

Estructura y recepción textual de la *Historia de la Monja*  
*Alférez, Catalina de Erauso,*  
*Escrita por ella misma*

**JOSÉ BAROJA**

# ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN _____	4
0. 1. Algunas anotaciones teóricas para el estudio de la obra _____	4
0. 2. De nuestra propuesta para un estudio de la recepción _____	7
0. 3. Algunas aclaraciones finales _____	11
CAPÍTULO 1	
Historia y literatura: el relato de la monja alférez, escrito por ella misma _____	14
1. 1. Perfil autobiográfico de Catalina de Erauso _____	14
1. 2. De la finalización de las correrías de la monja alférez _____	29
CAPÍTULO 2	
Antecedentes y análisis textual de las memorias de la monja alférez _____	31
2. 1. Del texto atribuido a Doña Catalina De Erauso _____	31
2. 2. De la estructura textual barroca como base para la confección autobiográfica de la monja alférez _____	38
2. 2. 1. De la asimilación del relato soldadesco _____	41
2. 2. 2. De la asimilación del relato de la mujer travestida _____	45
2. 2. 3. De la asimilación del relato picaresco _____	47
2. 2. 4. Algunas aclaraciones finales _____	49
CAPÍTULO 3	
Dos ejemplos de la recepción y utilización literaria de la monja alférez en el teatro _____	51
3. 1. La monja alférez como argumento de inspiración teatral _____	51
3. 2. Don Juan Pérez de Montalbán, discípulo de Lope _____	52
3. 2. 1. La monja alférez, según don Juan Pérez de Montalbán _____	53

# ÍNDICE

---

3. 3. Domingo Miras, dramaturgo postfranquista _____	63	
3. 3. 1. La monja alférez, según Domingo Miras _____	64	
CAPÍTULO 4		
Dos ejemplos de la recepción y utilización literaria de la monja alférez en la narrativa chilena _____		74
4. 1. La monja alférez como argumento de inspiración narrativa _____	74	
4. 2. José Victorino Lastarria, escritor romántico _____	75	
4. 2. 1. La monja alférez, según José Victorino Lastarria _____	77	
4. 3. Juanita Gallardo, autora de novelas históricas _____	83	
4. 3. 1. La monja alférez, según Juanita Gallardo _____	85	
CONCLUSIONES _____	95	
BIBLIOGRAFÍA _____	98	

# INTRODUCCIÓN

---

La historia es siempre una fantasía sin base científica, y cuando se pretende levantar un tinglado invulnerable y colocar sobre él una consecuencia, se corre el peligro de que un dato cambie y se venga a bajo toda la armazón histórica.

Pío Baroja

## 0. 1. ALGUNAS ANOTACIONES TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA

La *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* es una obra de difícil categorización textual. Por una parte, puede leerse como un relato autobiográfico de corte histórico —hipotéticamente verdadero— que nos presenta, centrado en la figura de doña Catalina de Erauso, una serie de datos, tales como fechas, acciones bélicas, nombres de personajes o lugares geográficos verificables en cartas, crónicas, partidas de bautismo, etc. Por otra, el texto se nos muestra como una narración emparentada con la narrativa de aventuras y de viajes, con las novelas picarescas, con las biografías de soldados, e incluso con las comedias de capa y espada de los llamados Siglos de Oro. En otras palabras, mediante su compleja forma narrativa —no tan destacable desde el punto de vista estético—, esta obra logra plantear un relato verosímil, a partir de un material tanto de valor histórico como literario.

Aun así, la base estructural del relato es claramente autobiográfica. Cuestión importante, pues implica —para el investigador— el reconocer a nivel narrativo un único punto de vista, la jerarquización de los sucesos personales nacidos de este, o bien los juicios de valor derivados de una estructura intencionalmente subjetiva; estructura que se constituye, cabe notar, mediante una suma de estrategias textuales que dificultarían *a priori* cualquier intento de restringir el estudio o comprensión de esta obra a los campos de la Historia o de las Letras. En efecto, podríamos afirmar que en todo texto autobiográfico la distinción entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación resulta tan difusa que el discurso mismo provocaría, sobre los potenciales lectores, una marcada impresión de realidad, sin negar por ello su hipotética *literariedad narrativa*. Asunto que podríamos explicar —en parte— mediante el análisis de la forma textual utilizada por el género autobiográfico, al estar esta sustentada, esencialmente, sobre la base de una realidad y

una ficción autorreferenciales, las cuales crearían, a partir del discurso / texto del “yo”, una ilusión de verdad propia de su estructura<sup>1</sup>.

Lo anterior, además de ratificarnos la complejidad textual que concierne al análisis estructural y temático de la *Historia de la monja alférez*, nos lleva a plantearnos como una posibilidad cierta de análisis la latente reciprocidad discursiva entre la historia y la literatura o, mejor dicho, entre la representación histórica y el discurso narrativo<sup>2</sup>. Efectivamente, si examinamos esta obra dentro de su hipotético devenir histórico de cuatrocientos años, seguramente encontraremos diferentes elementos narrativos —estructurales— que se constituirían como los cimientos de actualización —recepción— que la harían *funcionar* como texto histórico o literario dentro de los diferentes entornos culturales en que fuera leída. Razón suficiente para que, por ejemplo, debamos enfrentar la imposibilidad de establecer con certeza si doña Catalina de Erauso construyó o reconstruyó su “yo histórico” mediante esta obra, pero no por ello renunciar a la observación de los lazos comunicantes, ideológicos, políticos o de cualquier otro tipo que establecería el texto con otros géneros literarios, con la sociedad misma, con los lectores y, por ende, con las distintas aproximaciones que se hicieran en específico al texto. Precisamente, la identificación de dichas relaciones entre estructura y recepción se constituye, inicialmente, como la materia central de este trabajo.

En consecuencia, ya juzgada la complejidad que implicaría para la comprensión de la estructura textual y discursiva de la *Historia de la monja alférez* el diálogo narrativo entre la historia y la literatura, cabrá recordar aquí que toda autobiografía involucraría siempre una especie de contrato entre autor(es) / emisor(es) y lector(es) / receptor(es) en el que la representabilidad del signo (mensaje(s) / contexto(s))<sup>3</sup> sería aceptada como de una mayor cercanía con respecto a un referente real que, por ejemplo, entre el signo y una novela, un cuento

---

<sup>1</sup> El género picaresco también se valió de una estructura narrativa autobiográfica. La utilización de esta forma discursiva resultó ciertamente innovadora en una época en que el género fantástico parecía predominar entre los lectores, mediante relatos como la novela morisca, bizantina, de caballería, etc. En este sentido, el mayor acierto de la picaresca fue lograr un marcado efecto de verosimilitud entre sus lectores. Dicho de otro modo, su estructura “yoísta” y sus particularidades descriptivas lograban escapar en ocasiones del imaginario literario, o mejor dicho, de la ficción propia del género, dando incluso un salto hacia el imaginario cultural, vivo y presente, y, por ende, hacia la historia misma: El pícaro ya no solo era literatura, sino que también recorría las calles de la España del siglo XVII.

<sup>2</sup> “La crítica contemporánea al discurso histórico se basa en la convicción de que la realidad nunca puede ser representada en forma coherente en su totalidad, lo que rompe con la concepción de una ‘verdad’ histórica anclada en la convicción de que se puede representar la realidad en forma ‘objetiva’, ‘verídica’ y ‘lineal’” (Fumero 1).

<sup>3</sup> Optamos por utilizar aquí como base explicativa el modelo comunicativo propuesto por Jakobson, en principio debido a su claridad metodológica y por su concepción esencialmente funcionalista.

o un poema<sup>4</sup>. Dicho de otro modo, la relación narrador-autor en una autobiografía podría parecer, incluso bajo los ojos de un receptor consciente de las convenciones de este género, muchas veces inequívoca, e incluso sostenible por medio de datos “reales” —o históricos— que hasta podrían facilitar un proceso de identificación entre el receptor y lo leído. Esto es sumamente relevante, pues nos exige revitalizar al lector dentro del análisis, al ser necesariamente él quien asignaría los grados de *historicidad* o *literariedad* de una “narración original”, a partir de su propia lectura; lo que implica también, por cierto, la observación detenida de los distintos códigos textuales — comunicativos— que *funcionarian*, denotativa y connotativamente, entre el emisor y el receptor. Basten como ejemplo, los distintos modos de aproximación de los que ha sido objeto la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* —incluso este—.

De modo que hemos de comprender que el discurso / texto, ya sea histórico o literario, no solo implicaría a un “emisor” y un “mensaje”, ya que, forzosamente, se constituiría dentro de un proceso de comunicación dinámico, nunca cerrado en sí mismo, y que solo concluiría con la intervención del lector dentro de un marco histórico-cultural específico. Por ello, pese a la complejidad textual de la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, sí podemos afirmar que tras establecerse su ineludible *status* de texto, en cuanto manifestación del lenguaje, la obra sería “accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores (Ingarden 36). Relaciones intersubjetivas, cabe señalar, que revitalizarían el valor material del texto, convirtiéndolo así en una base sólida para el estudio de los elementos que influirían, tras la conclusión parcial del circuito comunicativo, en la recepción.

Dicho con otras palabras, creemos que el análisis del contenido textual resulta ser un punto de partida acertado para esta investigación. En este sentido, debiéramos ser capaces de reconocer, partiendo desde la estructura misma de la obra, la existencia de distintos lazos comunicativos entre emisor(es) y receptor(es), *funcionando* —palabra en la que debemos insistir— en distintos contextos y estableciendo, al mismo tiempo, las relaciones intersubjetivas que darían significado a la obra durante el (los) proceso(s) de lectura. Por ello, nos parece más que conveniente el plantear nuestro trabajo desde un enfoque primordialmente descriptivo que involucre, no obstante, los elementos textuales de esta obra en función de las relaciones histórico-

---

<sup>4</sup> Aunque, vale aclarar, la novela, el cuento y el poema también presentarían distintos grados de *historicidad*, asignados por los propios lectores, en conjunción con los entornos culturales a los que estos pertenecen. Distinta es, por ejemplo, la recepción de un poema épico como la *Ilíada* entre griegos, romanos y contemporáneos.

culturales inscritas, parcialmente, en toda representación textual. De dicha manera, sería posible establecer, entre otros aspectos, la conexión recíproca y natural que existiría entre la literatura y la sociedad —por ende, con la historia—, revelada —según creemos— por medio de las lecturas / interpretaciones propuestas en distintos tiempos y espacios en que hubiera estado presente la obra; incluyendo, obviamente, su propio contexto. A partir de esto, podríamos, además, identificar —en parte— cómo funcionan los elementos narrativos —contextuales— que gradúan la *historicidad* o *literariedad narrativa* en el (los) proceso(s) de recepción.

En resumen, nuestro trabajo será, primeramente, el establecer cuáles son y cómo confluyen los aspectos estructurales del texto en la elaboración dinámica del significado<sup>5</sup> del relato desde el emisor(es), en su contexto “original”, para, posteriormente, intentar entenderlos en función de las posibles lecturas originadas a partir de la obra misma. Ahora bien, para la adecuada realización de nuestro estudio será conveniente el establecer claramente a qué nos referimos con “posibles lecturas originadas a partir de la obra misma”.

## 0. 2. DE NUESTRA PROPUESTA PARA UN ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN

Hasta aquí, esencialmente hemos querido establecer que sobre el discurso / texto de la *Historia de la monja alférez* trabajarían distintos grados de recepción de la realidad histórica y literaria, simultáneos, siempre cambiantes, en pugna o (re)asignados por el(los) lector(es). En correspondencia con esto, también hemos querido plantear que dichas variables de interpretación surgirían, ineludiblemente, junto con algunas constantes de tipo textual, es decir, elementos que conformarían una estructura narrativa que sobreviviría en el tiempo y, por ende, a las distintas lecturas de la obra, constituyéndose como influencia directa de sentido con respecto a todas las recepciones posibles. Por lo demás, esta base narrativa sería identificable mediante el reconocimiento de las relaciones textuales presentes en el discurso original; en este caso, el relato autobiográfico titulado *Historia de la monja alférez*.

Si realizamos una reflexión aún más acabada, podríamos plantear que toda recepción involucraría siempre un diálogo entre un pasado y un presente. Dicho con otros términos, toda recepción implicaría siempre un conocimiento, una experiencia y un saber del (de los) lector(es) aplicado sobre un texto específico, en conjunción con un conocimiento, una experiencia y un

---

<sup>5</sup> ‘Significado del relato’ que, en este caso, lo entenderemos como una variable que depende directamente de los lectores y lecturas realizadas a partir del texto original; es decir, la conjunción específica y documentada de tiempos, conocimientos, historias distintas, etc. sobre una misma base textual.

saber propio de un “tiempo original” que se desprendería de la estructura de dicho relato, generándose así una comunicación plena de intertextualidades. De ese modo, se crearía el marco preciso para la construcción intersubjetiva del significado mediante el diálogo entre escritor-lector o narrador-lector.

Por consiguiente, debemos remarcar lo indispensable que resulta para esta investigación la revisión del pasado de la obra o, más bien, la reconstrucción de su “mundo original”, para así entender los procesos de recepción posteriores o simultáneos. No en vano, la lectura se intuye como un procedimiento posible gracias a los vacíos que todo texto / discurso posee y que todo lector llena a partir de sus propias motivaciones. Motivaciones, que en un juego retórico, nos llevaría a preguntarnos infinitas veces, por cada nuevo contexto cultural en que la obra apareciera, por qué esta ha resultado atractiva o por qué ha generado tal o cuál lectura; siendo este, a la vez, un ejercicio que justificaría la revisión del complejo entramado estructural presente en el texto original. En consecuencia, podemos aseverar que todo texto, en cuanto manifestación intersubjetiva, trascendería a su presente histórico, completándose con cada nuevo lector:

Si un texto literario fuera reducible a un significado determinado, entonces sería expresión de otra cosa, a saber, de ese significado cuyo *status* se caracteriza por el hecho de existir independientemente del texto. Dicho de modo más radical: el texto literario sería la ilustración de un significado dado previamente. (Iser 90)

Por lo dicho, plantearemos desde un principio que la permanencia de la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* dentro de la historia sería explicable mediante el reconocimiento de las bases y diferencias socioculturales en que esta ha sido recepcionada y, valga decir, actualizada por una variada gama de lectores durante distintas épocas (historiadores, editores, escritores, lectores comunes, etc.) sobre la base de la construcción textual de la obra. Construcción que también implicaría el reconocimiento de elementos culturales que han permanecido inscritos en la estructura del texto, pero que han cambiado o que se han transformado parcialmente siempre acorde con los distintos momentos de lectura en que han sido recepcionados. Dicho de otro modo, para el análisis desde la perspectiva propuesta, deberemos identificar el “mundo” en que los receptores establecieron o rescribieron a partir de su propio contenido histórico los lazos comunicantes entre el pasado de la obra —y todo lo que esto implica— y el presente de su lectura, partiendo por la estructura del texto mismo.



Si hemos de seguir dicho camino, deberemos comprender el cómo la complejidad textual del relato de la monja alférez nos sitúa en un punto de intersección entre su *literariedad* y su *historicidad*, siendo recomendable el considerar ambos aspectos para la investigación<sup>6</sup>. Por consiguiente, siendo el nuestro un punto de vista que aspira a comprender en parte la recepción de esta obra, nos enfocaremos en describir, brevemente, el mundo recreado por el(los) lector(es) con respecto al texto fuente; mundos que revivirían la obra en conjunción con otros sistemas (tiempo, espacio, conocimientos, etc.). Esto es relevante, pues si consideramos que el punto de vista de los posibles receptores estaría ligado, inexorablemente, con una conciencia histórica propia y comunitaria —presente, pero siempre en desarrollo— que determinaría en diferentes momentos una recepción histórica / real o literaria / ficcional del texto, mediante el completado de los vacíos textuales, debemos establecer también que la recepción de todo “texto histórico” involucra necesariamente la presencia de un emisor que sobrevive en la estructura del relato<sup>7</sup>:

El proyecto de un horizonte histórico es, por lo tanto, solo una fase de la realización de comprensión y no se consolida en la enajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera a partir del propio horizonte de comprensión del presente. Al realizarse la comprensión tiene lugar una verdadera fusión de horizontes, que al proyectar el horizonte histórico, simultáneamente lo supera. (Gadamer 85)

Efectivamente, el estudio de las relaciones entre la estructura y recepción en la *Historia de la monja alférez* implica la aceptación previa de una infinidad de horizontes históricos-culturales no siempre documentados. En efecto, incluso las investigaciones y estudios críticos acerca de la obra son escasos si los comparamos con el trabajo realizado por académicos acerca de otros textos surgidos durante la misma época. Asimismo, no resulta extraño que las preferencias de investigación apunten, mayoritariamente, hacia los “estudios de género”, en especial debido a las particularidades de este relato: una mujer travestida en las Indias, jugadora, duelista, incluso con un explícito gusto por las mujeres. Como señala Marjorie Garber en la introducción de *Memoir of a basque transvestite in the New World, Lieutenant nun*: “It is

---

<sup>6</sup> Con lo que se plantea de inmediato una visión interdisciplinaria entre la Historia y las Letras.

<sup>7</sup> A diferencia de la oralidad, la escritura, salvo excepciones, no permite una respuesta inmediata del (de los) receptor(es), por lo que la finalización del circuito comunicativo dependería en un mayor grado del saber, conocimiento y experiencia del lector. Incluso, la distancia entre los contextos de escritor y lector podría ser en ocasiones tan extrema que se producirían quiebres irremediables en cuanto a la recepción de tal o cual obra literaria.

tempting to see in her tale an allegory of early modern woman's emergent subjectivity" (vii)<sup>8</sup>. Además, estos horizontes interpretativos han dado cabida a la aplicación de conceptos más bien contemporáneos como "travestismo" o "lesbianismo", teñidos por motivaciones ideológicas muy distintas a la visión que, probablemente, permitió la difusión de la obra, al menos de la leyenda, durante los Siglos de Oro. Tampoco hemos de dejar fuera en esta lista a los lectores comunes, aun cuando no sea posible tener un registro detallado de sus lecturas<sup>9</sup>.

