concebirse únicamente como matriz impasible de la divinidad para convertirse en una figura misericordiosa, intercesora e intermediaria frente a las súplicas de los fieles. En este contexto, durante el período gótico, la iconografía de la *Theotokos* adquirió un preponderante dominio. Muchas de estas representaciones artísticas de la Virgen transmiten una relación apocalíptica cargada de simbolismo, tal como señala Flores Matute (2018, p. 1-2).

Es así que la imagen de la Mujer vestida de sol constituye una figura textual del Apocalipsis que se transforma progresivamente en una forma visual y literaria de enorme productividad cultural. En el marco de los estudios de Biblia y literatura, este motivo se manifiesta como una figura de recepción bíblica que, a partir del texto de Apocalipsis 12, produce nuevas elaboraciones narrativas, exegéticas e iconográficas. Los relatos que contribuyeron a la construcción iconográfica, así como a su deriva fundacional y política, pueden inscribirse como una de estas reconfiguraciones, en las que el motivo apocalíptico se integra en una tradición devocional y también crítica. En este sentido, las reinterpretaciones patrísticas, medievales, cabalísticas, novohispanicas y actuales del motivo apocalíptico pueden considerarse parte de una tradición literaria de recepción bíblica, en la medida en que elaboran narrativamente ese símbolo y lo integran en nuevos relatos y discursos culturales.

Esta perspectiva puede comprenderse a la luz de la propuesta de Jacques Rancière, quien entiende la literatura como una práctica que participa de la organización sensible de una comunidad. La literatura forma parte de lo que el filósofo denomina el “reparto de lo sensible”, es decir la distribución de lo visible, lo decible y lo pensable dentro de un orden cultural (RANCIÈRE, 2009, p. 9). En este marco, la literatura como práctica artística es una de las “maneras de hacer” que intervienen en la configuración de los imaginarios culturales al establecer nuevas relaciones

entre palabras, imágenes y formas de visibilidad (RANCIÈRE, 2009, p. 24). Siguiendo esta propuesta, observamos que la persistencia del motivo de la Mujer vestida de sol puede ubicarse como parte de esa distribución en la que convergen texto, imagen y tradición interpretativa. Atendiendo al carácter híbrido de este entramado cultural, analizaremos cómo un motivo bíblico se transforma, a través de diversas tradiciones interpretativas y literarias, en una imagen de eficacia doctrinal y política.

Tradiciones antiguas y motivo mariano

Sabemos que la redacción apocalíptica tomó como base diversos pasajes del Antiguo Testamento que presentan temáticas afines, a partir de las cuales se establecieron vínculos de tipo tipológico. En *Cantares* 6:10 encontramos la descripción de la esposa deslumbrante: “¿Quién es esta que se muestra como el alba, hermosa como la luna, esclarecida como el sol, imponente como ejércitos en orden?” (RV 1960).

Adela Yarbro Collins sostiene que Apocalipsis 12 constituye el pasaje más expresivo de la narración mítica del combate cósmico procedente del contexto semítico, aunque reconoce que dicho relato también se nutre de otras tradiciones (YARBRO COLLINS, 1976, p. 59). En la misma línea, Kovacs y Rowland señalan que la imagen de la Mujer vestida de sol en tensión con el dragón, así como la batalla cósmica entre dos fuerzas potentes, encarnada por el arcángel Miguel y Satán, presenta “una complejidad de visiones que tiene afinidad con la cultura popular antigua y raíces en la mitología cristiana temprana” (KOVACS; ROWLAND, 2004, p. 134). Dado que es posible establecer una semejanza con figuras como Isis y Leto, estos autores proponen que dichas imágenes influyeron en los receptores del *Apocalipsis* (KOVACS; ROWLAND, 2004, p. 134).