En cuanto a la recepción literaria, habrá que destacar también la existencia de varias representaciones novelescas y teatrales<sup>10</sup> inspiradas en la *Historia de la monja alférez*. Creaciones literarias que compartirían algunos datos históricos, citas textuales, personajes, hechos, etc., con el relato original, al mismo tiempo en que se despliegan la libre y arbitraria imaginación del autor; cabe recordar, siempre enraizada a su propio contexto cultural, generador activo de un diálogo entre el pasado y el presente de la obra. Aunque, en este caso particular, no hemos de olvidar que siendo la fuente un híbrido entre representación histórica y discurso narrativo, y su protagonista, ciertamente parte de la Historia, la coherencia y la verosimilitud de las creaciones discursivas basadas en la obra, probablemente ya conocida por los receptores, se sostendrían solo a partir de la proximidad que tuvieran con el relato del cual el autor obtendría su inspiración. Autores que, por cierto, también son "lectores", pero que, a diferencia del receptor común, y semejantes al crítico e investigador, sí poseerían una "voz" perdurable en el tiempo, documentable, analizable o cuestionable debido a su forma de "obra literaria". Puntos importantísimos estos para el desarrollo de este trabajo de investigación.

En síntesis, podríamos afirmar que el procedimiento interpretativo de un texto como la *Historia de la monja alférez* se constituiría a partir de los vacíos dejados por la obra misma.

---

<sup>8</sup> "Resulta tentador el vislumbrar, a partir de su relato, una alegoría de la emergente subjetividad de la mujer de la Temprana Modernidad."

<sup>9</sup> Por lo demás, lecturas todas que, afortunadamente, han mantenido vivo el texto de Catalina de Erauso hasta nuestros días.

<sup>10</sup> "Existen también, como es de suponer, varias versiones novelescas, están la del periodista chileno Raul Morales Álvarez (*La Monja Alférez*, Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1938); la de Joaquín Rodríguez Durán (*Mujeres de todos los tiempos*, Buenos Aires, 1940); la de Blanca Ruiz de Dampierre (*La Monja Alférez*, Madrid, Ed. Hesperia, s.a., 1943); la de Luis de Castresana (*Catalina de Erauso, la Monja Alférez*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1968); la de María del Carmen Ochoa (*La Monja Alférez*, Madrid, García del Toro, 1970) y la de Armonía Rodríguez (*De monja a militar*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975). Las adaptaciones teatrales son contemporáneas de la protagonista, pues Juan Pérez de Montalbán publicó la suya hacia 1626; Joaquín María de Ferrer reimprimió esta obra como último apéndice a su *Historia* de 1829; en tirada aparte apareció en Barcelona, Imp. Manuel Saurí, 1839. Carlos Coello y Pacheco es autor de otra versión, titulada *La Monja Alférez. Zarzuela histórica* (Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1875); la más reciente es de Domingo Miras (*La Monja Alférez*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1992)". (Garzón Marthá, Álvaro 4).

Vacíos que en el caso de los escritores, que han tomado como base el relato de Catalina de Erauso, serían llenados, precisamente, por las lecturas personales de estos, explicitada, a su vez, mediante una nueva narración: un acto creativo llamado “obra literaria”. En otras palabras, editor, crítico, investigador y escritores de novelas históricas también serían lectores y, por ende, actualizadores del relato original; no obstante se distinguirían del (los) receptor(es) común(es) debido a su especialización y a la reproducción textual de su recepción. Más allá de esto, comparten con los otros la definición de Jauss:

El lector solo puede convertir en habla un texto, es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra, en la medida que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Esta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales específicas de cada estrato social y también las biográficas. (77)

Así que, al considerar a los escritores como “lectores”, es decir, con motivaciones propias frente a la estructura textual del relato; pero, además, como capaces de dejar testimonio textual de ello, nuestro trabajo consistirá, tras la revisión de la obra principal, en reconocer los lazos comunicantes que unirían esta, con los relatos interpretativos de dichos receptores especializados.

### **0. 3. ALGUNAS ACLARACIONES FINALES**

Como hemos venido señalando, toda obra literaria presenta “vacíos” que articulan la relación texto-lector. Estos vacíos permiten al segundo incorporar la experiencia del texto a su experiencia personal. En este sentido, podríamos afirmar que la “realidad” ofrecida por el texto al relacionarse con el conocimiento histórico-cultural del lector, permitiría a este último, más aún, lo forzaría a llenar dichos espacios narrativos, completándose de este modo una comunicación plurisignificativa y, al mismo tiempo, de revaloración de la fuente principal. En palabras de Umberto Eco: “El funcionamiento de un texto (no verbal, también) se explica tomando en consideración, además o en vez del momento generativo, el papel desempeñado por el destinatario en su comprensión, actualización e interpretación, así como la manera en que el texto prevé esta participación” (1981: 22).

Como se comprende de lo hasta aquí expuesto, nuestra intención al enfocarnos en *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* desde nuestro particular punto de vista de la recepción, bordeando además aspectos propios de la historia cultural, es, en primer lugar, el revalorar la pertinencia de esta obra española tanto dentro del ámbito de los estudios literarios como del imaginario nacional y, en segundo lugar, comprender algunos de los mecanismos textuales —en función de un contexto— que han participado en la elaboración de esta obra y en su posterior relación con otras creaciones literarias.

Por lo anterior, revisaremos, primero, el texto principal, es decir, la *Historia de la monja alférez*, para, por último, centrarnos en cuatro obras literarias basadas en la vida de Catalina de Erauso. Lo dicho, con el objetivo de distinguir las semejanzas y diferencias derivadas del proceso de recepción de dichos autores frente al texto original, identificando, entre otros aspectos, los grados de cercanía con la “fuente histórica”, es decir, con su base narrativa. En otras palabras, entenderemos aquellas obras como la explicitación escrita —documentada— de la lectura realizada por esos lectores / escritores, intentando de ese modo comprender las características comunicativas del proceso de recepción y, por ende, de actualización o reescritura que han permitido a la *Historia de la monja alférez* permanecer como texto / discurso en la historia.

En este sentido, nos apropiaremos de dos conceptos centrales de la llamada estética de la recepción como son la “concreción” y la “representación”. Por “concreción” entenderemos la actualización del texto por parte del lector, a partir de elementos dados o perceptibles en la estructura misma del relato. En el caso de las creaciones literarias de nuestros lectores, la “concreción” vendría a identificarse con aquellos elementos provenientes de la fuente original no alterados por la transcrita imaginación del narrador. En cambio, por “representación” o “reconstrucción” comprenderemos el proceso originado por el lector frente a las “implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa” (Iser, 155). En nuestro caso, nos referiremos a la visión particular de los autores frente al relato de la monja alférez.

De modo que podemos considerar este trabajo de investigación de tipo descriptivo —exploratorio— dividido en dos partes claramente identificables. La primera, dedicada por completo a la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, comenzando por una revisión de su perfil autobiográfico, con el objetivo de visualizar

superficialmente algunos elementos estructurales y de contenido, para luego seguir con algunos datos importantes respecto a su publicación y concluir con el reconocimiento de una serie de aspectos narrativos que resultan pertinentes para el estudio de la recepción. La segunda, centrada en la revisión de las obras basadas en dicho relato, que, en nuestro caso, serán consideradas como testimonios de las variaciones de recepción frente al original, por cuanto sus autores serían también “lectores” de esta, pero con la salvedad de haber dejado sus lecturas documentadas. A esto, debemos agregar que la segunda parte de este documento será dividida en dos secciones: una dedicada a dos textos teatrales, los primeros a revisar; la otra a dos textos narrativos.

Como texto principal utilizaremos la edición crítica del relato de Catalina de Erauso, firmada por Ángel Esteban y publicada por editorial Cátedra el 2002 y reeditada el 2006. Nuestra elección se basa en que este texto documenta las dos ediciones previas más relevantes de la obra, es decir, la de Ferrer y la de Rima de Vallbona, además de incorporar un completo estudio acerca de otras versiones menos importantes. Por esto, más allá de alguna revisión de contenido prologal, toda cita de este relato será extraída de la versión de Ángel Esteban. Asimismo, cabe agregar que los textos literarios que utilizaremos corresponden a dos obras teatrales españolas y dos narraciones chilenas. La primera, una comedia de capa y espada con fecha en la España de 1625, es decir, contemporánea al relato de la monja alférez, con homónimo título y firmada por Juan Pérez de Montalbán, discípulo y amigo de Lope. La segunda también de nombre *La Monja Alférez* (1986), pero de Domingo Miras Molina. Las otras dos, originadas en Chile, corresponden a una novela corta de José Victorino Lastarria titulada “El alférez Alonso Díaz de Guzmán” (1848) y la más reciente *Confesiones de la Monja Alférez, la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005) de Juanita Gallardo.

En consecuencia, plantearemos ante la exigencia de una hipótesis de trabajo que las representaciones literarias inspiradas en la narración de la monja alférez estarían forzadas a considerar en su misma estructura los grados de *historicidad* y de *literariedad* del original, al depender su coherencia y su verosimilitud frente a los lectores de la fidelidad de estas con respecto a la fuente histórica textual, condición insoslayable del personaje. En otras palabras, el nuevo texto compartiría la híbrida histórica-literaria del original.

Por último, debemos señalar que el formato, el tipo de investigación y los temas aquí elegidos, se deben a nuestra intención de presentar este trabajo como preámbulo exploratorio para una futura edición crítica de la autobiografía de doña Catalina de Erauso.

# CAPÍTULO 1

---

## HISTORIA Y LITERATURA: EL RELATO DE LA MONJA ALFÉREZ, ESCRITO POR ELLA MISMA

Cada hombre lleva un fantasma de mujer, no en la imaginación que entonces sería fácil de expulsarle; sino circulando en su sangre, y cada mujer un fantasma más o menos concreto de hombre.

Gregorio Marañón

### 1. 1. PERFIL AUTOBIOGRÁFICO DE CATALINA DE ERAUSO

Sobre la base de las investigaciones hechas hasta la fecha, se piensa —no sin sus debidos cuestionamientos— que la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* habría sido redactada “en Sevilla, o tal vez en Madrid, en los años 1625 o 1626, poco antes de embarcarse por segunda y definitiva vez con destino a América” (Munárriz 5). Acerca de esto, Juanita Gallardo, una de las autoras que revisaremos en este trabajo, señala que

Por un lado se abanderan los partidarios de la hipótesis de que en su primera estadía en Madrid en 1624, la Monja Alférez entregó una relación oral de sus aventuras que al año siguiente fue publicada por el catedrático Ramón Fajardo [...] Otros dicen que en la colección de manuscritos de Indias de Juan Bautista Muñoz, autor de la *Historia del Nuevo Mundo*, se encontró un cuaderno con la historia de la monja [...] Sin embargo hay un tercer bando que pretende quitarle todo mérito. El abanderado de este grupo es Marcelino Menéndez Pelayo, quien en 1904 hizo presentes sus sospechas acerca del verdadero autor de la *Historia de la monja alférez*. Según él sería “don Cándido María Trigueros, conocido por otras falsificaciones literarias y que tenía cierto talento para ellas. (179)

Más allá de lo que pueda desprenderse de la breve investigación de la escritora y socióloga chilena, o de los dichos de uno u otro investigador, lo claro es que *Historia de la monja alférez* se nos presenta como la creación narrativa de un personaje histórico —documentado como tal—, pero que en su supuesta autobiografía se convierte además en un ser discursivo, que como lectores nos enfrente con los vaivenes de la recepción entre la historia y la literatura.

Estructuralmente, la narración está escrita en primera persona y dividida en veintiséis breves capítulos, narrados estos, cabe mencionar, mediante un lenguaje “seco” y poco expresivo: estilo que le sirve al narrador para centrarse de modo exclusivo —casi sin distracciones— en los hechos sucedidos a doña Catalina de Erauso, desde su nacimiento hasta su regreso a España y posterior viaje a Roma. Sin embargo, en lo que concierne a esta autobiografía, la historia queda inconclusa, muy a la usanza de las novelas de la época —con lectores habituados a continuaciones—, siendo el relato concluido, por lo menos en cuanto a su *historicidad*, recién veinte años después, a través de dos relaciones divulgadas en México. De todas formas, podemos afirmar que la monja alférez es la protagonista absoluta de su propio relato, situándose así, dentro del ámbito de la conquista —discursivamente—, a la par de otros célebres soldados.

Narrativamente, el texto nos sitúa *ab ovo*, es decir, nos remonta como lectores hasta el nacimiento mismo de doña Catalina de Erauso; tal vez, imitando la forma del género literario fundado por Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache, o bien a la manera de las biografías de soldados, o incluso de las novelas de caballería; vale comentar, todos tipos narrativos muy populares en la época en la que se habría difundido el texto. De modo que, ya desde la primera línea, la protagonista se focaliza exclusivamente sobre ella —“Nací yo”—, para así darnos cuenta de su vida, de sus hazañas y desventuras, pero siempre desde una privilegiada posición, pudiendo elegir qué datos resultan relevantes para la construcción de su “yo” o cuales no: siendo todo discurso, como lectores, podemos sospechar libremente de las intenciones de Erauso.

Entonces, como exigen los modelos que probablemente siguió para la escritura el autor del texto, el alférez opta por presentarnos a su padre, a su madre y su lugar y fecha de nacimiento: base, por cierto, para identificar la clase social a la que pertenece, su limpieza de sangre o no, los valores de su familia, etc. Citamos:

Nací yo, doña Catalina de Erauso, en la villa de San Sebastián, de Guipúzcoa, en el año de 1585, hija del capitán don Miguel de Erauso y de doña María Pérez de Gallarraga y Arce, naturales y vecinos de aquella villa. Criáronme mis padres en su casa, con otros mis hermanos, hasta tener cuatro años. (93 - 94)

Sin embargo, en estas pocas líneas, aparecen los primeros los conflictos con respecto a la veracidad histórica de los datos biográficos, por lo menos lo relacionado con las fechas; aunque, más adelante, se nos presentarán otro tipo de imprecisiones textuales. Al respecto, Ferrer, en una

nota a pie de su edición de 1838, señala que “después de recibido (el documento de bautismo) notando una diferencia de siete años, que en el manuscrito se lleva adelante en todas las citaciones hasta el año de 1603” (19). Jesús Munárriz también anota que doña Catalina de Erauso “solo en las fechas se permitió ciertos cambios, pues dice nacer en 1585 cuando consta, por su partida de bautismo, que lo hizo en 1592”. Luego agrega que “este aumento de años, raro en una mujer por muy alférez que fuera, pudo deberse a un intento de exagerar lo que llevaba al servicio de su majestad, para lograr lo solicitado” (6). Esta anotación no es menor, puesto que ha llevado a algunos investigadores a proponer una posible usurpación de identidad en lo que concierne al relato previo a la estadía de la monja alférez en Chile.

Los padres de doña Catalina, Miguel de Erauso y doña María Pérez de Galárraga y Arce, también merecen nuestra atención con respecto a la construcción del “yo” de la protagonista. Indudablemente, no son casuales sus inclusiones bibliográficas, puesto que, pese a la prácticamente nula participación de ellos dentro del relato —don Miguel de Erauso busca a su hija al principio del relato—, este parentesco nos dice como lectores que la protagonista posee cierto estatus de clase: la hidalguía<sup>11</sup>. Al respecto, Michelle Stepto, en la “Introduction” de su edición del texto de la monja alférez titulada *Memoir of a basque lieutenant nun transvestite in the New World*, recalca que “Catalina de Erauso began life in the town of San Sebastian, on the Northern coast of Spain, a middle child and the third daughter of a large and prosperous Basque family” (xxvi)<sup>12</sup>. También añade que el capitán Miguel de Erauso “had probably served in the American colonies” (xxvii)<sup>13</sup>. Ángel Esteban agrega que “Ferrer apunta en su prólogo que ‘Erauso’ es uno de los apellidos más nobles de San Sebastián [...] ‘Erauso’ tiene un origen noble vasco navarro” (91). Este origen vasco, además de corroborar una particular condición Erauso dentro del contexto español, pues conocida es la rivalidad entre españoles y vascuences, la sitúa dentro de un núcleo de poder que, en cierto modo, servirá al final del texto para atenuar las posibles consecuencias de su acto transgresor. En otras palabras, como el mismo Ángel Esteban señala “Catalina sabe cuáles son los elementos que debe destacar para que la autoridad no tenga

---

<sup>11</sup> En la primera *relación* de la que tenemos noticia se lee: “Son sus padres Vizcaynos de nación, vecinos y naturales de la villa de San Sebastián, nobles y que gozaron los bienes prósperos de fortuna”. En el Señorío de Vizcaya, existía el llamado *derecho de hidalguía universal*, en virtud del cual todos los vizcaínos nacían hidalgos.

<sup>12</sup> “Catalina de Erauso nació en el centro de San Sebastián, ubicado en la costa norte de España, la del medio entre todo sus hermanos y la tercera hija de una importada y próspera familia vasca.”

<sup>13</sup> “Probablemente sirvió en las colonias americanas.”



en cuenta sus errores: la guarda de la virginidad, la integridad de la fe católica, la defensa de la corona y la salvaguarda del honor personal” (74).

Tras la sucinta, pero informativa presentación de los datos familiares, Erauso pasa inmediatamente a contar como cumpliendo con aquel lema que reza “Iglesia o mar o casa real”, “en 1589 [la] entraron en el convento de San Sebastián el Antiguo, de dicha villa, que es de monjas dominicas, con mi tía doña Úrsula de Unzá y Sarasti, prima hermana de mi madre y priora de aquel convento” (94). Reclusión en el convento arraigada a una vieja tradición hidalga que Stepto explica del siguiente modo:

Like other properous Basque families, the Erausos gave their sons to the conquest and their daughters to the convent, thus promoting the family prestige and protecting its honor. One by one, the girls entered the convent of San Sebastian the Elder, there to be reared and educated—for marriage if a likely match presented itself, for a nun’s life it did not. (xxvii)<sup>14</sup>

Narrativamente, hemos de destacar aquí que Erauso realiza un salto argumental desde los 4 hasta los 15 años, sin entrar en detalles acerca de su infancia. Esto es sumamente relevante, pues nos demuestra un inteligente manejo de la información por parte de la narradora, la que buscaría —según podemos especular— apartar nuestra vista de la transgresión por ella cometida, a favor de otros elementos, como su virtuosa masculinidad. En términos de la recepción textual, podríamos plantear que la narradora buscaría conseguir un efecto crítico favorable en el receptor de su época, pues como emisora sería completamente consciente de sus posibilidades discursivas en la construcción de su “yo”. En este sentido, no hemos de olvidar que la interpretación de todo texto, necesariamente conmueve y presiona al lector, por lo que las respuestas que en este origen implicarán y revitalizarán las motivaciones inscritas en el texto mismo (Cfr. Fish 32). De este modo, establecemos, claramente, la relación que existe entre la estructura textual y la recepción.

Tras omitir lo sucedido durante su preadolescencia, Catalina retoma la narración diciendo: “[...] en donde me crié hasta tener quince años, en que se trató de mi profesión”. Y luego señala:

---

<sup>14</sup> “Al igual que otras prósperas familias vascas, los Erauso ofrecieron a sus hijos a la conquista (a las armas) y a sus hijas al convento (a la Iglesia), cuidando así tanto el prestigio de la familia como la protección de su honor. Una a una, las niñas ingresaron al antiguo convento de San Sebastián, para allí ser criadas y educadas para el matrimonio, si algún pretendiente se le presentaba, para monja si no.”

“Estando en el año de noviciado, ya cerca del fin, me ocurrió una reyerta con una monja profesa llamada doña Catalina de Aliri, que, siendo viuda, entró y profesó. Era ella robusta y yo muchacha; me maltrató de mano y yo lo sentí”. Esto le da un motivo para escapar del convento, aunque aquí hemos de destacar que, discursivamente, Erauso no nos ha dado tiempo como lectores de asociarla a ninguna conducta propiamente femenina que nos hiciera abominable o increíble lo que sucederá en los capítulos siguientes.<sup>15</sup>

Por lo anterior, —ya fuera—, la narración rápidamente nos traslada al momento en que la protagonista decide disfrazarse de hombre: un procedimiento en el que demora exactamente tres días<sup>16</sup>; por lo menos en cuanto a lo que su apariencia concierne. Pese a la sequedad del relato, pensamos que, difícilmente, dicho número sería casual para representar su transformación. En efecto, esta mención narrativa parece ayudarnos a comprobar que en el texto funcionarían relaciones estructurales entre una *literariedad* intrínseca, en comunicación con su *historicidad*. No por nada, desde el plano heroico narrativo —primeramente bíblico— este rehacerse posee una fuerte significación para el simbolismo occidental:

Tiré no sé por dónde, y fui a dar en un castañar que está fuera, y cerca a las espaldas del convento, y acógime allí; y estuve tres días trazando y acomodándome y cortando de vestir. Corté e híceme de una basquiña de paño azul con que me hallaba, unos calzones; de un faldellín verde de perpetuán que traía debajo, una ropilla y polainas: el hábito me lo dejé por allí, por no ver qué hacer con él. Cortéme el cabello y echélo por ahí, y partí la tercera noche, y eché no sé por dónde, y fui calando caminos y pasando lugares por me alejar. (95)

A lo señalado, habrá que agregar que a todas luces, desde este punto, la narración parece asimilar elementos propios de los relatos picarescos, excepto quizás por la condición previa de hidalgo<sup>17</sup> de la protagonista, que en menos de 50 líneas de relato ya se nos asemeja más a un hombre que a una mujer. En efecto, tras establecer su vestimenta, Erauso pasará a servir a varios

---

<sup>15</sup> Umberto Eco, acerca de la libertad interpretativa, señala: “En lo que al texto se refiere este no hace afirmación alguna sobre el estado final de la fábula: se limita a prever un lector modelo suficientemente dispuesto a cooperar como para poderse construir su propia fábula” (Eco, 1987: 171).

<sup>16</sup> Con respecto a su travestismo, cabría destacar que el cambio incluso es narrativo, pues al mismo momento de cambiar su nombre unas páginas después, cambiará la utilización del morfema de género para referirse a sí misma, construyendo así una identidad masculina que no se entorpece con su vida previa, conocida la astuta y funcional omisión de datos.

<sup>17</sup> El protagonista del género picaresco corresponde habitualmente a un ser de baja ralea social.

amos en sus correrías por Vitoria, Valladolid, Bilbao, Estella y San Lúcar<sup>18</sup>, incluso mudándose de nombre por el de Francisco de Loyola<sup>19</sup>. Además, servirá de paje en Valladolid a Juan de Idiáquez, secretario de Felipe II y Felipe III, debiendo escapar para no ser descubierto por su padre, quien visitaba a su amigo, precisamente apesadumbrado por la fuga de Catalina desde el convento. También robará unos cuartos a Francisco de Cerralta en Vitoria, su primer amo; será preso en Bilbao; atreviéndose, posteriormente, a regresar a San Sebastián, donde no será reconocido. Tiempo de correrías en que construirá y sustentará su nueva caracterización por la tierra vasca, antes de dar el gran salto a las Indias como grumete de Esteban Eguiño, primo hermano de su madre.

Desde Capítulo II al Capítulo V, Erauso nos narra unos cuantos hechos sucedidos en Cartagena, Nombre de Dios, Panamá, puerto de Paita, Villa de Saña, Trujillo y Lima. A veces, sucesos poco significativos, pero que acabarán en su enrolamiento voluntario como soldado en el Virreinato del Perú: decisión que surgirá, por cierto, de su particular interés por “andar y ver el mundo” y, por supuesto, por su inclinación por la carrera de armas. Durante estos capítulos, que afianzan frente al lector el carácter de la heroína, la futura alférez se desempaña, principalmente, como criado, mayordomo o cuidador de hacienda de dos mercaderes, de los que obtendrá por su trabajo grandes beneficios y experiencias. América significará para doña Catalina de Erauso la concreción, en muchos aspectos, de sus labores de personificación masculina comenzadas en España: América es un lugar para nacer de nuevo, socialmente, como “hombre”. Entonces, podríamos plantear que en estas tierras su sexo biológico será suprimido en el relato en función de sus acciones individuales como soldado del rey.

En el Nuevo Mundo, sus amos serán Juan de Urquiza y Diego de Lasarte. Con Urquiza, Erauso tendrá una vida más o menos placentera hasta un desafortunado enfrentamiento con un tal Reyes, a quien primero le cortará la cara para, en un segundo encuentro, acabar matándolo. De manera que dicho personaje se convierte en la primera víctima del mozo, de lo que debemos notar cómo este de sangre resulta coherente en cuanto a la evolución narrativa del personaje, pues sucede justo en un momento en que la protagonista ya ha madurado lo suficiente como para

---

<sup>18</sup> Lugar en que finaliza el capítulo uno, de un total de veintiséis en la mayoría de las ediciones, excepto en Rima de Vallbona quien acaba en el veinte, utilizando luego solo subtítulos para referirse al resto del relato.

<sup>19</sup> Catalina de Erauso adoptó varios nombres diferentes, como Pedro de Orive, Francisco de Loyola, Alonso Díaz, Ramírez de Guzmán o Antonio de Erauso.

tomar un arma entre sus manos, además de anticiparnos su paso a la soldadesca a la inscripción de su nombre en la Historia: de otrora “pícaro travestido” se dirige a la gloria de su discurso.

Después de salir librado de la justicia por la muerte de Reyes, a Erauso se le sumará otra dificultad que se repetirá durante sus andadas por América; dificultad, por cierto, ligada con la necesidad de ocultar su sexo de mujer. Nos referimos al intento de Juan de Urquiza de casarlo con doña Beatriz de Cárdenas, revelando intenciones que mucho nos recuerdan el trato del arcipreste de San Salvador con Lázaro de Tormes, al buscar el primero con la unión del lazarillo su propio beneficio sexual:

Es de saber que esta doña Beatriz de Cárdenas era dama de mi amo, y él miraba a tenernos seguros, a mí para servicio y a ella para gusto. Y parece que eso tratado entre los dos lo acordaron, porque después que fui a la iglesia restituido, salía de noche, iba a la casa de aquella señora, y ella me acariciaba mucho, y con son de temor a la justicia, me pedía que no volviese a la iglesia de noche, y me quedase allá; y una noche me encerró y se declaró que a pesar del diancho había de dormir con ella, y me apretó en esto tanto, que hube de alargar la mano y salirme. (104)

Esta será la primera aventura amorosa de la que Erauso deberá evadirse durante su estancia en el continente. Aventura de la que sale librado, tras señalarle a su amo que “de tal casamiento no había de tratar, porque por todo el mundo yo no lo haría” (105). Razones por las cuales pasa a Trujillo y luego a Lima.

Allí, sirviendo a Diego Lasarte, mercader muy rico, habrá de ocurrirle otro “lío de faldas”, que le costará, nuevamente, el perder la tranquilidad de su oficio de “mayordomo”. Erauso es sorprendido por su amo con una de las hermanas de su esposa. Ella, sobre sus piernas, muy coqueta le dice al oído que “fuese al Potosí y buscase dinero” para así casarse. Como señala Ferrer, en otra nota a pie de su edición, esta no será la última vez en que esta mujer singular tenga “el capricho de enamorar doncellas, séase porque llegó a hacerse la ilusión que era hombre, o ya sea que se valía de este ardid para recatar más a las gentes su verdadero sexo” (42).

Por supuesto, este discurso sexual ha sido abordado de distintas maneras. En lo que respecta específicamente al texto, podemos asegurar con certeza que nos encontramos —como lectores— con una marcada ambigüedad discursiva que imposibilita el llegar a conclusiones inequívocas al respecto. De hecho, a la narradora parece no interesarle el romper con el *status*

*quo* entre hombre y mujer, más bien, desea sostenerlo para su beneficio personal. Sin embargo, para poder hacerlo, su discurso debe negar la virilidad de su personaje, no así las marcas de masculinidad de sus acciones, de modo de conseguir un equilibrio que se sustente en su “castidad”: estado de gracia que lo salvará de la condena hacia el final del texto. En efecto, su condición de monja y alférez nos propone como una dualidad discursiva en que las acciones del segundo son perdonadas por la pureza de la primera: no es un oxímoron casual. De este modo, Erauso se justifica ante el Rey y ante la Iglesia, los dos estamentos más importantes de la época: como soldado necesita de este ardid o acto para mostrarse o “sentirse” más hombre entre los hombres de su época; como monja nunca llega a concretarlo. El episodio acaba con él despedido y ya con la decisión de enrolarse como soldado para venir a Chile.

Pasamos al Capítulo VI, aquí Erauso modifica un poco la forma narrativa, acercándose por momentos más a las narraciones de soldados que a la latente picaresca de los capítulos anteriores. Por supuesto, el cambio de estilo se explica al pretender en estas páginas el darnos a conocer su exitosa carrera militar en Chile y su destacada participación en la Guerra de Arauco tanto en Valdivia como en Purén, así como la trágica muerte de su hermano en Concepción. Precisamente, será en nuestro país donde reciba el grado de Alférez<sup>20</sup>, siendo conocida en la posteridad americana como “la Monja de Chile”<sup>21</sup>. Dicho galardón militar lo obtendrá por su valentía en combate tras recuperar la bandera arrebatada por los indios en Valdivia, haciendo aquí Erauso una feroz muestra de heroísmo a favor de la Corona Española, según sabemos por sus palabras y otras relaciones que han registrado el hecho. Aunque no hemos de obviar el lenguaje un tanto hiperbólico que se desprende del discurso del Alférez. Citamos directamente del texto:

Tomaron y asolaron los indios la dicha Valdivia: salimos a ellos, y batallamos tres o cuatro veces, maltratándolos siempre y destrozando; pero llegándoles la vez última socorro, nos fue mal y nos mataron mucha gente y capitanes, y a mi alférez, y llevaron la bandera. Viéndola llevar, partimos tras ella yo y dos soldados de a caballo por medio de gran multitud, atropellando y matando, y recibiendo daño: en breve cayó muerto uno de los tres. Proseguimos los dos. Llegamos a la bandera, cayó de un bote de lanza mi compañero. Yo

---

<sup>20</sup> En su origen, el alférez era el valido hombre de armas del rey, algo así como su general en jefe. La palabra proviene del árabe *al faris*, “el que lleva el estandarte” o “el abanderado”. Según..., “puesto de honor y de confianza, en la antigua jerarquía militar, inferior solamente al de capitán o jefe de campaña. Tenía la misión de llevar el estandarte de caballería.

<sup>21</sup> Benjamín Vicuña Mackena en un artículo de *Miscelánea* señala que “en América fue solo conocida con el nombre de la ‘Monja de Chile’”.

recibí un mal golpe en una pierna, maté al cacique que la llevaba y quítesela, apreté con mi caballo, atropellando, matando e hiriendo a infinidad, pero malherido y pasado de tres flechas y de una lanza en el hombro izquierdo, que sentía mucho (113 - 14).

Aun en el capítulo VI, dedicado primordialmente a realzar la obtención de su grado como Alférez, Catalina de Erauso se verá implicada en otros lances; entre ellos, el duelo de un amigo, Juan de Silva, a quien no renunciará a ayudar, pese a los problemas con la justicia que, en ese momento, la tienen recluida en el convento de San Francisco. Sin embargo, dicho duelo lo llevará a matar accidentalmente a su propio hermano, personaje descrito —por ella misma— como un hombre honorable, que como buen vizcaíno, le brindó cobijo recién llegada a Concepción. En este sentido, no sorprende que a la heroína se le escape, al hablar de sus hermano, dentro de un relato mayoritariamente seco, cierto atisbo de íntimo sentimiento: “Acudieronme algunos, y entre ellos mi hermano, a quien no había visto, y me fue de consuelo” (112).

La muerte de Miguel de Erauso, en términos narrativos, bien parece plantearse como una tragedia originada por el rol que doña Catalina debe mantener durante todo el relato. Efectivamente, al oficiar como padrino de la lucha de Silva con don Francisco de Rojas, solo cumplía con las obligaciones del Honor que a todo caballero que se precie de serlo le corresponde. Lamentablemente, no reconoce a tiempo al acompañante del contrario en la intensa oscuridad que abriga el duelo, por lo que acaba matándolo. Ciertamente, el episodio nos presenta ciertos tintes propios del teatro de la época que, además, se ven subrayados por las descripciones y adjetivaciones que utiliza la narradora y se mantiene coherente en cuanto a su estructuración: dejando en evidencia nuevamente la conciencia de la narradora en la construcción discursiva del relato. En este sentido, si hemos de considerar la obra embebida en la *literariedad* a la par con su *historicidad*, importante nos debe parecer el que Erauso mate a su propio hermano, en cierto modo ocupando su lugar. Tal vez, un simbolismo que nos revela una intención que va más allá del mero dato histórico o autorreferencial: sería la confirmación de la condición masculina del alférez, destacada entre los hombres de mayor valor.

Tras asilarse nuevamente en la Iglesia, Erauso será socorrida para escapar de Concepción. Asilo que, por cierto, será una práctica repetida por la monja alférez, en momentos en que su vida corra peligro o haya cometido muerte en duelo: posibilidad legal de la época, pero que dada la

conjunción entre monja y alférez —arriba explicada— parece tener en la obra un cierto sentido interpretativo. Como recoge Ángel Esteban:

Si hiere o mata en lances personales, queda protegida por la costumbre de la época, tan propia de las comedias de los Siglos de Oro, de los retos a muerte por la defensa del honor personal, y si en algún caso su honradez o su integridad moral queda en entredicho, se acoge a la autoridad eclesiástica, confiesa sus culpas, descubre sus secretos, pone las cartas boca arriba, hace explícita su fe católica y revela sus costumbres cristianas, su asiduidad en la recepción de los sacramentos y su sinceridad de vida. (75)

Lo que continúa a su escape de Concepción es una larga caminata por la costa chilena, “pasando grandes trabajos y falta de agua”, que en código novelesco, bien pareciera estructurarse, narrativamente, como un castigo justo por el crimen cometido contra su hermano: el relato, otra vez, es coherente con la trama del capítulo anterior. Erauso debe atravesar el desierto hacia Tucumán: viaje sufrido, y aunque es acompañada por dos soldados más en fuga, solo el Alférez sobrevivirá, connotando, nuevamente, mediante su discurso, una fortaleza mayor que otros hombres. Sin embargo, en este mismo episodio, hacia el final del trayecto percibiremos un breve momento de emotivita, en que Erauso, en momentos de agonía, se aparta de su insistente discursiva de masculinidad para mostrarnos, quizás, a la ex novicia: “Arriméme a un árbol, lloré, y pienso que fue la primera vez. Recé el rosario, encomendándome a la santísima virgen y al glorioso San José, su esposo” (121). Cabe destacar que tras este acto de contrición religiosa se produce lo deseado: “Descansé un poco, volvíme a levantar y a caminar, y parece salí del reino de Chile, y entré en el de Tucumán [...] Llegaron y preguntáronme a dónde iba por allí tan apartado. Conocílos cristianos y vide el cielo abierto” (121 - 22). Reiteradamente, la Historia se confunde entre los recursos narrativos literarios.