La corona de doce estrellas, la luna debajo de sus pies y el brillo solar que envuelven a la Mujer vestida de sol remiten a la representación de una diosa astral de carácter cósmico. Yarbro Collins (1976, p. 71) advierte que una exaltación simbólica tan arraigada restringe la posibilidad de ubicar múltiples tradiciones helenísticas y romanas que den cuenta de este imaginario, acotándolas a Isis, Artemisa Efesia y la diosa siria Atargatis, cuyos cultos e imágenes gozaron de amplia difusión en la época. Si bien estas divinidades fueron asociadas primordialmente con la luna, su vínculo como hermanas o consortes de divinidades solares permitió también su relación con ese astro y con el zodiaco. En conjunto, estas tradiciones antiguas permiten advertir que el

relato de Apocalipsis 12 reelabora repertorios simbólicos previos que dotan al motivo de una notable plasticidad cultural.

Tradiciones patrísticas

La teología cristiana ha interpretado tradicionalmente Ap 12:1 como una representación simbólica en la que la figura de la Mujer puede entenderse simultáneamente como María y como la Iglesia en una realización perfecta del misterio eclesial (LE FROIS, 1958, p. 262). Esta lectura se encuentra tempranamente desarrollada en *El Banquete de las diez vírgenes*, tratado teológico escrito por el mártir y obispo oriental Metodio de Olimpo (siglos III–IV). En esta obra, la figura apocalíptica es interpretada alegóricamente como imagen de la Iglesia y presentada mediante una serie de equivalencias simbólicas: Jerusalén, Esposa, Monte Sión, Templo y Tabernáculo de Dios. Metodio describe a esta figura revestida con el resplandor de la Palabra divina y adornada con estrellas luminosas. Esta imagen evoca directamente a la Mujer de Apocalipsis 12 y refuerza la interpretación patrística del pasaje como representación de la Iglesia glorificada e inseparable del misterio mariano (METHODIUS OF OLYMPUS, Chapter 8, Section 5).

De la misma época data el primer comentario cristiano sistemático sobre el *Apocalipsis*, el *Comentario sobre el Apocalipsis* del retórico latino y obispo mártir Victorino de Pettau, en la actual Eslovenia. Esta interpretación eclesial temprana identifica a la Mujer vestida de sol como “la Iglesia ancestral de los padres, los profetas, los santos y los apóstoles”, y asocia la cubierta de sol y la luna con la resurrección, el acceso al Reino, y con el triunfo sobre la muerte (VICTORINUS OF PETTAU, cap. 12).

McHugh (1975, p. 472) señala que la interpretación simbólica como figura simultánea de María y la Iglesia se encuentra atestiguada en Ambrosio Autpertus (siglo VIII, *Expositio in Apocalypsim*, Lib. V) y en Alcuino (siglo VIII, *Commentarius in Apocalypsim* V). No obstante, indica que la identificación exclusiva con la Virgen María puede rastrearse ya en el siglo IV. Al respecto, tanto Epifanio (HAER, p. 78, 11) y como Andrés de Cesarea (*Comentario al Apocalipsis*, cap. 33) registran que “algunas personas” interpretaban a la Mujer vestida de sol como María, la madre de Jesús, aunque sin precisar quiénes eran (McHUGH, 1975, p. 472). En conjunto, la patrística no fija todavía de manera unívoca a la Mujer del Apocalipsis como María, pero establece el campo interpretativo dentro del cual esa identificación llegará a consolidarse.

Tradiciones medievales

En los breves ejemplos medievales que aquí examinaremos es posible observar no solo la persistencia del motivo apocalíptico, sino su cristalización en atributos visuales: sol, luna, estrellas, realeza celeste. Estos símbolos pasarán más tarde a la iconografía inmaculista, y por esa vía a la lectura guadalupana.

En el pórtico de la Abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe, conocida como la Capilla Sixtina del arte románico (siglos XI–XII), se encuentra por primera vez la figura de la Mujer como reina entronizada rodeada de “un globo celeste que acaso sea el sol” (BOTO VARELA, 2003, p. 58). Para este autor, la identificación de la Mujer del *Apocalipsis* con la Virgen María, promovida a partir del siglo XII, se integra especialmente a través de los atributos astrales que posteriormente serán centrales en la iconografía de la Inmaculada Concepción (BOTO VARELA, 2003, p. 58–63).