Ya a salvo en Tucumán, acogida por “una señora mestiza, hija de español y de india; viuda y buena mujer”, recibe sorpresivamente la oferta de quedarse para “gobernar la casa”, casándose con la hija de esta, a quien sin embargo considera “muy negra y fea, como un diablo, muy contraria a [su] gusto, que fue siempre de buenas caras” (122). Episodio en que, nuevamente el Alférez manifiesta, según Ferrer, una “inclinación singular [...] que aun hablando de buena fe con sus lectores, parece quiere llevar adelante su manía de pasar por hombre, afectando una

pasión decidida por el bello sexo” (59). Paralelamente, en Tucumán, a la espera de este matrimonio, Erauso se amistarà con el secretario del obispo y con “don Antonio Cervantes, canónigo de aquella iglesia y provisor del obispo” (123), quien también desearà casarlo con una sobrina. La protagonista ocultará la situación a cada una de las familias interesadas en él, así como las prendas obtenidas de estas, y se marchará hacia Potosí, sin saber más de alguna de ellas. En cierto modo, el soldado retoma algunas prácticas ya aprendidas en España durante sus correrías.

Camino a Potosí se ve enfrentado, junto con un compañero casual de viaje, a un trío de bandidos, matando entre ambos a dos de ellos. Ya en la ciudad boliviana, Erauso vuelve a trabajar de mayordomo, dirigiéndose junto con su amo a Charcas, pero regresando tras algunos inconvenientes. A su vuelta, el alférez se encontrará con pleno alzamiento de Alonso Ibáñez, por lo que decidirá unirse al bando oficial de don Rafael Ortiz, corregidor de la ciudad y funcionario de la Corona —hecho registrado en la Historia—. Según el texto, tras la derrota de aquellos, Erauso será honrada con el oficio de Ayudante de Sargento Mayor. Sin embargo, Ángel Esteban, citando a Vallbona, señala que “tal dato es erróneo, pues en todos los documentos oficiales ha quedado constancia de que solo consiguió el título de alférez” (125). Después de todo lo acaecido, soldado incansable según su propio relato, decide unirse a una expedición hacia los Chuncos y el Dorado en busca de conquista y oro, siendo esta una situación propicia para sumar a sus hazañas algunos hechos soldadescos. Narrativamente, a partir de estos episodios, hemos de notar cómo en batalla, Catalina siempre se muestra victoriosa o en el bando de los vencedores, pero que, al mismo tiempo, atenúa su gloriosa condición retratando las hostilidades del mundo contra el que se enfrenta: una característica muy propia del Barroco Español que, evidentemente, se trasunta hacia el relato.

Tras el fracaso de la expedición, Erauso pasa a la Plata (hoy Sucre) donde sirve a un mercader rico, primero, y luego a una señora viuda de nombre doña Catalina de Chaves<sup>22</sup>, “la más principal y calificada, según decían, que había por allí” (129). Lamentablemente, en esta ciudad se ve involucrado en un caso que nace por obra de su Señora y que resultará en la antiheroína — denominación dada por Ferrer— alistada para el potro. Por suerte, será salvada del castigo gracias a las influencias subterráneas que parece que influyen en todo caso judicial de la

---

<sup>22</sup> En *Tradiciones Peruanas, Quinta Serie* de Ricardo Palma, también se recoge este episodio bajo el título “Dos palomitas sin hiel”. Aunque no se nombra a Catalina de Erauso, si podemos dar fe de que se trata del mismo episodio en tono popular.



época<sup>23</sup>. Salido de dicho aprieto, pasa inmediatamente a las Charcas donde vuelve a servir a Juan López de Arguijo. Cuestión favorable hasta que un día, sin nada que hacer, entra a jugar en la casa de don Antonio Calderón, sobrino del obispo, siendo este un craso error, pues el juego acabará con la muerte de un mercader y la fuga de Erauso hacia Piscobamba —Pomabamba según Ferrer—.

Allí, de nuevo se verá involucrado en lances relacionados con su afición de tahúr, propia de los soldados, matando en esta ciudad a un portugués y, por ello, condenado a muerte. Aun así, Erauso se negará a confesión, “hecho un Lutero”, por lo que solo la mediación de la Audiencia de la Plata lo salvará de la horca<sup>24</sup>. No obstante, el capítulo dejará nuevamente en evidencia las tachas del sistema judicial americano —aunque solo exponiéndolo, no condenándolo—, al mostrar la utilización de testigos falsos como algo habitual. Al final, el Alférez es liberado y devuelto a la Plata. De allí, pasa a Cochabamba donde se produce un episodio manifiestamente novelesco en que Catalina se muestra rescatando a doña María Dávalo, quien había sido sorprendida por su marido, Pedro Chavarría, en una relación de infidelidad con el sobrino del obispo. Con ella sobre una mula, Erauso protagoniza un fugaz escape y posterior duelo con el esposo de la mujer infiel, del que obviamente sale airoso, dejando a la mujer con su madre en el convento de San Agustín y salvando de condena gracias a la mediación de su amo Juan López de Arguijo, quien soluciona el malentendido secuestro.

Gracias al aventurado rescate, Erauso consigue la mediación de doña María de Ulloa, la madre de doña María de Dávalo, para formar parte de una comisión a Piscobamba y Mizque, que tenía por objetivo “la averiguación y castigo de ciertos delitos allí denunciados”. Para esta, es nombrado comisionado, con escribano y alguacil a su mando, cumpliendo de este modo un nuevo oficio que se suma a sus ya aumentadas habilidades como soldado. Mientras ejerce como tal, tras una rápida investigación, lleva al alférez Francisco de Escobar a la horca debido a que aquel había muerto a dos indios alevosamente para robarles: Erauso hace cumplir las leyes de las Indias y le presta así otro servicio a la Corona, que no duda en dejar registrado. De regreso a la Plata, decide partir hacia la Paz, donde matará a uno, siendo otra vez condenado a muerte, pero salvado gracias a un ardid que le permite guarecerse en la Iglesia y ser ayudado para escapar.

---

<sup>23</sup> Probablemente, nueva asimilación de los rasgos críticos del género picaresco.

<sup>24</sup> En *Tradiciones peruanas, Tercera serie* de Ricardo Palma este episodio también aparece relatado a modo de cuento popular bajo el título “¡A Iglesia me llamo!” En realidad, el relato es mezclado con episodios posteriores, acabando con el regreso de Erauso a España.

Reiteradamente, gracias a la mediación clerical, Erauso logra huir de la ley del Rey, creándose en la narración una especie de equilibrio entre sus deberes con la Iglesia y los que corresponden a la Corona Española. Fuera de peligro, huye esta vez en dirección al Cuzco, donde la mala fortuna hace que lo culpen del asesinato de don Luis de Godoy, cometido por un tal Carranza: la verdad se descubre tras cinco meses en que debe pasar encerrado. Saliendo hacia Lima —el Callao de Lima según comenta Ferrer por una cuestión geográfica—, le tocó batirse contra los holandeses en cinco bajeles, siendo una batalla en que murieron novecientos españoles y el Alférez fue prisionero y luego abandonado en la costa. Rescatado de su infortunio, puede regresar a Lima, no sin antes producirse un episodio que apelará a su “pícaro” ingenio:

Compré un caballo, que me salió bueno y no caro, y andúveme en él unos pocos días tratándome de partir para el Cuzco. Estando de partida, pasé un día por la plaza, vino a mí un alguacil y me dijo que me llamaba el señor Alcalde [...] Llegué a su merced; estaban allí dos soldados, y así que llegué dijeron: —Este es, señor. Este caballo es nuestro y nos ha faltado, y de ello daremos luego bastante información—. Rodeáronme ministros, y dijo el alcalde: — ¿Qué hemos de hacer en esto?— Yo, cogida de repente, no sabía qué decir; vacilante y confusa parecía delincuente, cuando se me ocurre de pronto quitarme la capa y tapéle con ella la cabeza al caballo, y digo: —Señor, suplico a vuestra merced que estos caballeros digan cuál de los ojos le falta a este caballo, si el derecho o el izquierdo. Que puede ser otro animal y equivocarse estos caballeros—. Dijo el alcalde: —Dice bien; digan ustedes a un tiempo de cuál ojo es tuerto ese caballo—. Ellos se quedaron confusos. Dijo el alcalde: —Díganlo ustedes a un tiempo—. Dijo el uno: —Del izquierdo—. Dijo el otro: —Del derecho; digo del izquierdo—. A lo que dijo el alcalde: —Mala razón han dado ustedes y mal concordante—. Volvieron ellos, juntos, a decir: —Del izquierdo, del izquierdo decimos ambos, y no es mucho equivocarse— [...] Entonces tiré mi capa y dije: —Pues vea muestra merced cómo ni uno ni otro están en el caso, que mi caballo no es tuerto, sino sano—. (149 – 51)

Como hemos hasta aquí leído, desde el capítulo VI hasta el XVIII, la protagonista —embebida en su discurso— no ha perdido oportunidad para acumular hechos que le sirven para reafirmar su masculinidad social, de la cual, a esta altura ya no podemos dudar. Así, uno tras otro se suceden los acontecimientos, sin mayores detenciones, haciendo patentes, de este modo, las posibles motivaciones de doña Catalina con la redacción de su autobiografía. Sin embargo, desde este

punto en adelante, la visión forzosamente cambiará, pues se acerca el reconocimiento de la transgresión de esta casi monja.

Ya llegado al Cuzco, Erauso vive uno de los episodios más importantes —como se verá— y peligrosos: su enfrentamiento contra el nuevo Cid. Este personaje es descrito por la narradora como “un hombre moreno, velloso, muy alto, que con la presencia espantaba” (152), al que el Alférez desafía, al verse provocada por este y ofendido en su Honor: “Proseguí mi juego, gané una mano, y entró la mano en mi dinero, y sacóme unos reales de a ocho” (152). El enfrentamiento acabará en la calle, con el dicho Cid muerto y con Catalina gravemente herida. Agonizante, viéndose en efecto casi muerto, el Alférez se confiesa por primera vez con el Padre Luis Ferrer acerca de su condición de mujer —he ahí su relevancia—: “Y viéndome yo morir, declaré mi estado. Él se admiró y me absolvió, y procuró esforzarme y consolarme” (153). Sin embargo, tras una extensa convalecencia, “y recelando el encono de ciertos amigos del muerto”, huye en dirección a Guamanga, no sin antes pasar por el puente Andahuailas y Guancavélica, tras verse involucrado en otro conflicto y, por cierto, en un nuevo escape de la ley:

Pasando el río de Balsas, me desmonté a descansar un poco al caballo, y estando así veo llegar al río tres hombres a caballo, que lo vadean hasta la mitad. No sé qué me dio el corazón, y pregúnteles: —¿A dónde bueno, caballeros?—. Díceme uno: —Señor capitán, a prender a usted—. Saqué mis armas, previne dos pistolas, y dije: —Prenderme vivo no podrá ser; primero me han de matar y luego prenderme—; y acerquéme a la orilla. Dijo otro: —Señor capitán, somos mandados y no pudimos excusar venir, pero con usted no queremos más que servirle—, y esto parados en medio del río. Yo estiméles el buen término; púseles sobre una piedra tres doblones y monté, y con muchas cortesías partí a mi camino para Guamanga. (157)

Ya en Guamanga —acorralado— intenta evitar violentamente su arresto, siendo rescatado en medio de la gresca por el secretario del obispo, Juan Bautista de Arteaga. Al día siguiente, sintiendo el peso de todos los delitos que recaían sobre su persona, respondiendo preguntas de modo evasivo y después de observar atentamente al obispo como “tan santo varón” —siendo este su interrogador—, decide descubrirse: “Señor, todo esto que he referido a V.S. ilustrísima no es así; la verdad es esta: Que soy mujer” (160). Luego, proseguirá narrando lo que hasta aquí hemos contado. Además, como un acto de buena fe, convida a que comprueben su sexo para así

demostrar la verdad de su relato: “A la tarde, como a las cuatro, entraron dos matronas y me miraron y se satisficieron, y declararon después ante el obispo con juramento, haberme visto y reconocido cuanto fue menester para certificarse y haberme hallado virgen intacta, como el día que nací” (161). Como señala Elizabeth Perry, citada por Rutter-Jensen, Chloe: “Su condición de virgen la exime efectivamente de recibir la pena correspondiente a todas sus transgresiones” (413). Así acaba el capítulo XX, comenzando un nuevo derrotero narrativo.

De Guamanga pasa a Lima, tras la muerte del obispo en 1920. Allí mucha gente la espera, curiosa por ver a la monja alférez, pues ya había corrido “la noticia de este suceso por todas partes, y los que antes me vieron y los que antes y después supieron mis cosas en todas las Indias, se maravillaron” (163). No siendo monja profesa y habiendo recorrido todos los conventos de Lima, es autorizada para regresar a España. Embarcada, no olvida su condición belicosa, por lo que riñe por causa del juego, siendo separada por el capitán de la nave para evitar inconvenientes con los demás marinos. Finalmente, arribó a Cádiz en primero de noviembre de 1624.

Siendo una verdadera “celebridad” en España, digna de ofrendarse como espectáculo —lectura de la que algunas obras literarias inspiradas en el relato se valdrán—, decide esconderse cuanto puede, “huyendo del concurso que acudía a ver[le] vestida en hábito de hombre” (168). De Sevilla, pasa a Madrid, asistiendo al conde de Javier que partía a Pamplona. Tras servirle, viaja a Roma por ser el año del jubileo, pero en el camino, pasando por Francia, es acusada de espía, encerrada y luego soltada en la miseria, para ser socorrida en Tolosa por el conde de Gramont. Vuélvese a Madrid, se presenta ante “S. M.” para suplicar se le premiase por sus servicios: tras entregar un memorial en su mano, se le señalaron “ochocientos escudos de renta por mi vida”. Va a Barcelona, donde es asaltado, quedando por merced solo con sus papeles. Socorrido por el marqués de Montes-Claro, parte hacia Sicilia para pasar a Génova.

El Capítulo XXV, en que narra brevemente lo acaecido en Italia, sirve para destacar aun más el nacionalismo de la protagonista. Primero, entrando en duelo con un italiano que la insulta por su condición de español. Luego, conversando con tres cardenales, y corrigiendo a uno que le achacaba su nación: “A mí me parece, señor, debajo de la corrección de vuestra señoría ilustrísima, que no tengo otra cosa buena [que ser español]” (174). En este mismo capítulo, conoce a su santidad Urbino VIII, quien le concede la “licencia para proseguir su vida en hábito de hombre, encargándo[le] la prosecución honesta en adelante, y la abstinencia en ofender al

prójimo, temiendo la *ulción* de Dios sobre su mandamiento *non occides*” (173). Así doña Catalina de Erauso se convierte en un personaje a la que cobijan “príncipes, obispos, cardenales”.

## 1. 2. DE LA FINALIZACIÓN DE LAS CORRERÍAS DE LA MONJA ALFÉREZ

*Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, finaliza en un brevísimo capítulo XXVI, que le sirve a la narradora solo para reafirmar su condición inusual, pero virtuosa frente a otras débiles mujeres. Sin embargo, el relato queda inconcluso, tal como en las fábulas picarescas de la época que solían narrar los acontecimientos del protagonista desde su nacimiento hasta su presente —desde el cual el protagonista escribía—, para así poder prometer segundas partes. En efecto, tal como señaláramos al principio de este capítulo, las correrías de doña Catalina de Erauso serán finalizadas recién en una relación aparecida en México en 1653. En dicho relato, recogido por Ángel Esteban en su edición de *Historia de la monja alférez*, se nos cuenta un par de nuevas situaciones acaecidas a Erauso, pero —cabe señalar—, no desde el “yo” de la autobiografía.

La narración comienza un poco antes de reunirse con el papa Urbino VIII y ser autorizada a vestir prendas masculinas. Camino a Génova, en una embarcación llena de franceses, la ahora llamada “peregrina”<sup>25</sup> —lo que constituye otra forma de representación de la heroína—, se ve involucrada en una discusión acerca del ser español con otros pasajeros. La discusión se acalora, acabando en pleito de espadas, cayendo algunos al mar y entre ellos la protagonista, quien, por suerte, es rescatada por otra nave justo antes de ahogarse. Más adelante, se nos cuenta acerca de su paso hacia los Reinos de Nueva España, la protección celosa que hace por encargo de una doncella que había sido destinada a un monasterio —de quien se enamora— para, finalmente, señalarnos la fecha de su muerte y cómo, sin ser monja profesa tenía “por costumbre rezar lo que es obligación [...], ayunaba todos los Quaresma y los advientos y Vigilias, hazía todas las semanas, Lunes, Miércoles y Viernes tres disciplinas y oya todos los días missa” (197). Citamos:

El año de 1650, yendo por el camino nuevo con carga fletada a la Vera Cruz, adoleció en Quitlaxtla del mal de la muerte y falleció con una muerte ejemplar y con general dolor de todos los circundantes, dieron del caso aviso en Orizava, yendo a su entierro lo más luzido

---

<sup>25</sup> Al vizcaíno Lope de Aguirre también se le llamaba “El peregrino”.

de aquel pueblo por ser amada de todos los Presbíteros y Religiosos que se hallaron allí, le dieron con un suntuoso entierro, sepulcro honorífico. (197)

Quizás, para completar este perfil de la protagonista, nos convenga citar la siguiente nota del manuscrito de Cándido María Trigueros, incorporada al texto de Ferrer (1938), donde se lee la siguiente descripción física de la monja alférez realizada por Pedro de la Valle (132):

Ella es de estatura grande y abultada para muger, bien que por ella no parezca no ser hombre. No tiene pechos: que desde muy muchacha me dijo haber hecho no sé que remedio para secarlos y quedar llanos, como le quedaron, el cual fué un emplastro que le dió un Italiano, que cuando se lo puso le causó un gran dolor: pero después sin hacerle otro mal, ni mal tratamiento salió el efecto. De rostro no es fea, pero no hermosa, y se le reconoce estar algún tanto maltratada, pero no de mucha edad. Los cabellos son negros y cortos como de hombre con un poco de melena como hoy se usa. En efecto más capón que muger. Viste de hombre á la española: trae la espada bien ceñida, y asá la vida: la cabeza un poco agobiada, más de soldado valiente que de cortesano, y de vida amorosa. Solo en las manos se le puede conocer que es muger, porque las tiene abultadas y carnosas, robustas y fuertes, bien que las mueve algo como muger. (136, 137)

A dicho texto lo acompañan numerosas certificaciones, a modo de apéndice, con las que pretende el editor —Ferrer— dar prueba de la real existencia de doña Catalina de Erauso y Pérez de Galarraga y de su texto. Pero ¿y si el autor fuera Cándido María Trigueros como Menéndez Pelayo propone? Ciertamente es una pregunta interesante, pues estaríamos frente a una “representación” basada en las relaciones que circulaban en la época y no frente a un texto fuente, como lo hemos venido entendiendo hasta aquí. En este sentido, *Historia de la monja alférez* sería una lectura documentada que se ha encargado de llenar los vacíos dados por las relaciones de la época con las que compartiría grados de *historicidad* y *literariedad* como prácticamente toda obra nacida del imaginario colonial o histórico. Sin embargo, ha de quedar esto en el plano de la especulación.

En el siguiente capítulo, nos detendremos con mayor detalle en los aspectos textuales y estructurales que componen este relato autobiográfico, con el fin de intentar comprender los lazos que unen la obra con los procesos de recepción: tal como señaláramos en nuestra introducción.

## CAPÍTULO 2

---

### ANTECEDENTES Y ANÁLISIS TEXTUAL DE LAS MEMORIAS DE LA MONJA ALFÉREZ

El único deber que tenemos con la historia es  
reescribirla.

Oscar Wilde

#### 2. 1. DEL TEXTO ATRIBUIDO A DOÑA CATALINA DE ERAUSO

José Antonio Pérez-Rioja en su *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española* se refiere al texto de doña Catalina de Erauso del siguiente modo:

De esta valerosa guipuzcoana, que vestida de hombre pasó la mayor parte de su vida en América —adoptando el nombre de Antonio de Erauso— nos han llegado noticias y memoriales diversos. Juan Pérez de Montalbán la hizo protagonista de su comedia *La monja alférez*, y a ella misma se le atribuyen unas memorias con el título de *Historia de la monja alférez*, se publicaron en París (1829), aunque deben considerarse como apócrifas (152).

Opinión similar a la de Benjamín Vicuña Mackenna quien escribe que “Doña Catalina de Erauso no fue una mujer homicida por hábito i deleite, no fue una hurtadora vil de deudos y protectores, no fue la matadora de su hermano, i menos fue la autora de su propia difamación en el libro a todas luces apócrifo” (268). En cambio, Diego Barros Arana opta por un punto intermedio con respecto a la génesis del relato: “Hemos llegado a creer que el libro atribuido a la Monja Alférez i publicado con su nombre, ha sido escrito no por ella misma, sino por alguno de los numerosos ingenios que en ese siglo daban brillo i esplendor a las letras españolas, i a quien doña Catalina refería ordenadamente sus aventuras” (224).

En *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833 por Manuel Serrano y Sanz* también puede leerse acerca de las dudas que genera el texto en cuanto a su autoría:

Increíble parece que el Sr. Ferrer no echase de ver la falsedad de este libro, que no fue escrito por la Monja Alférez, ni se forjó hasta los primeros años del siglo XIX, acaso por Trigueros, dueño del códice que sirvió para la edición. De tal manera pugnan los documentos que van en el apéndice con las noticias de la seudo autobiografía, que ésta resulta desde luego, y con evidencia, un conjunto de disparates, cuyas fuentes son las relaciones tocantes á Doña Catalina, publicadas en el siglo XVII, y la comedia de Montalbán. Es, en verdad, inexplicable que la Monja Alférez afirmase haber nacido en el año 1585, en vez del 1592, como reza su partida de bautismo, y haber huido del convento en Marzo de 1600, cuando consta que residía allí en Marzo de 1607. El mismo Sr. Ferrer notó semejantes contradicciones, pero esforzose por armonizarlas en notas que resultan cómicas en ocasiones, por exceso de ingenuidad. (391)

José Toribio Medina igualmente cuestiona el origen de la obra sobre la base de los problemas de credibilidad que presentan algunas secciones del relato, acusando —entre otros aspectos— los muchos anacronismos y errores geográficos, fácilmente verificables por medio de otros documentos referidos a las Indias. Aunque, cabe aclarar de su palabras que —para él— la existencia de Catalina de Erauso no está de ningún modo en discusión: “Sobre lo que no cabe duda es que en Chile vivió en cierta época una mujer de su nombre y apellido, de honestidad averiguada i de un comportamiento militar distinguido” (291).

En el sitio temático de Internet *Memoria Chilena*, en la sección dedicada a doña Catalina de Erauso, también nos encontramos con cuestionamientos acerca de algunos aspectos específicos de su vida, sobre la veracidad del texto a ella atribuido, además de otros hechos que históricamente se le imputan:

También se pone en duda que Catalina de Erauso sea la Monja Alférez. Existen anotaciones, en el Convento de San Sebastián el Antiguo, que señalan que permaneció recluida entre 1602 y 1607. En el Archivo de Indias, en cambio, ha quedado consignado el testimonio de Francisco Pérez de Navarrete quién señala: “...y cuando llegué al reyno de Chile que fue el año seisciento y ocho, le hallé sirviendo en el estado de Arauco”. Resulta imposible creer que en apenas un año, esta mujer llegara a Chile y se invistiera como guerrero experimentado. La misma Catalina de Erauso colabora con las incertezas al señalar en el expediente que dirige al rey, y posteriormente en sus memorias, que había



nacido en 1585, en circunstancia que en su partida de bautismo ha quedado consignado que nació el 10 de febrero de 1592. Las múltiples versiones que existen de la vida transgresora de Catalina, han dado pie a una nueva historia de usurpación registrada en el Archivo de Indias: “Catalina pasó a las Indias, conoció allí a la mujer soldado, le contó su historia y a la muerte de Catalina, la mujer soldado, la protagonista de lances, duelos, y escapadas sin cuento usurpó la personalidad de la ex-novicia”. (1)

El poeta francés José María de Heredia manifiesta una opinión distinta a las antes señaladas en el breve “Prefacio” rescatado para una edición de la *Historia de la monja alférez* perteneciente a la Biblioteca Nacional del Perú. En este documento, él asegura acerca de la autobiografía lo siguiente:

Comenzó a escribir o dictar —su autobiografía—, el 18 de septiembre del año 1624, cuando volvía a entrar en España en el galeón “San José”. Fue, sin duda, por entretener la ociosidad de las largas jornadas de travesía (...); tal vez por la imperiosa necesidad de descargar su conciencia y de quitarse un peso del corazón. En la forzada inacción, prisionera, cansada de recorrer el puente del navío, se complació en revivir con el pensamiento las aventuras pasadas (VIII).

Coherente con este comentario, Jesús Munárriz, en su edición para Hiperión de la *Historia de la monja alférez escrita por ella misma*, afirma que “escribió estas páginas doña Catalina en Sevilla, o tal vez en Madrid, en los años 1625 o 1626, poco antes de embarcarse por segunda y definitiva vez con destino a América. Ya había sido recibida por el rey y por el papa y su fama corría de boca en boca y aun en papeles impresos”. Luego agrega: “Sin duda para fijar los hechos tal como fueron, también tal vez para impresionar favorablemente a quienes debían informar su petición de una encomienda real que le permitiera vivir sin problemas económicos el resto de sus días, relató la ex monja sus hazañas con exactitud y concisión” (6). Aunque no duda de la autoría de la obra, también reconoce las incongruencias de algunas fechas, cuestión que podríamos explicar como un intento de Erauso por aumentar sus años de servicio a la Corona: “[...] dice nacer en 1585 cuando consta, por su partida de bautismo, que lo hizo en 1592” (6). Confirmando su existencia, el padre Diego de Rosales también dedica algunas líneas para esta mujer en su *Historia General del Reyno de Chile, Flandes Indiano*: “Militaba en estos tiempos en esta guerra una Monja

encubierta, y en hábito de soldado, con acciones varoniles, y desgarros de soldado que nadie juzgaba, que era mujer ni pudiera presumir, que era monja”.

Lo cierto es que, aun cuando no poseemos un manuscrito de la época en que se hubo gestado —hipotéticamente— este relato, ni una edición de sus memorias que, en efecto, haya sido publicada durante el siglo XVII, o incluso durante el principio del XVIII, y que las citas anteriores nos dan cuenta de las distintas maneras —a veces polémicas— en que la obra ha sido recepcionada, “la crítica opina que el texto primitivo pudo ser escrito en fechas cercanas a los mismos hechos, por la cantidad de detalles que se aportan y la familiaridad del narrador con los personajes y situaciones que se describen” (Erauso 25). Cuestión que probablemente nos sorprenda —en principio—, al percatarnos de que “durante 176 años estuvo prácticamente olvidada la historia de tan singular mujer, hasta que el romanticismo descubrió un filón temático en la publicación de Joaquín María de Ferrer” (Garzón Marthá, Álvaro), verdadero promotor de la *Historia de la monja alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma, é ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer*. Munárriz repasa en el “Prólogo” a su edición la historia del relato hasta la publicación de Ferrer:

Pese a lo escrito por algunos bibliófilos, debieron permanecer siempre manuscritas, pues no se conoce ejemplar alguno de una supuesta edición de la época. Sí se sabe en cambio, que un capitán don Domingo de Urbiru, alguacil mayor de la Contratación de Sevilla, las conservaba en un cuaderno de donde las copió en el siglo XVIII, el poeta don Cándido María Trigueros, quien a su vez le permitió hacer una copia en Sevilla, en 1784, a don Juan Bautista Muñoz, autor de una *Historia del Nuevo Mundo*, cuyos papeles fueron a parar a la Academia de la Historia, donde a su vez, copió estas aventuras don Felipe Bauzá ya en el siglo pasado. Este Bauzá, diputado radical en las cortes del trienio liberal, se las dio a leer a su correligionario y compañero de banco don Joaquín María de Ferrer. (6 - 7)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> “Se reimprimió en Barcelona, Tauló, 1838; la sacó nuevamente a luz José María de Heredia, en Madrid, Tipográfica Renovación, 1918; hay también dos ediciones recientes: una, debida a Virgilio Ortega, apareció en Barcelona, Orbis, 1984; la otra, bajo la responsabilidad de Jesús Munárriz, es de Madrid, Hiperión, 1986; todas estas reimpresiones castellanas llevan el título de *Historia de la Monja Alférez*; otra más, con nueva documentación, sacó José Berruezo en San Sebastián, Caja de Ahorros Municipal, 1975, con el título *Catalina de Erauso, La Monja Alférez*”. Álvaro Garzón Marthá.

Consecuentemente, el mismo Joaquín María de Ferrer buscó comprobar la veracidad de dicha narración<sup>27</sup> investigando otros documentos que dieran cuenta fehaciente de la existencia real de Catalina de Erauso, la monja alférez, durante el siglo XVII, para, ya hecha la labor, agregarlos como evidencia en su propia edición: “Aparecieron así su partida de bautismo y un ‘expediente relativo a los méritos y servicios de doña Catalina de Erauso’ conservado en el Archivo de Indias, que agrupa una decena de documentos, pruebas irrefutables de la verdad de lo narrado” (Munárriz 7). Efectivamente, estos textos están presentes tanto en la versión de 1829 como en la de 1838, aquí citada.

Gracias a estas investigaciones, nos consta —desde el ámbito histórico— que antes de su regreso a España en 1624, las hazañas de Catalina de Erauso ya se difundían mediante relaciones, cartas, o bien por medio de relatos orales, probablemente divulgados por soldados, marinos o comerciantes que regresaban de sus andanzas por América. Incluso se ha encontrado un capítulo de una carta fechada de 1618, escrita en Cartagena de Indias, en que se nos da cuenta de una monja que fue soldado en Chile: *Capitvlo de vna de las cartas qve diuersas personas embiaron desde Cartagena de las Indias a algunos amigos suyos a las ciudades de Seuilla y Cadiz. En que dan cuenta como vna monja en habito de hombre anduuo gran parte de España y de Indias, siruiendo a diuersas personas. Y assi mismo como fue soldado en Chile y Tipoan, y los valerosos hechos y hazañas que hizo en cinco batallas que entró a pelear con los Indios Chiles y Chambos: y como fue descubierta y la recogió don Fray Agustin de Carauajal Obispo de la Ciudad de Guamanga. En Sevilla. Por Iuan Serrano de Vargas en frente del Correo mayor, Año de 1618*<sup>28</sup>. En este texto, se destaca, además del espíritu guerrero de Erauso, los sucesos que finalizarán en su descubrimiento ante el obispo de Guamanga. Lo más importante, no obstante, es que se deja constancia de un proceso de recepción que inició mucho antes de que se difundieran las aventuras de Erauso en España o que Juan Pérez de Montalbán utilizara el tema para la escritura de un irregular texto teatral.

A los documentos anteriores, cabría sumar tres relaciones publicadas en España en 1625 y dos en México en 1653. Estos textos, primordialmente, dan cuenta de los mismos sucesos recogidos en sus memorias —origen, vida, hazañas, crímenes, heroísmo, servicio a la Corona, etc. —, confirmando así la *historicidad* del relato del personaje, pero, además, adicionando

---

<sup>27</sup> Algunos críticos sospechan que la cantidad de material incluido en la edición de Ferrer, más que comprobar, tiene por objetivo ocultar la farsa del relato.

<sup>28</sup> Respetamos la ortografía original.

información, tal como el supuesto lugar y fecha de fallecimiento de la monja alférez o los avatares vividos por ella en México; hechos acaecidos mucho después de la autorización recibida por el papa Urbano VIII para vestir en hábitos de hombre. Conste en esta breve revisión, los títulos de esas relaciones de la Monja Alférez:

1. *Relacion verdadera de las grandes hazañas y valerosos hechos que una mujer hizo en veinte y cuatro años que sirvió en el Reyno de Chile y otras partes al Rey nuestro señor, en hábito de soldado y los honrosos oficios que tuvo ganados por las armas, hasta que le fué fuerza el descubrirse, dicho por su mesma boca viniendo navegando la vuelta de España en el galeon San Joseph, etc. Madrid, Bernardino de Guzmán, 1625.*
2. *Relacion verdadera de las grandes hazañas, y valerosos hechos que una muger hizo en veynte y quatro años que siruio en el Reyno de Chile y otras partes al Rey nuestro Señor, en abito de Soldado, y los honrosos oficios que tuuo ganados por las armas, sin que la tuuieran por tal muger, hasta que le fué fuerza el descubrirse; dicho por su mesma voca viniendo nauegando la buelta de España en el galeon San Ioseph, de que es Capitan Andres de Onton, del cargo del señor General Tomas de la Raspuru, que lo es de los galeones de la plata, en 18. de Setiembre de 1624. años. Sacada de un original, que dexó en Madrid en casa de Bernardino de Guzman donde fué impressa, año de 1625, y en Seuilla por Simon Faxardo. [s.a.]*
3. *Segunda relacion de los famosos hechos qve en el Reyno de Chile hizo una varonil muger sirviendo veynte y quatro años de soldado en servicio de su Majestad el Rey nuestro Señor, en el qual tiempo tuvo muy onrosos cargos. Tambien se avisa de como se descubrió que era muger, y los regalos que el Obispo de Guamanga le hizo hasta embiarla á España. (Colofón:) Impresso en Sevilla, por Iuan de Cabrera. Por original Impresso. Año de 1625.*
4. *Relacion prodigiosa de la vida y hechos de Catalina de Erauso, monja de España, soldado y alférez en Lima y traficante en Mexico, donde falleció en el pueblo de Cuixtlaxtla el año 1650. Mexico, Viuda de Ribera Calderon, 1653.*

5. *Relacion prodigiosa de la vida y hechos de Catalina de Erauso, monja de España, soldado y alférez en Lima, y traficante en Mexico, donde fallecio en el pueblo de Linplaxtla en el año 1650. Mexico, por Hipólito Rivera, 1653*

Enfocándonos ya en el ámbito de la recepción, verdaderamente la existencia de estos textos nos invita a especular acerca de la atención que debe haber suscitado durante los Siglos de Oro esta valiente mujer soldado hasta el punto de lograr convertirse en una verdadera leyenda y, por cierto, —como tal— en un personaje fuertemente arraigado en el pueblo —vasco<sup>29</sup> especialmente—. Además, la presencia de documentos legales, la repetición de hechos en textos distintos, la confirmación por parte de personajes de la época de su existencia, los lugares y actores importantes de las Indias que son nombrados en sus memorias, indudablemente aseguran, frente al lector, un alto grado de *historicidad* del relato —de credibilidad histórica—, que no evita cierta ambigüedad literaria presente en su autobiografía, el texto principal acerca de sus hazañas.