En esta misma línea, Flores Matute encuentra que la iconografía mariana converge doctrinariamente en el dogma de la Inmaculada Concepción, cristalizando visualmente en la imagen de la *Tota Pulchra* (FLORES MATUTE, 2018, p. 3). Aunque este debate atraviesa el siglo XIV, su síntesis visual de “pureza original” y “belleza perfecta” se consolida en el siglo XVI. El autor señala que los dominicos, identificados como “orden maculista”, fueron quienes aportaron una fuerte carga de simbología apocalíptica a la iconografía mariana, en tensión con la orden franciscana, que privilegiaba una representación centrada en la humildad. En 1545, Juan de Juni plasmó una “Inmaculada” con símbolos apocalípticos astrales para la iglesia de Santa María de la Antigua, en Valladolid (FLORES MATUTE, 2018, p. 7-8).

Resonancias en la literatura cabalística

En la literatura cabalística del siglo XV se identifica una rama de la mística judía de cosmovisión astrológica en la cual resuenan influencias apocalípticas cristianas, tales como “la proyección hacia el futuro” y la imagen de la Mujer apocalíptica (IDEL, 2000, p. 209). Kovacs y Rowland señalan que en este texto puede observarse que Israel también posee una esposa y virgen, en una condensación de tradiciones y resonancias teológicas, cabalísticas, cristianas y astrológicas (KOVACS; ROWLAND, 2004, p. 137).

Moshe Idel da cuenta de esta influencia “osmótica” en el corpus cabalístico español de 1470, *Sefer ha- Meshiv*, en el cual es posible apreciar una zona de tradiciones. Los detalles de su caracterización la ubican en la línea cabalística de la *Shekinah* como principio femenino y “su naturaleza ígnea recuerda las conflagraciones vinculadas a acontecimientos apocalípticos, especialmente la *ekpyrosis* de los estoicos” (IDEL, 2000, p. 210) ². El texto afirma que cuando finalice “el tiempo de la redención”, el Mesías nacerá de una virgen astral, “una virgen a la que ningún hombre ha conocido” representada en el signo zodiacal de Virgo, marcando así un imaginario simbólico compartido con “la señal en el cielo”: la Mujer vestida de sol, sus atributos estelares e ígneos y el conflicto cósmico. Esta virgen se constituye en el misterio esotérico del espíritu supremo que mora en un santuario sellado y oculto (IDEL, 2000, p. 209).

La Virgen de Guadalupe como reconfiguración novohispana

En *Alone of All Her Sex*, Marina Warner se interroga acerca del tipo de imaginario que representa la Virgen. Desde el punto de vista doctrinal María fue proclamada Madre de Dios en el Concilio de Éfeso en 431. En 1950, el papa Pío XII definió esta doctrina mediante la constitución apostólica *Munificentissimus Deus*, dogma de fe sobre la Asunción. Sin embargo, la autora sostiene que estos hechos no constituyeron verdaderas novedades simbólicas, sino que respondieron a una tradición de larga duración: “estas cosas siempre fueron” (WARNER, 2013, p. 340–341).

Warner advierte que, además, por fuera de la Iglesia católica, existen otros discursos que sostienen la eternidad de la Virgen. De este modo, la presencia virginal, construida como perfección femenina a partir de rasgos como la bondad, la maternidad idealizada, la castidad, la inocencia, la virtud y la sumisión, se constituye como una imagen profundamente arraigada en los imaginarios occidentales. La autora señala que, mientras el dogma sostiene que “la Virgen Madre de Dios ha existido siempre”, los psicólogos junguianos afirman que los humanos desean una madre virgen, al menos en sentido simbólico, y que dicho símbolo dinámico posee vida propia (WARNER, 2013, p. 141).

² Para ampliar, cf. ABRAMS, Daniel. *Sefer ha-Meshiv: ¿A Kabbalistic Treatise from the Circle of R. Joseph Gikatilla? Kabbalah: Journal for the Study of Jewish Mystical Texts*, Leiden: Brill, v. 16, p. 73–143, 2007. Para el tema de la *ekpyrosis* de los estoicos, consultar HAHM, David E. *The Origins of Stoic Cosmology*. Columbus: Ohio State University Press, 1977. p. 84-96.

Nuestra Señora de Guadalupe³, nombrada Patrona de México en 1754 y Patrona de las Américas en 1999, constituye una de las imágenes marianas más relevantes del mundo católico (BRADING, 2002, p. 11). Se trata de un símbolo mexicano polisémico que ha dado lugar a múltiples interpretaciones artísticas. Aunque ciertos rasgos permanecen constantes — como la protección maternal y la esperanza —, la imagen ha sido apropiada y resignificada en diversas coyunturas históricas y sociales, dando lugar a relecturas y nuevas narrativas (CASTRO DOPACIO, 2010, p. 13). Como señala Gruzinski, la imagen mariana en la Nueva España se inscribe en un proceso de colonización de lo imaginario, en el cual los modelos iconográficos europeos fueron reinterpretados en clave local, produciendo imágenes de fuerte eficacia simbólica, entre ellas la Virgen de Guadalupe (GRUZINSKI, 1994, p. 92–110).

El *Nican Mopohua* es el documento náhuatl que narra las apariciones guadalupanas. Tradicionalmente ha sido atribuido a Antonio Valeriano y situado por diversos estudiosos en el siglo XVI, aunque su transmisión impresa forma parte del *Huei tlamahuiçoltica* de 1649 (LEÓN-PORTILLA, 2000, p. 178). El texto relata las apariciones de la Virgen en el cerro de Tepeyac, al norte de la ciudad de México, según el testimonio de Juan Diego Cuauhtlatatzin (1474–1548), a quien la Virgen se habría revelado. De acuerdo con esta tradición, tras las apariciones de la Virgen la imagen quedó impresa milagrosamente en la tilma del humilde vidente Juan Diego, la cual fue llevada ante el obispo Zumárraga y resguardada en una ermita (BRADING, 2002, p. 98).

De este modo, la iconografía de la Virgen de Guadalupe se articula de manera inseparable con la pobreza y humildad de su contexto de aparición. Tal como lo señala Toste Basse, las apariciones marianas responden a una lógica evangelizadora en la que los intermediarios son personas sencillas y humildes, cercanas al pueblo. En este sentido, la elección del indígena Juan Diego y la manifestación de la imagen sobre su tilma, prenda propia de los pobres, refuerzan el carácter social de esta iconografía, que se presenta como una imagen destinada a los marginados construida desde su misma materialidad. La Virgen se revela sobre un objeto cotidiano, frágil y humilde, convirtiendo la pobreza en un elemento central del mensaje visual y simbólico de Guadalupe (TOSTE BASSE, 2009, p. 8, 16).

³ Para el problema del nombre Guadalupe, cf. TOSTE BASSE, Inés Marta. *Iconografía de la Virgen de Guadalupe*: Cáceres, La Gomera y Nueva España. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2009.

Los conquistadores de México de origen extremeño, como Hernán Cortés, ampararon su empresa expansionista bajo la advocación de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, cuyo santuario se encuentra en la sierra de Villuercas. Ambas imágenes difieren tanto en su tradición fundacional como en su iconografía. Mientras la Virgen extremeña fue supuestamente pintada por san Lucas y carga al Niño en sus brazos, la imagen mexicana proviene de una aparición y es sostenida por un ángel. Según Castro Dopacio, esta última presenta una materialidad acorde a las creencias del pueblo originario sobre la unión del cuerpo y el alma, en resonancia con la venerada diosa Tonantzin, “nuestra madre sagrada” (CASTRO DOPACIO, 2010, p. 28–30).

Ya en el siglo XVI, Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, da cuenta del culto en Tepeyac: “adonde ahora llaman Nuestra Señora de Guadalupe, donde hace y ha hecho muchos milagros” (BRADING, 2002, p. 95). En el mismo siglo el predicador Miguel Sánchez (1596–1674) redactó el primer relato sistemático sobre las apariciones de la Virgen y sus milagros. Sánchez interpretó la imagen guadalupana a la luz del capítulo doce del Apocalipsis (BRADING, 2002, p. 100).