Como sea, el caso de Catalina de Erauso no deja de ser excepcional al presentarnos una perspectiva distinta acerca de la conquista española, siendo el elegido por ella —en un acto catalogable, al menos, como de fuero renacentista— un lugar más bien reservado a los hombres en el plano social, de ahí que se hable de transgresión. Por ello, Luisa Barahona afirma en su tesis que “Catalina de Erauso nos muestra el territorio americano como un refugio, donde alcanza un protagonismo en el mundo masculino y militar, ámbito restringido para la mujer de la época” (5). Pero no nos engañemos, Erauso no cuestiona la posición del hombre y la mujer, más bien reafirma la posición patriarcal, como sucede en muchas obras teatrales de esos años en que a veces se atisba algún gesto de rebelión de la mujer. No por nada, una de las principales características de la monja alférez es su marcado individualismo, siempre en busca de la gloria como español: la reivindicación femenina no es ni siquiera un tema en el texto original. Como se afirma en un artículo: “Él cosifica a las mujeres a lo largo del texto [...] y en el último capítulo

---

<sup>29</sup> Erauso sabe explotar las conveniencias de su origen vasco al buscar en diferentes ocasiones el favor de personalidades de su tierra al verse en peligro; por lo demás, natural cooperación entre compatriotas, conocida la antipatía que tenían con otras regiones de la península. Lo dicho, debido a su importancia estratégica para España, en especial con respecto a las rutas marítimas, pero también, según Ángel Esteban, “por la situación favorable que habían conseguido gracias a su laboriosidad y su afán emprendedor” (79). A este propósito conviene recordar que el grupo vasco, pese a la negativa actitud exacerbada contra ellos en el Virreinato del Perú, ocupaba un lugar privilegiado en la sociedad colonial de Potosí, donde se inscriben muchos de los conflictos del personaje (Henderson 68). Todo esto no es menor, si recordamos que Joaquín María de Ferrer, el principal difusor de este texto, era compatriota de doña Catalina de Erauso.

responde con aire de superioridad a las dos ‘damiselas’ que le preguntan hacia dónde se dirige: ‘Señoras putas, a darles a ustedes cien pescozones y cien cuchilladas a quien las quiera defender’ (Rutter-Jensen 89).

## 2. 2. DE LA ESTRUCTURA TEXTUAL BARROCA COMO BASE PARA LA CONFECCIÓN AUTOBIOGRÁFICA DE LA MONJA ALFÉREZ

Seguramente, también ayudó a la difusión del argumento de la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*<sup>30</sup>, la reiterada presencia de “lugares comunes” en el relato —también en las relaciones de las Indias basadas en el personaje—, es decir, la utilización de características narrativas con las que los lectores u oyentes de dicha época debieron sentirse familiarizados, al conjugarse estas como representación y parte de un entramado mucho más complejo como se constituye, en efecto, el conocimiento, saber y experiencia sociocultural —factores de la recepción— de un pueblo tan heterogéneo como el español del siglo XVII<sup>31</sup>. En términos teóricos, debiéramos decir que, posiblemente, los lectores recibieron este texto en el “plano de sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales específicas de cada estrato social y también las biográficas” (Jauss, 1993: 77). Ahora bien, corresponderá preguntarnos acerca de cuáles serían esos “lugares de encuentro” narrativo entre historia, literatura y, más importante aún, entre emisor(es) y lector(es).

Chloe Rutter-Jensen en su artículo “La transformación trasatlántica de la monja alférez”, ya citado al final del apartado anterior, reconoce que, estructuralmente, el texto de Catalina de Erauso “se nutre de géneros de la modernidad temprana como los relatos de caballería, la picaresca y las narrativas de soldados” (87). Efectivamente, en la escritura de la monja alférez confluyen distintos géneros literarios, combinados en una narración autobiográfica compleja, en especial en cuanto a su definición estructural y, ciertamente, difícil de precisar con respecto a sus motivaciones iniciales. En este sentido, sería lógico entender el entramado textual de la obra —

---

<sup>30</sup> En este trabajo de investigación de tipo descriptivo hemos optado por aceptar la opinión mayoritaria de la crítica que afirma que la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* sería una copia de un manuscrito que si no se publicó, al menos se habría gestado en el siglo XVII.

<sup>31</sup> También Eco habla de los procesos de interrelación que existen entre el mundo del enunciado y el mundo de la experiencia del lector; por eso define los «frames» como elementos de conocimiento cognitivo que posee todo lector, y dentro de esta categoría introduce los «frames intertextuales», que no son más que la experiencia que posee el lector de otros textos. El mundo de la experiencia del lector también comprende la «perspectiva ideológica personal» que juega un papel importante en los procesos de actualización del nivel semántico

incluso su protagonista— como un resultado narrativo esperable dentro un tiempo que se define, habitualmente, sobre la base de sus contradicciones, de sus incertezas, de sus esbozos existenciales pintados entre claros y oscuros, y en el que se buscaría, entre otras cosas, el “mover conductas conmoviendo, sacudiendo la sensibilidad, emocionando” (Sánchez 75), o en que “Terms such as ‘shocking’, ‘amazing’, ‘prodigious’, ‘monstrous’, ‘excessive’, ‘marvelous’ and ‘outlandish’ [were] frequently evoked when describing the baroque aesthetic” (Velasco 24)<sup>32</sup>. Por consiguiente, el discurso de la monja alférez debe haber llamado la atención, sí; pero no hasta el punto de condenarla por transgresora, pues, al final, como hemos visto, sirvió para reafirmar ciertos valores de la época, más allá de su protagonista. El que comprenda las características de esta época —sin caer en prejuicios frente a la Contrarreforma— se dará cuenta de que la aceptación de un relato como este era posible.

Así que, a partir de lo señalado, podríamos plantear, paradójicamente con bastante certeza, que *La Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* — aceptada su presencia durante el siglo XVII— se nos revela como una manifestación claramente barroca<sup>33</sup> y que, como tal, su argumento, su estructura o su protagonista “implies the hybridity of opposite categories, the improbable union of male and female, convent and battlefield” (Velasco 24)<sup>34</sup>. Tal como se desprende de esta cita, el Barroco debe ser interpretado aquí como un período sociocultural de ambigüedades, en que un pensamiento de tipo figural es capaz de imponerse cómodamente frente a las certezas y definiciones llenas de optimismo de un reciente Renacimiento. Dicho sea de paso, lo anterior apunta a entender la *Historia de la monja alférez* enmarcada dentro de un pensamiento cultural conformado por procesos de creación sustentados en imágenes acumuladas, inaprensibles como totalidad absoluta, siendo estas las representaciones

---

<sup>32</sup> “Terms such as ‘shocking’, ‘amazing’, ‘prodigious’, ‘monstrous’, ‘excessive’, ‘marvelous’ and ‘outlandish’ [were] frequently evoked when describing the baroque aesthetic.”

<sup>33</sup> En España, el Barroco coincide con el período cultural que se ha denominado el Siglo de Oro, que se inicia en los últimos años del siglo XVI y termina en el último tercio del siglo XVII. Es un período de máximo desarrollo de las letras y las artes, que contrasta con la profunda y compleja crisis política, social y económica que se vive en España. El siglo XVII supone una profunda decadencia y crisis en el Imperio español, con una continua pérdida de posiciones en el concierto internacional. En la Península se produce una regresión demográfica y un importante retroceso económico, con una disminución de la producción interior, alza de precios, disminución de la plata americana y falta de una burguesía de carácter capitalista. Al tiempo, se desarrollan una crisis política, con una pérdida de posiciones en el concierto internacional, una crisis financiera y sucesión de bancarrotas de la corona, abandono del poder en manos de validos, desarrollo de intrigas y cuestionamiento de la unidad peninsular, la pérdida de Portugal y la sublevación de Cataluña. Esta situación se empieza a remontar al inicio del siglo XVIII, coincidiendo con el cambio de dinastía. Frente a ese estado de crisis, se produce un proceso de florecimiento cultural que hunde sus raíces en el siglo anterior, y que va a expresar la sensibilidad general de un país y no sólo de unas minorías.

<sup>34</sup> “Implica la híbrides de categorías opuestas, la improbable unión de lo masculino con lo femenino, del convento con el campo de batalla.”

textuales —complejas— de una realidad entendida como difícil e inaprensible. Como bien señala Maravall: “El barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres (...) a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social” (51). Ramón Morales-Álvarez completa esta definición refiriéndose a la protagonista del relato:

Nadie comprendía nunca que el espíritu de la Monja Alférez era un producto legítimo de ese siglo afiebrado, nervioso y pintoresco, que dio a España hombres como Hernán Cortés, Cervantes, Murillo o Francisco Pizarro. Que si asesinó muchas veces, fue heroica siempre. Que la cruz de su triste destino, empapado de sangre, lo estaba también en el dolor creador de héroes y artistas que entonces llenaba el alma española de la época (109).

Sintetizado lo hasta aquí dicho, podríamos decir entonces que el Barroco se nos revela como una manifestación exageradamente polifónica que, en el caso de esta obra, lo reconocemos imbuido en una estructura de cruces discursivos y formales entre géneros literarios y, por supuesto, en la construcción ambigua del personaje central. Dicho en otros términos, sin poder establecer una realidad lineal, concreta, precisa, única, o incluso geométrica, las representaciones barrocas se completan —se palpan— en medio de un relato de máscaras, camuflajes, formas diversas, contenidas en otras: esencialmente nuestra protagonista. De manera que, con cierta razón podríamos proponer que solo dentro de este contexto complejo fue posible que Catalina de Erauso decidiera hacerse soldado, cometer crímenes en las Indias, pero, aun así, ser finalmente exonerada tras revelarse su condición de castidad: crimen-santidad; alférez y monja. Como señala Sánchez Lora: “El ser barroco se la juega en la puesta en escena, será lo que pretende en la medida en que acierte en el parecer que pretende, de ahí el artificio agónico del gesto barroco, jugándose siempre el ser o el no ser en un golpe de apariencia” (75). Qué es si no esto la monja alférez y su relato, que bebe de tradiciones medievales y renacentistas.

Entonces, solo podemos concluir que el caso de doña Catalina Erauso y Pérez de Galárraga se enmarcaría narrativamente en ese mundo de contradicciones en que, por ejemplo, “clase, [el] vasquismo y el servicio al Rey son claves para definir la categoría social” (Rutter Jensen 89). En efecto, Erauso es hija de noble, ex monja y también soldado. Por ello, tras una breve presentación de su origen, la narradora se valdrá de distintos registros para dar cuenta de esta su vida, recargándola —muy a la usanza barroca— con duelos, con relatos históricos de



tufillo a novelescos, con datos geográficos, con rescates de damiselas en peligro, incluso a veces denotando un tono socarrón entre líneas, con el objetivo final de justificar su propia existencia. En consecuencia, se construye un entramado narrativo que bebe de la mayoría de sus posibilidades textuales para definirse.

### 2. 2. 1. DE LA ASIMILACIÓN DEL RELATO SOLDADESCO

Sobre la base de lo dicho en los párrafos anteriores, nos parece que esta forma y discurso narrativo se constituiría como el modelo principal del relato; incluso por sobre el género picaresco al que tanta mención hiciéramos en el primer capítulo de este trabajo. Después de todo, no hemos de olvidar que nuestra protagonista ostenta el grado de alférez y de que su fama radica, precisamente, en sus hazañas militares en las Indias.

De modo que, lo primero que cabrá notar acerca de esta asimilación del relato soldadesco, es que la narración de doña Catalina de Erauso se destaca por una marcada ausencia de introspecciones que bien pudiéramos calificar de valiosas. S. Merrim, citada por Rutter-Jensen, subraya esto al percatarse de que al igual que como sucedía en las narraciones de soldados, en la autobiografía de Erauso existe “casi una completa ausencia de interioridad y de expresiones de emoción o remordimiento y reducen sustancialmente el ‘yo’ en la Historia a la *res gestae*, un locus de eventos externos” (88). Cito un ejemplo, digno de cualquier crónica escrita en ese tiempo:

Tomaron y asolaron los indios la dicha Valdivia: salimos a ellos, y batallamos tres o cuatro veces, maltratándolos siempre y destrozando, pero llegándoles la vez última socorro, nos fue mal y nos mataron mucha gente y capitanes, y a mi alférez, y llevaron la bandera. Viéndola llevar, partimos tras ella yo y dos soldados de a caballo por medio de gran multitud, atropellando y matando, y recibiendo daño: en breve cayó muerto uno de los tres. Proseguimos los dos. Llegamos a la bandera, cayó de un bote de lanza mi compañero. Yo recibí un mal golpe en una pierna, maté al cacique que la llevaba y quitésele, apreté con mi caballo, atropellando, matando e hiriendo a infinidad, pero malherido y pasado de tres flechas y de una lanza en el hombro izquierdo, que sentía mucho (113 – 14)

En segundo lugar, sin perder de vista las características barrocas —más arriba enunciadas—, cabrá identificar cómo en la estructura del relato el narrador utiliza

intencionalmente elementos discursivos propios de las narraciones soldadescas para trasponer su yo femenino a uno masculino. Esto, con la intención de revelarnos una virtuosa masculinidad que nos hace olvidar la condición nata de mujer de este personaje. Ciertamente, la estrategia utilizada es efectiva para transgredir, al menos en su superficie, la norma sociocultural, convirtiendo así su “narración [en algo] tan excepcional como su vida [, pues] las mujeres, apartadas por su sexo de las tareas de la conquista y la guerra, carecían del espacio de las crónicas históricas” (Valdés 150). Encarnación Juárez señala que cuando doña Catalina de Erauso da ese paso discursivo y “absorbe las cualidades masculinas, adquiere la categoría universal y la autoconciencia que le garantiza la autoridad y el derecho de poder hablar. Pasa de ser sujeto pasivo a agente, y del ambiente doméstico y encerrado del convento al público” (148). De este modo, ella se inscribe en el menos numeroso grupo temático de escritos coloniales de mujeres: el vinculado a la conquista y a la guerra.

Como señaláramos en el primer párrafo, doña Catalina de Erauso destaca por su excepcionalidad militar; concluyentemente sus modelos de imitación están en el ejército más que en cualquier otra parte de la España del siglo XVII. De hecho, en las relaciones de las Indias que circulaban acerca de su vida, incluso antes del génesis del relato autobiográfico, ya se resaltaban las virtudes masculinas de esta mujer, tales como la “valentía”, la “gallardía”, el “honor”. Virtudes varoniles —soldadescas habrá que agregar— que desde Aristóteles se pensaban como exclusivas de la naturaleza del hombre, el ser superior —varón desde el que fue creada una varona—:

El concepto del cuerpo del sexo único del XVII y la presentación del cuerpo masculino como el cuerpo normativo y del femenino como un cuerpo anormal, como aquello que es siempre inferior, ayudan a explicar la capacidad de las instituciones de la época para aceptar el travestismo de Erauso, tal tiempo que glorifican su servicio al Rey. (Rutter-Jensen 89).

No obstante, mediante su discurso narrativo, Catalina de Erauso, la virgen guerrera, se apropia de esos elementos militares, siendo considerada por algunos como una Juana de Arco española. Sin embargo, creemos que la monja alferez acaba siendo —definitivamente— mucho más soldado que santa. De ahí que Ferrer opine lo siguiente acerca de su compatriota:

Quisiera yo que mi heroína hubiese merecido este nombre por sus virtudes; que hubiera utilizado las grandes calidades de que la dotó la naturaleza; que de su claro entendimiento, de aquellas disposiciones felices con que en las variadas situaciones de su vida mostró toda la extensión de su capacidad hubiese hecho un uso acertado y noble, ilustrando su sexo por la superioridad de su razón; que su ánimo esforzado y varonil exento de la mancha de los delitos, renunciando a la triste celebridad de jaques, espadachines y perdonavidas, se hubiera exclusivamente empleado sobre el campo del honor en añadir nuevos timbres a las glorias de su patria. Mas por desgracia la doña Catalina de Erauso está muy distante de ser un modelo de imitación. Mezcla extraña de grandeza y de funestas inclinaciones, su valor es las más veces irascibilidad ciega y feroz, su ingenio travesura, y sin merecer el nombre grande tiene que contentarse con el de mujer extraordinaria y peregrina, y no puede reclamar aquella admiración, aquella especie de culto que las generaciones reconocidas tributan solo al empleo útil de los talentos, al uso justo y benéfico de la fuerza, el heroísmo de la virtud. (8).

Consecuentemente, si analizamos con mayor detenimiento esto que hemos llamado asimilación del relato soldadesco, rápidamente nos percataremos de que la narradora ha acentuado adrede muchas de las características atribuidas a los conquistadores, a veces a partir de sus propios relatos o por pluma de los cronistas de la época, los que no dudaban en exagerar sus testimonios. Con esto nos referimos a la imitación discursiva de aspectos como el espíritu combativo, la religiosidad, el sentido del honor, pero también la codicia, el deseo de notoriedad, el trato de la mujer y, a veces, hasta la crueldad: características que si lo pensamos bien, encontramos en la *Historia de la monja alférez*.