En su libro *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe. Milagrosamente aparecida en la ciudad de México. Celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis* (1648), las citas del Apocalipsis “a que está inclinado mi genio” son primordiales, junto a varias referencias a teólogos y santos. El arcángel Miguel es invocado para ayudar al autor “con su tosca pluma” a defender a la Virgen de Guadalupe (BRADING, 2002, p. 100). Influenciado por la lectura de *A los catecúmenos* de san Agustín, donde se hace referencia a que la “mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y en su cabeza una corona de doce estrellas...representa a la Iglesia y a María” se convence de que “la imagen que san Juan había visto en Patmos era la misma que Zumárraga recibió en México” (BRADING, 2002, p. 101), (Figura 1). Brading parafrasea la descripción que Sánchez hace de la imagen en la tilma y que sitúa en la catedral de México⁴, antes de que se construyera la capilla de Tepeyac:

Antes de continuar el relato, Sánchez hace la descripción de la pintura misma, haciendo notar en primera instancia que el tejido del lienzo era de fibras de maguey que formaba un *ayate*, una tosca túnica...la imagen de la Virgen era una mujer joven de pie sobre una luna creciente, sostenida por un ángel de rasgos infantiles con las alas extendidas, su figura envuelta en un tabernáculo o nicho

⁴ Para ampliar sobre la residencia de la tilma en la capilla de Tepeyac y el problema de la catedral de México, cf. BRADING, David A. *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*. México: Taurus, 2002, p. 124.

aureolado con cien rayos dorados, su rostro coronado del color “de la plata morena”. Su manto, azul cielo, estaba decorado con cuarenta y seis estrellas y la túnica rosada se plegaba a sus pies (BRADING, 2002, p. 110).

Figura 1. Virgen de Guadalupe. Siglo XVI. Pintura sobre ayate (fibra de maguey). Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. Ciudad de México.



Fuente: BRADING, 2002, p. 110.

Este autor señala que la lectura apocalíptica de la Virgen de Guadalupe se inscribe en el clima barroco inmaculista español y novohispano, donde la Inmaculada Concepción adquirió una dimensión doctrinal, política y devocional antes de su definición dogmática en 1854 (BRADING, 2002, p. 112–118). Por su parte, Cuadriello sostiene que la Virgen de Guadalupe fue concebida por la conciencia criolla como “una Inmaculada propia”, cuya imagen operó como una narrativa teológica-política emblemática, a través de la cual un relato de pureza originaria funcionó como mito fundacional de la nación novohispana (CUADRIELLO, 2004, p. 218, 222, 230). Según Brading, el culto guadalupano se convirtió así en uno de los pocos factores de identidad compartida en la sociedad novohispana, articulando al mismo tiempo fervor religioso y sentimiento patriótico

en torno a la figura de la Virgen como protectora del territorio y sus habitantes (BRADING, 2002, p. 125).

Siguiendo la línea de la imagen emblemática y su narrativa fundacional observamos como a lo largo de la historia, la Virgen de Guadalupe desempeñó y desempeña un papel relevante en los diversos movimientos sociales y políticos de México, entre ellos la Revolución, el Movimiento Chicano y, más recientemente, en los levantamientos zapatistas del estado de Chiapas. En todos estos contextos, la impronta guadalupana opera confluyendo simbólicamente y reafirmando identidades, pese a la diversidad de perspectivas desde las que ha sido interpretada (CASTRO DOPACIO, 2010, p. 34). Es así que esta apropiación del motivo de la Mujer vestida de sol constituye una relectura eficaz de esa imagen que entreteje lo sagrado con tradiciones e iconografías para plasmarse en símbolo político y nacional.