En tal sentido, podríamos afirmar que el personaje de Erauso es construido, discursivamente —debo ser majadero con el uso de este concepto—, mediante una mezcla entre elementos medievales y renacentistas muy propia en los relatos americanos de soldados; construcción que nos muestra, por cierto, a la protagonista desde otra perspectiva, que también realza la ambivalencia de su figura y la ambigüedad de su propia época. Así que, las características positivas que se atribuye así misma la narradora bien podrían relacionarse con un medievalismo soldadesco que aún persiste narrativamente en una época de tantas aristas como el Barroco —en ocasiones degradado—. De esa época de caballeros, el Alférez —y sus modelos— ha heredado su ferviente defensa de la Corona, de la Religión y de su propio Honor. En cambio,

podríamos decir que las características negativas parecen acercarse más a aspectos nacidos durante el Renacimiento, en especial los que conciernen al individualismo egoísta de la heroína y, por supuesto, a las relaciones con la riqueza y el juego. Realmente si hemos de entender el relato de este modo, debiéramos concordar en que el desarrollo del personaje parece por momentos más medieval que moderno, como lo acredita su escaso espíritu crítico, el que, por ejemplo, no se molestó en condenar los abusos y corrupciones de la ley pareciéndoles casi normales, o bien se sometió frente a un espíritu a veces cruento:

Al salir, el maestro de campo Bartolomé de Alba, fatigado de la celada, se la quitó para limpiarse el sudor, y un demonio de un muchacho, como de doce años, que estaba enfrente a la salida encaramado en un árbol, le disparó una flecha, y se la entró por un ojo y lo derribó, lastimando de tal suerte, que expiró el tercer día. Hicimos al muchacho diez mil añicos. Habíanse entretanto los Indios vuelto al lugar, en número de más de diez mil. Volvimos a ellos con tal coraje, e hicimos tal estrago, que corría por la plaza abajo un arroyo de sangre como un río y fuímoslos siguiendo y matando hasta el río el Dorado. (127 - 28)

También entre los vicios de soldados que asimila en su discurso narrativo el personaje de Erauso, se cuenta como el más importante la codicia: reconocible, fácilmente, en muchos de los personajes que abundan en las crónicas o biografías militares del siglo XVI y XVII. Aun así, las motivaciones son claras y perfectamente entendibles en la sociedad de una época en que los guerreros, generalmente, buscaban retirarse tras obtener un buen botín para no tener que volver a la batalla. Erauso también busca dicho beneficio de por vida, como bien consta casi al final de su autobiografía; además, su condición de hidalgo lo fuerza a ciertas conductas. Por consiguiente, la codicia del soldado, seguramente, fue comprendida en la época como un acto de quien nada tenía, pero luchaba por conseguir algo para mejorar su existencia viniendo a las Indias, distinguiéndose mediante su sacrificio personal hasta límites extremos, para así ascender en el escalafón social. En este sentido, José Toribio Medina explica la forma autobiográfica asumida por los soldados, y asimilada por Erauso, para narrar los hechos de armas del siguiente modo:

Puede decirse con fundamento que los Memoriales de los soldados españoles, o de todos aquellos que pretendían del rey alguna merced en recompensa de servicios prestados a la

corona, contienen, además de los sucesos que los motivan, datos biográficos de los pretendientes estampados por ellos mismos. Bajo este punto de vista pues, los dichos memoriales son verdaderas autobiografías (79)

### 2. 2. 2. DE LA ASIMILACIÓN DEL RELATO DE LA MUJER TRAVESTIDA

Consecuentemente, resulta probable que el lector de la época haya aceptado el texto de la monja alférez en función del insoslayable tópico de mujer-guerrera, pues este trasciende en varios pasajes de la autobiografía teñidos, como ya hemos visto, por la soldadesca. Tópico, obviamente, no ajeno al pensamiento de los Siglos de Oro, el cual recupera imaginarios renacentistas — clásicos— para ser concretados durante el complejo Barroco español. Eso sí, la visión de mujer guerrera no solo implica para esta historia un plano discursivo, como bien señala Imelda Cano en *La mujer en el Reyno de Chile*, al referirse a dos mujeres notables como fueron Inés de Suárez y la misma Catalina de Erauso: “La mujer desde la época de la Conquista tuvo una actuación heroica junto a los conquistadores: luchó contra el enemigo como el hombre y fue soldado; gozó de las emociones de expediciones audaces y fue aventurera”.

Lo anterior, podría servirnos para explicar la tolerancia, e incluso la admiración con la que fue admitido este personaje dentro del mundo contrarreformista. Una mujer que transgrede la norma, pero que de ningún modo la quiebra, siendo concebida su figura dentro del mundo español del siglo XVII —según creemos— como la de una mujer varón por antonomasia, es decir, como una auténtica amazona<sup>35</sup>. Ángel Esteban señala:

Como la amazona de los griegos, que vivía en las fronteras del mundo civilizado y representaba el violento salvajismo enemigo de los valores de la *polis* griega, ella salta todas las barreras normativas de su *cultura* y reivindica su peculiar *naturaleza* regida por instintos expansivos y de insumisión, buscando como hombre la fama y la gloria por el culto a Marte, o a Minerva, la diosa armada. Así, la única, legendaria, la nueva Marfisa hace de su rareza su máxima virtud, y de su singularidad excepcional, la mejor estrategia para habitar el mundo más allá de las fronteras de los sexos. No necesita un canon femenino en el que inscribirse, porque, precisamente, busca escapar de la cárcel de su género, borrando de su cuerpo y de su escritura los signos de feminidad. Ni los estigmas de

---

<sup>35</sup> Sin embargo, el discurso feminista ha preferido muchas veces olvidar que el Barroco Español fue una época de contrastes, en que incluso una mujer con las características de Catalina de Erauso parece verosímil, sobre la base de la exaltación de virtudes, quizás no tan entendidas hoy.

la santa ni de los cilicios de la mística marcarán su carne; tampoco los signos de la cultura en el martirio de la inteligencia; ella prefiere exhibir cicatrices de guerra: tatuajes de la violencia. (57)

Sin embargo, Erauso no pretende ser una mujer y una guerrera; por el contrario, rechaza la identidad femenina en busca de oportunidades que en dicha categoría no podrá encontrar. Entonces, se traviste para, finalmente, asimilar de modo completo el rol masculino.

En este sentido, hemos de entender que el disfraz o la máscara no resultaban ajenos a esta época; más bien la definían. Citamos la introducción de un artículo de Bruno M. Damiani: “En su libro *Versiones del Barroco*, Frank Warnke discute la preocupación barroca por la concepción del mundo como un teatro y la vida como una comedia, siendo esta preocupación el resultado del ‘interés por la cualidad ilusoria de la experiencia que llena obsesivamente la literatura de los primeros dos tercios del siglo XVII’” (335). Esto es especialmente relevante en cuanto a la autobiografía de Erauso, pues, aun cuando ya fue reconocida como soldado, el lector sabe que esta mujer se ha disfrazado de hombre, pero también entiende que ese enmascaramiento, al final, acabará por definirla esencialmente. Por lo demás, el disfraz es el único modo de la protagonista de introducirse en la carrera de las armas y no ser monja como predisponía su clase, e incluso de inventarse un espacio discursivo que trasciende hacia el ámbito literario: situación muy distinta a lo acontecido a la mayoría de las mujeres del Nuevo Mundo. En este sentido, podemos hablar de una asimilación efectiva de un recurso teatral.

Como hombre y como soldado las actitudes de la monja alférez deben distanciarse de las de una mujer para que su disfraz resulte verosímil discursivamente y acabe por absorberla en cuanto al rol de masculinidad que le compete. Misma razón por la que los géneros literarios elegidos para estructurar su relato son mayoritariamente de índole masculina, siendo este un elemento que estamos seguros debe haber sido percibido por los lectores. En tal sentido, sus “gustos por ciertas mujeres”, más que una anacrónica declaración de lesbianismo, nos parece un elemento relevante a nivel textual como un intento concreto por (re)crear en la narración un disfraz masculino creíble, que evite al final la condena y le permita cumplir con su primera necesidad: “Su inclinación [por] andar y ver mundo” (110). Lo anterior resulta al menos un argumento válido si comprendemos que durante el siglo XVII el sexo no era más que una “categoría sociológica, no ontológica” (Rutter-Jensen 89). A este respecto, Ángel Esteban anota:

Conviene señalar cómo, quizás de manera inconsciente, la narradora adopta el masculino o el femenino según se presente la ocasión, como un disfraz que le sirviera para representar un papel en el momento determinado. En los pasajes de cortejo, flirteo, amor, utiliza el masculino; igual en los de la guerra y los duelos. Sin embargo cuando el registro es neutro, la narradora protagonista vuelve al uso del femenino. (109)

Igualmente habrá que recordar que la mujer varonil —la amazona, la desdeñosa, la vengadora de mujeres, etc. — fue un recurso bastante utilizado en el teatro español de los Siglos de Oro por Lope, Calderón, Tirso... En efecto, en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega podemos leer lo siguiente: “Las damas no desdigan de su nombre, / y, si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho (verso 280 – 84). Como recuerda Parker: “otros muchos casos semejantes, de mujer vestida de hombre, se registran, sobre todo en la literatura del día. Ejemplo interesante es el de la criada Leonor de *La fénix de Salamanca*, de Mira de Amescua, la cual pasando por hombre, ha convivido dos meses con Solano, lacayo, y dormido en la misma cama sin que él la reconozca” (Parker 665). Más importante para nosotros será la comedia de Juan Pérez de Montalbán titulada la *Monja Alférez*.

### 2. 2. 3. DE LA ASIMILACIÓN DEL RELATO PICAresco

Otros de los géneros literarios que en el capítulo anterior propusiéramos como influyente en la conducta de la monja alférez y, por supuesto, en la estructuración del relato, es la picaresca. Esta forma literaria, muy popular en los años de Catalina de Erauso, también cumple con esa condición que pareciera obligar a la narradora a utilizar estilos predominantemente masculinos para acentuar así su condición; aunque, dicho sea de paso, sí existían casos de relatos de pícaras, como Justina, pero más relacionadas con la prostitución que con las amazonas. De modo que, podríamos decir que el uso de la picaresca pareciera responder a la misma estrategia que se argumentara como base del parentesco con las biografías de soldados o las crónicas, es decir, asumir un rol cultural de hombre que, al final del texto “reproduce el discurso patriarcal de su época”, cosificando a las mujeres: visión que también podría desprenderse de la comedia de capa y espada de Montalbán.

De modo que, estructuralmente, el relato comienza a lo picaresco, aunque utiliza una forma autobiográfica que también comparte con la soldadesca y con la caballería, dos géneros que también entran en disputa en la construcción del relato: “Nací yo, doña Catalina de Erauso, en la villa de San Sebastián, de Guipúzcoa, en el año de 1585, hija del capitán don Miguel de Erauso y doña María Pérez de Galárraga y Arce, naturales y vecinos de dicha villa” (93). Erauso comienza señalando su ascendencia, aunque —cabe notar— su parentesco es noble y no vil como el del pícaro. En este sentido, su condición de soldado será la que haga aflorar aquellos elementos picarescos en más de una ocasión; no en vano, los soldados se constituyen como uno de los personajes más habituales dentro de dicha narrativa.

A lo señalado, Chloe Rutther-Jensen agrega que “además de su fuerza física, está bien dotado con las habilidades asociadas con la masculinidad, la astucia picaresca y la sagacidad intelectual. Podemos colocarlo en la tradición picaresca en tanto jugador empedernido y camorrista que manipula a quienes lo rodean” (88). De este modo, los rasgos antiheroicos que asimilara Erauso del soldado o conquistador se acentúan aún más, debido a pleitos, la mayoría, derivado de su vicio por el juego o por otros “malentendidos novelescos”:

Proseguí mi juego, gané una mano, y entró la mano en mi dinero, y sacome unos reales de ocho, y fuese. De allí a poco volvió a entrar: volvió a entrar la mano, y sacó otro puñado y púsoseme detrás. Previne la daga, proseguí el juego, volvíome a entrar la mano al dinero. Sentílo venir, y con la daga clévele la mano contra la mesa. (152)

Otro rasgo notoriamente propio de este género narrativo será el servicio de la protagonista a muchos amos. Efectivamente, la monja alférez sirve a capitanes, mercaderes, mineros en su afán de asentarse en las Indias. Asimismo, ligada con este servicio, cumplirá con distintos oficios para sobrevivir durante su estadía en América, llegando incluso a ser comisionado tras uno de los episodios más novelescos del relato: el rescate de doña María Dávalos, tras descubrirse como infiel, y ser amenazada de muerte por su marido. Tras el socorro prestado, Erauso conseguirá algunas conexiones importantes para su devenir; en especial, conocido su carácter temerario, que en más de una ocasión la llevará a estar procesada, condenada a muerte o en algún otro lío con la justicia. En los momentos de cárcel, se nos presentará otra característica discursiva que también parece relacionarse con el género en cuestión: la explicitación de ciertos vicios bajo los que trabaja la ley. Citamos:



Yo negué totalmente saber del caso; luego pasó a me mandar desnudar y poner en el potro. Entró un procurador alegando ser yo vizcaíno, y no haber lugar por tanto a darme tormento por razón de privilegio. El alcalde no hizo caso y prosiguió. Empezaron las vueltas: yo estuve firme como un roble. Iban prosiguiendo las preguntas y vueltas, cuando éntranle un papel, según entendí después, de doña Catarina de Chaves, que se le dio en su mano, y abrió y leyó, y estuvo después mirándome parado un rato, y dijo: —Quítese ese mozo de ahí—. Quitáronme y volviéronme a mi prisión y el se volvió a su casa [...] que estos milagros suelen acontecer en estos conflictos, y más en Indias, gracias a la *bella industria*. (131)

Finalmente, no hemos de pasar por alto el carácter trashumante de conocedora del mundo que posee Erauso: rasgo que comparte con los caballeros y con los pícaros literarios. En efecto, de su relato se desprende la visita a infinidad de lugares —aunque a veces con imprecisiones o errores geográficos— tanto en España, tras su fuga inicial y retorno, como en América del Sur, incluyendo por último a México. Baste para corroborar esto la lectura del “Capítulo 1” de este trabajo de investigación y, por supuesto, las descripciones detalladas que Erauso realiza de los lugares más importantes a los que llega, como Guamanga, Lima o Concepción; característica que, por cierto, también leemos en las relaciones dedicadas a esta mujer. De este modo, como se entiende del uso estructural de géneros literarios distintos, Erauso cruza de modo verosímil historia y literatura, haciendo gala de la *historicidad* del relato, pero no abandonando la *literariedad* que, necesariamente, influirán en la creación de relatos inspirados en este texto.

#### 2. 2. 4. ALGUNAS ACLARACIONES FINALES

A partir de lo hasta aquí señalado podemos plantear con cierta certeza que el interés del autor del texto, sea o no Catalina de Erauso, fue construir, convincentemente un rol masculino por medio de su discurso, utilizando como base los modelos viriles propios de la época en que se enmarca el relato y que, evidentemente, están inscritos en los géneros literarios utilizados por la narradora para hacer verosímil su autobiografía. En este sentido, pocos —casi ninguno— son los momentos en que la mujer bajo la máscara parece asomarse malamente a la luz, por el contrario, el rol femenino queda absolutamente anulado, mientras Erauso es dueño del discurso histórico; incluso el género gramatical utilizado para referirse a sí mismo es astutamente utilizado.

De este modo, *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* teje una (auto) representación de Catalina de Erauso que justifica su particular travestismo a los ojos del lector del siglo XVII, muy familiarizado con el motivo de la mujer vestida de hombre en el teatro de la época. Sin embargo, cabrá recalcar, Erauso no es de ningún modo una activista: ella no quiere ser mujer, porque reconoce la inferioridad de estas. En consecuencia, reafirma el discurso oficial, empeñándose en alzar su propio *status*. Tal como hemos visto en las páginas anteriores, Erauso asimila los valores exclusivos de la masculinidad, o sea, todos aquellos que prevalecen en el contexto socio-cultural de la conquista.

Antes de acabar este capítulo dedicado a la estructura del relato, quisiéramos dejar abierta una pregunta que bien podría concernir al tema de la recepción, pero que no corresponde a los objetivos de este trabajo: ¿Por qué Joaquín María de Ferrer decidió recuperar este texto y publicarlo en 1829 mientras estaba en el exilio? Conocidas son ya las características de este relato, por lo que bien podría especularse acerca de las intenciones de este político español al rescatar la narración de su compatriota en un momento tan desfavorable para él. Mucho más sería el interés —creemos— si se descubriera que el manuscrito atribuido a Catalina de Erauso es simplemente una invención. Sin embargo, hemos dejar planteado este tema para futuras tareas de investigación.

Ya revisados algunos aspectos de nuestro interés con respecto a la textualidad y estructura narrativa de *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, nos corresponde pasar a la segunda parte de este trabajo de investigación dedicada, íntegramente, al análisis de cuatro obras literarias, dos obras teatrales y dos novelas, aquí entendidas como los registros creativos de algunos lectores especializados tras su encuentro comunicativo con nuestro texto principal. Por consiguiente, durante este capítulo intentamos plantear de un modo directo las relaciones que se producen entre la estructura textual de la obra y los procesos de recepción, así como el cruce entre *historicidad* y *literariedad* inherente a toda estructura narrativa, con el objetivo de introducirnos de mejor forma en las siguientes páginas.

## CAPÍTULO 3

---

### DOS EJEMPLOS DE LA RECEPCIÓN Y UTILIZACIÓN LITERARIA DE LA MONJA ALFÉREZ EN EL TEATRO

El mundo, para nosotros, es representación, como decía Schopenhauer; no es una realidad absoluta, sino un reflejo de ideas esenciales.

Pío Baroja

#### 3. 1. LA MONJA ALFÉREZ COMO ARGUMENTO DE INSPIRACIÓN TEATRAL

Como bien sabemos, el texto teatral o dramático presenta una dimensión espectacular que lo diferencia, por ejemplo, del texto poético o narrativo. En efecto, desde los primeros cursos de introducción a la literatura se nos enseña la potencialidad de este tipo de creación textual, por cuanto sería construido y, ciertamente pensado, para ser, tarde o temprano, representado sobre un escenario. No hemos de negar esto, pero sí hemos de considerar que el texto teatral es siempre antes de toda puesta en escena, antes de involucrar a un director y a un determinado número de actores, solo texto y autor. Dicho en otros términos, el dramaturgo en principio no escapa a las características comunicativas que involucran a todo escritor frente a su obra, es decir, a ese momento de privacidad en que se conjugan sobre el papel una época, ciertas motivaciones, influencias, fuentes, intertextualidad, etc. El texto teatral es material literario.

Consecuentemente, el dramaturgo es también un lector dentro de las convenciones de su tiempo, pero también en comunicación con el pasado en cuanto trabaja, recupera y utiliza un registro lingüístico determinado dentro de un contexto específico. Un autor de texto teatral, por ejemplo, puede tener acceso a una historia del teatro social o aristocrático en que nos podemos enterar de que Lope leyó a Aristóteles antes de plantear su *Arte nuevo de hacer comedias* o que Brecht recuperó *La Poética* en su creación dramática... En este sentido, —interpretando a Borges— podemos plantear con certeza que toda obra escrita no es más que la lectura de otra anterior, o sea, recepción y utilización: dos palabras que implican un conocimiento no solo limitado a un ámbito, pues el entramado cultural es mucho más amplio, sino a infinitas posibilidades de representación.