Proyecciones literarias e iconográficas actuales

Hemos destacado las reconfiguraciones de la recepción de la Mujer vestida de sol. En esa trama añadiremos textos literarios y otras resignificaciones de esa imagen que se han nutrido de esa tradición. Encontramos un ejemplo medieval relacionado con la poesía en las *Laude* de Jacopone da Todi (siglo XIII). Esta obra elabora una poética mariana en la que la Virgen aparece revestida de símbolos cósmicos, como la luz, las estrellas y la realeza celestial que dialogan con la imagen de Ap 12 (McGINN, 1998, p. 242) En épocas contemporáneas, este imaginario continuó generando reinterpretaciones narrativas latinoamericanas, como puede observarse en *Bendíceme, Última* de Rudolfo Anaya (1972), o en *Tan lejos de Dios* de Ana Castillo (1993), obras vinculadas a la Virgen de Guadalupe. En la literatura chicana actual este símbolo cultural e identitario se reinterpreta críticamente. Un caso significativo es el libro de Alicia Gaspar de Alba y Alma López, *Our Lady of Controversy* (2011), escrito a partir de la polémica que generó la obra artística digital de la última, en la cual se observa la condensación del cuerpo sensual de la Virgen y la Diosa, así como el de una mujer bajo sus pies que muestra sus senos reemplazando al típico ángel, a la vez que abre sus brazos sosteniendo el símbolo astral de la media luna. El manto que cubre al personaje retoma motivos populares originarios, a la vez que el manto escatológico de estrellas se ubica por debajo, como apoyo de la imagen (Figura 2).

Figura 2. Our Lady. Impresión digital sobre lienzo. 1999. Smithsonian American Art Museum.



Fuente: <https://americanart.si.edu/artwork/our-lady-116838>

En el ámbito cinematográfico, la película *El crimen del padre Amaro* de Carlos Carrera (2002) incorpora también la iconografía guadalupana apoyada en el manto de estrellas. Este, convertido aquí en acolchado, como símbolo escatológico filmico, nos introduce en una narrativa que subvierte lo sagrado y puro de la imagen virginal para transformarlo en la envoltura erotizante del cuerpo de una joven como vehículo de las condiciones de transgresión y crimen posterior.

En el contexto argentino ubicamos una representación de Eva Perón (Figura 3), que si bien es obra del artista Daniel Santoro, circula contemporáneamente en espacios digitales y redes sociales bajo la denominación “Estampita de Santa Eva Perón”, lo que evidencia su inscripción en imaginarios de sacralización política y religiosidad popular. En esta imagen, Eva Perón aparece representada con un corazón de fuego ardiente, los brazos en cruz sosteniendo edificios como una iglesia y el Jockey Club en llamas, rodeada de rayos. La representación frontal y sacrificial de Eva

Perón rodeada por una radiación luminosa de carácter solar, el *parquet* en llamas a sus pies reemplazando al ángel que suele aparecer en estas iconografías, así como el resplandor que envuelve a su cuerpo la invisten de una semántica providencial y trascendente. De esta forma, evoca a la iconografía mariana de clave apocalíptica. Estos elementos introducen una dimensión escatológica vinculada a la destrucción del viejo orden social y económico y al advenimiento de una nueva comunidad, resignificando de este modo la matriz de Ap 12 en clave político-popular.

Figura 3. *Estampita de Santa Eva Perón*, reproducción digital atribuida a Daniel Santoro.



Fuente: https://www.reddit.com/r/argentina/comments/bxv4lo/estampita_de_santa_eva_peron/

Al mismo tiempo, es posible ampliar estas ideas con la imagen, también del artista Santoro, en la cual vemos a Eva Perón cubriendo un cuerpo oscuro, supuestamente infantil (Figura 4). Eva, con su cabeza rodeada de un nimbo radiante o corona radiada de rayos solares que indica una dimensión cósmica, despliega el escatológico manto azul de estrellas, propio de Guadalupe, sobre el vulnerable cuerpo desnudo de este niño (metáfora de la inocencia del pueblo), que descansa. Por

fuera de la ventana, una aristócrata, quizás la escritora y mecenas Victoria Ocampo, observa. La imagen queda aquí asociada a esta potente estructura simbólica latinoamericana que se condensa en la “Patrona de América”. En simultáneo, se la traslada como asociación al imaginario popular peronista: la figura de Eva Perón representada como la madre santa y protectora, patrona del pueblo argentino.

Figura 4: *Evita protege al niño peronista*. 2002. Acrílico, óleo y dorado a la hoja.



Fuente: <http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php?anio=10&obsel=2680>.

Para finalizar, destacamos desde una perspectiva teórica que estas reconfiguraciones pueden comprenderse a la luz de la propuesta ya comentada de Rancière. En este sentido, las distintas relecturas narrativas, iconográficas y literarias del motivo de la Mujer del Apocalipsis, desde la poesía medieval hasta la literatura chicana, el cine y el arte latinoamericanos, pueden articularse a lo que el filósofo llama “reparto de lo sensible”. Es decir, el modo en que una sociedad

determina qué imágenes, narrativas y símbolos adquieren relieve en determinado contexto. Precisamente allí reside la fuerza cultural de esta tradición: en su capacidad para convertir una imagen bíblica en un símbolo textual e iconográfico que se resignifica y retorna a lo largo del tiempo.

Referencias

ANAYA, Rudolfo. *Bless me, Ultima*. Berkeley: University of California Press, 1972.

BOTO VARELA, Gerardo. Cenit y eclipse de la Mujer apocalíptica: los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media. *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, Barcelona, v. 15, p. 53-81, 2003.

BRADING, David A. *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*. México: Taurus, 2002.

CASTILLO, Ana. *So far from God*. New York: W. W. Norton, 1993.

CASTRO DOPACIO, María. *Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana*. Valencia: Universitat de València, 2010.

CUADRIELLO, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia histórica criolla*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

FLORES MATUTE, Francisco Jesús. La Virgen apocalíptica: problemática de su simbología desde los ejemplos andaluces góticos, tardogóticos y del Renacimiento temprano. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Madrid, v. 10, n. 20, p. 1-23, 2018.

GASPAR DE ALBA, Alicia; LÓPEZ, Alma. *Our Lady of Controversy: Alma López's "Irreverent Apparition"*. Austin: University of Texas Press, 2011.

GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

IDEL, Moshe. Jewish apocalypticism: 670-1670. In: MCGINN, Bernard (org.). *Apocalypticism in Western History and Culture*. New York: Continuum, 2000.

KOVACS, Judith L.; ROWLAND, Christopher. *Revelation: The Apocalypse of Jesus Christ*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

LE FROIS, Bernard J. *The Woman Clothed with the Sun (Apoc. 12): Individual or Collective?* Roma: Instituto Bíblico Pontificio, 1958.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Tonantzin Guadalupe: pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

MCGINN, Bernard. *The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism (1200–1350)*. New York: Crossroad, 1998.

MCHUGH, John. *The Mother of Jesus in the New Testament*. Garden City: Doubleday, 1975.

RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

SANTORO, Daniel. *Iconografía peronista*. Série de pinturas. Buenos Aires, c. 2008-2010.

TOSTE BASSE, Inés Marta. *Iconografía de la Virgen de Guadalupe*: Cáceres, La Gomera y Nueva España. La Orotava: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2009.

WARNER, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

YARBRO COLLINS, Adela. *The Combat Myth in the Book of Revelation*. Missoula: Scholars Press, 1976.

Referencias de Imágenes

BRADING, David A. *La Virgen de Guadalupe: imagen y tradición*. México: Taurus, 2002.

LÓPEZ, Alma. *Our Lady*. 1999. Fotomontagem digital. Smithsonian American Art Museum. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/our-lady-116838>.

SANTORO, Daniel. *Estampita de Santa Eva Perón*. [ca. 2008-2010]. Reprodução digital de obra pertencente à série *Iconografía peronista*. Disponível em: https://www.reddit.com/r/argentina/comments/bxv4lo/estampita_de_santa_eva_perón/.

SANTORO, Daniel. *Evita protege al niño peronista*. 2002. Acrílico, óleo e douração à folha. Disponível em: <http://www.danielsantoro.com.ar/obra.php?anio=10&obsel=2680>.

Recibido en: 16/06/2026.

Aprobado en: 11/07/2026.