Por consiguiente, podemos afirmar que el relato narrativo de la monja alférez, estudiado en los capítulos anteriores, ha sido utilizado por distintos dramaturgos como base para sus textos teatrales. Por fortuna, obras escritas que se constituyen, necesariamente, como fuentes documentadas de sus recepciones personales frente a un personaje como Catalina de Erauso, ante el argumento de su autobiografía y, por cierto, acerca de sus propios intereses como autores / lectores. Como afirma Jauss “la relación entre la literatura y el lector puede actualizarse tanto en el campo sensorial —obligándole a la percepción estética— como en el campo ético— invitándole a la reflexión moral—” (80). Desde donde podemos explicar el uso o la asimilación intencional de algunos recursos narrativos ya descritos en el texto de Erauso.

De este modo, el texto teatral se establece como la fuente principal para nuestro análisis. En consecuencia, hemos decidido revisar dos autores españoles, muy distantes en el tiempo, con el objetivo de ejemplificar el tema de la recepción propuesto al inicio de este trabajo: el primero, don Juan Pérez de Montalbán; el segundo Domingo Miras.

### 3. 2. DON JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, DISCÍPULO DE LOPE

Don Juan Pérez de Montalbán (1602 – 1638) es reconocido como el primer biógrafo de Lope de Vega y, habitualmente, como su discípulo preferido. En efecto, el llamado “Fénix de los ingenios” fue retratado por don Juan Pérez de Montalbán en el texto titulado *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor fray Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Sin embargo, en lo que concierne a su numerosa obra literaria, aún es escasamente conocido, en gran parte, vale señalar, opacado por los grandes dramaturgos que vivieron en su tiempo, tales como el mismo Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina. Aun así, su desconocimiento como autor, también se debe a lo irregular de su calidad como escritor. De hecho, mucho más populares que sus creaciones literarias son aquellos versos hirientes que don Francisco de Quevedo le dedica: “El doctor tú te lo pones / el Montalbán no lo tienes / con que, quitándote el “don” / vienes a quedar Juan Pérez”. Asimismo, su mención en *La Perinola*, obra en que el mismo Quevedo se mofa del texto misceláneo *Para todos* del desdichado Montalbán<sup>36</sup>; irónicamente, su obra más conocida, principalmente, debido a los satíricos ataques del célebre poeta.

---

<sup>36</sup> Aun cuando, en el texto misceláneo *Para todos*, Pérez de Montalbán se muestra con una actitud de admiración y respeto frente a Francisco de Quevedo, alabando su ingenio en “letras humanas y divinas”, e incluso sus comedias.

Juan Pérez de Montalbán, o “retacillo de Lope”, como lo llamaba Quevedo, escribió medio centenar de obras dramáticas, entre las que, por supuesto, contamos una comedia de capa y espada escrita a la manera de Lope y titulada *La Monja Alférez, comedia famosa*. Dentro de ese medio centenar de obras teatrales podemos encontrarnos con representaciones de tipo histórico, como *Diego García de Paredes, La doncella de labor, El señor don Juan de Austria* y la misma *Monja Alférez*; de intriga, como *La más constante mujer, No hay vida como la honra, La toquera vizcaína*; y de tema religioso, como *Santa María Egipciaca* y *La gitana de Menfis*. Aunque, con respecto a la recepción de estas, cabrá agregar que junto con María de Zayas fue considerado uno de los autores más licenciosos del siglo XVII, en particular gracias a comedias como *La mayor confusión*, texto en el que se introduce en la relación de incesto de una madre con su hijo.

Lo anterior es lo que sabemos acerca de su obra, pero también hemos de señalar en este breve repaso biográfico un dato que resulta importante dentro del contexto español de los Siglos de Oro: Juan Pérez de Montalbán procedía de una familia de conversos, hijo del librero Alonso Pérez, amigo y editor de muchas de las obras de Lope. Dicha condición, como contra muchos otros escritores, fue prestamente utilizada por Francisco de Quevedo, como bien leímos en los primeros versos arriba citados; aunque también sitúa a este dramaturgo dentro de un espacio particular dentro de la clasista sociedad española del siglo XVII. Por lo demás, cabe mencionar que Montalbán estudió en Alcalá, doctorándose en Teología y ordenándose sacerdote en 1625. Cumplió oficio como “notario de la Inquisición y terminó sus días sumidos en la locura”.

### 3. 2. 1. LA MONJA ALFÉREZ, SEGÚN DON JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN

Ángel Esteban, en el estudio preliminar a su edición de la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, señala lo siguiente:

El problema fundamental que se plantea al estudiar el texto es que si no sabemos si fue ella quien lo escribió, si contó la historia a otra persona que redactó el texto, si un tercero se documentó sobre el conocido periplo y puso esa información por escrito, o si, incluso, la comedia del discípulo de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán titulada *La Monja Alférez, comedia famosa* (1626?) pudo haber sido la fuente del relato. (25)

Efectivamente, una de las posibilidades que la crítica ha planteado es que el texto de Montalbán pudo haber servido de base para el relato autobiográfico de la monja alférez<sup>37</sup>. Más allá de si esto es cierto o no, puesto que en principio no sería verificable, nos parece sumamente relevante que esta obra teatral apareciera en la misma época en que la leyenda de la monja alférez se hacía famosa en España y en las Indias. Primero, porque nos habla de una sociedad en la que el texto ya era recepcionado, generando incluso representaciones como esta, a partir de un relato inscrito en la historia; segundo, pues nos sirve como antecedente acerca del personaje mismo de la monja alférez. En este sentido, algunos como la novelista chilena Sara Jarpa Gana de Laso han destacado la posibilidad de que Juan Pérez de Montalbán y Catalina de Erauso se hubieran reunido en algún momento durante su estadía en la península (Cfr. 35).

Lo concreto es que este autor español —tachado de licencioso en su época—, sobre la base de un relato que ya circulaba en la sociedad del siglo XVII, construyó una comedia de capa y espada, en la que fácilmente podemos reconocer la herencia de Lope tanto en su estructura como en su desarrollo, pero, por supuesto, sin alcanzar la perfección ni la belleza de las obras del maestro, pues como en muchas otras representaciones de este autor, la trama y la estructura se descomponen hacia el final, o bien, el argumento resulta forzado por el intento de forma.

El texto, en cuanto a su estructura, se divide en tres jornadas, sin unidad de tiempo ni de espacio e incluso con la incorporación de un gracioso como personaje. Además, Montalbán utiliza como protagonista a un personaje femenino disfrazado de hombre, que en mucho asemeja a *La varona castellana* de Lope, pero aquí basándose en episodios que aparecen en la autobiografía<sup>38</sup> de Catalina de Erauso, también en las *Relaciones de las Indias* protagonizada por el famoso alférez y, quizás, haciéndose de una que otra deformación de la historia que pudiera haber escuchado por vía oral. En este sentido, resulta más que probable que Montalbán considerara el personaje de Catalina de Erauso, que ya circulaba con fuerza en el imaginario del pueblo, como una posibilidad cierta de despertar la curiosidad de los espectadores y atraer así al público en un astuto juego de “mercadería vendible”, como bien puede comprenderse acerca de la utilización del recurso de la mujer varonil que se propone en el *Arte nuevo de hacer comedias* de su mentor.

---

<sup>37</sup> Uno podría preguntarse por qué este texto ha sobrevivido en el tiempo y no el manuscrito que se supone escrito por Catalina de Erauso en esta época.

<sup>38</sup> En virtud de la opinión mayoritaria de la crítica, hemos de considerar la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* como la base de la obra teatral de Montalbán y no al revés, como podría suponerse por la introducción a este análisis.

Sin embargo, la obra de Juan Pérez de Montalbán no resulta de ningún modo fiel a la base “histórica” desde la que se origina. Desde el punto de vista de la recepción, podríamos afirmar que el texto se elabora, casi en su totalidad, como una “representación” muy personal del personaje, quien incluso se pierde como protagonista en algunos momentos; lo dicho, sobre la base de algunos pocos elementos recogidos desde la fuente principal, como son los nombres de personajes, algunos sucesos; aunque, en su mayoría, asistimos claramente a una suma fantástica de hechos soldadescos, llenos de imprecisiones, anacronismos e invenciones a veces absurdas en que el autor entrecruza episodios como la muerte del nuevo Cid, el cortejo de una dama, la muerte del hermano de la alférez, etc., para cumplir con los parámetros de la forma teatral predominante durante los Siglos de Oro gracias a Lope. Ciertamente, la construcción de la comedia de capa y espada es lo primordial para este dramaturgo, quien tiene por objetivo *mostrar este monstruo*, es decir, aprovecharse de un ser dramáticamente espectacular, muy propio del interés del público barroco: una “monstruosa mezcla de ambos sexos” (Velasco 24).

Tal como señaláramos en líneas anteriores, la *Monja Alférez, comedia famosa* sigue algunos de los preceptos anotados por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Por ello, estructuralmente, nos encontramos con tres jornadas, sin una unidad de tiempo —transcurren de tres a cuatro años— ni una unidad de espacio, representando así tres épocas distintas, es decir, tres condiciones distintas del protagonista. A esto se suma la presencia metódica en cada jornada de un planteamiento del problema, de un nudo y de un desenlace. Además, siguiendo la preceptiva de Lope podemos reconocer a un *gracioso* de nombre Machín, sirviente de Guzmán, valiendo como contrapunto de la personalidad del casto Erauso; igualmente, reconocemos una criada de Ana, la enamorada de Guzmán, quien sirve al autor como equivalente femenino de Machín. Por último, señalar que la dualidad del personaje central se nos presenta con dos nombres: el alférez como mujer será Catalina de Erauso, nominación que, por cierto, rechaza violentamente; por otra, en su versión masculina, será presentado como Alonso de Guzmán. Ahora bien, centrémonos en el argumento de la obra de Montalbán.

En la “Jornada Primera” se nos plantean dos problemas: el amorío de Alonso de Guzmán y el temor de ser reconocido como Catalina de Erauso por su hermano. La primera dificultad se presenta de inmediato: aparece la monja alférez vestida de militar, junto con su criado Machín y dos señoras, Inés y Ana. Doña Ana le reprocha a Alonso de Guzmán, Catalina en hábito de hombre, el no poder verla a menudo, a pesar de los esfuerzos que ella realiza por él. A ello,

Erauso arguye su deber para con las armas, pero que aun así se escapará a verla cada vez que le sea posible. Sin embargo, doña Ana está lejos de tranquilizarse, por lo que amenaza al alférez con ponerle un espía, siendo los celos de la insistente mujer los que motivan a Erauso con mayor fuerza a retirarse a Lima. Entretanto, aparece don Diego, amigo de Alonso y quien jugará un papel importantísimo en la obra. A este, Erauso le comunica sus planes, intercambiando regalos como muestra de buena amistad: unos guantes le obsequia la monja alférez; su amigo un penacho. Esos regalos jugarán posteriormente un papel importantísimo en la trama. Alonso sale de escena. En el siguiente cuadro, Diego va a visitar a Ana, sin saber que es la amada de Alonso, es decir, Montalbán plantea la típica relación enrevesada, en lo que concierne a las materias amorosas de las comedias de capa y espada.

En seguida, aparece Miguel de Erauso en escena, lo que sirve para plantearnos la segunda dificultad del protagonista: no ser reconocida como mujer. Como espectadores, vemos a don Miguel leyendo una carta enviada por su padre, en que se le a conocer, junto con nosotros, la vergonzosa salida del convento de su hermana, además de exponerle las famosas aventuras emprendidas por ella, vestida de hombre, en las Indias. Al punto, mientras Miguel sopesa las consecuencias de tener una hermana como esta en correrías por América, aparece un alférez conocido como el Cid para informarle que Alonso Guzmán no quiere pagar las patentes. Aún disfrazada de hombre, la monja alférez comprenderá que este Miguel de Erauso es su hermano. Esto constituye una gran dificultad para ella, puesto que, en medio de una invitación a jugar naipes, que el alférez trueca por dados, Miguel aprovecha de observarlo con cierta suspicacia. Alonso no tarda en percibir esa mirada y, por ello, en sentir amenazada su libertad:

**MIGUEL:** —Pues no sólo en la voz, el rostro, y talle / me parece mujer; mas me parece / que las facciones, que su rostro ofrece / las del retrato son, quiero miralle / unas con otras partes confiriendo. / ¿Mas qué locura acreditar pretendo? / Si es éste Alonso de Guzmán deshecha / no deja su valor cualquier / sospecha. **GUZMÁN:** — (Si no es de mi temor esta advertencia, [*Aparte*] / suspenso, atento, cuidadoso, y mudo, / me contempla mi hermano, mas no pudo / aunque tenga noticia de mi historia, / conservar de mi rostro su memoria, / las especies después de tanta ausencia; / y más haciendo en mí tal diferencia / la edad, el traje, el brío, y el estado; / en vano me desvela este cuidado). (12)



Continúa el juego: el bando de Miguel termina derrotado. No tolerando semejante afrenta, se abalanzan sobre sus cuchillas: el Cid se planta ante Guzmán. Pero la llegada del Castellano es suficiente para templar los ánimos. Se piden disculpas unos a otros.

Otro cambio de foco. Por una ventana divisamos a Doña Ana y a Inés conversando acerca de sus galanes. Totalmente enamorada, Ana lamenta el poco caso que de ella hace Alonso de Guzmán, a diferencia de Diego, quien quiere casarse con ella. Su coloquio se ve interrumpido por la llegada de don Alonso y su criado, Machín. El alférez le cuenta sus disputas quejándose además del dinero que le será sustraído para compensar los problemas: Ana le ruega que emplee sus recursos para salir bien librado. Más aún, para olvidar las penas lo invita a su habitación. Erauso decide poner pies en polvorosa junto a su criado, que deseaba ver a su patrón despojándose de una vez de su voto de castidad: esta es la forma en que Erauso había conseguido evitar, en todas sus relaciones, ser descubierta como mujer. Ana deja la puerta entreabierta, pero Guzmán, apelando al honor de su amada frente a las personas que deambulan por esa calle decide huir. Sin embargo, don Diego aparece en la esquina de la calle, descubre la puerta abierta y decide aprovecharse del lance, haciéndose pasar por Guzmán, sin saber que este es el amado de Ana. Machín sigue a doña Inés.

En el siguiente cuadro, Don Miguel discute con una mujer, Teodora, acerca del sexo de Alonso de Guzmán. Este se asombra de que haya tantos bríos en la persona de su hermana, pues considera a la mujer por sinónimo ineluctable de debilidad, como se entiende de hecho en la época, y misma razón por la que Catalina de Erauso apela a la masculinidad:

**MIGUEL:** —Seguidme, que no están lejos. / (¿Cómo es posible que viva [*Aparte*] / en un pecho mujeril / tan varonil osadía, / si cuantos espada empuñan / en la guerra, y paz afirman / que salir a un desafío / es la mayor valentía? / Mas si cuentan las historias, / ya modernas, y ya antiguas, tantas matronas jamás / de humanas fuerzas vencidas, / ¿que mucho que las iguale una mujer vizcaína, / engendrada entre las duras / montañas, que el hierro crían?). (26)

Cuando Miguel se reúne con ella, ya tiene conocimiento cabal de que se enfrenta con su hermana, encarnada en las vestiduras de Alonso de Guzmán. La propia Catalina, tras discutir con Miguel durante un rato, decide irse. Pero el soldado la detiene y, sin reparos, le escupe la verdad:

**MIGUEL:** —Vuelve, vuelve, Catalina, / que no te he sacado aquí / para dejar indecisa / la cuestión, yo estoy resuelto / a que de esta playa misma, / sin plazo, ni dilaciones / en un convento de Lima / he de partir a encerrarte, / o he de quitarte la vida, / porque no hagas más afrenta / a la nación vizcaína. (29)

Catalina, decidida a representar su papel de varón hasta el final y más aún, defender su inexpugnable libertad, se lanza contra él, ofendido su honor por el nombre de mujer que le ha dado. Miguel es herido por el alférez. De este modo, la “Jornada Primera” llega a su fin.

Como bien se comprende, la relación entre Diego, Ana y Alonso es una ficción del dramaturgo. Asimismo el encuentro con el Cid y Miguel en Lima no es verídico según la autobiografía de Catalina; de hecho, a su hermano lo conoció en Concepción, no en Lima. Del mismo modo, el asesinato de su hermano, aquí está teñido con claros tintes dramáticos. De este modo, el grado de concreción del relato original en esta representación es mínimo, pero, como ya hemos señalado, no es interés particular de Juan Pérez de Montalbán el ser fiel a la narración histórica de Catalina de Erauso: le interesa más la construcción de la estructura de una comedia de capa y espada, que produzca cierto efecto en el auditorio. Aun así, llama la atención el juego amoroso entre Guzmán y Ana, solo evitado por medio del voto de castidad del mozo alférez, relación que algunos han visto como muestra de “lesbianismo”, pero que en vista de la época, nos parece más lógico como un método para disimular en mayor grado su sexo. En palabras de Javier Aguirre, guionista de la película de la *Monja Alférez*, “no se trata de un homosexual ni de un travesti tal como lo entendemos ahora: es un caso muy especial de mujer que no acepta su condición porque es consciente de que ser mujer, en su época, es ser menos” (Citado por Ángel Esteban 68). Prosigamos.

La “Jornada Segunda” comienza tres años después los sucesos arriba presentados. Don Alonso visita a Doña Ana, apresurándose en relatar la causa de su desaparición durante ese lapso de tiempo: describe el pugilato que casi le cuesta la vida a Miguel, y el temor que le llevó a escapar, hasta enterarse que su hermano falleció por culpa de una enfermedad y no por su estocada. Antes de seguir con sus protestas amorosas, insta a su amante a que también se confiese: ella le revela que la noche en que lo había invitado a sus aposentos, se introdujo un extraño y no tuvo más remedio que acceder a sus deseos, por temor a despertar a su anciano padre y matarle de la impresión. Aun cuando ella no sabe la identidad del burlador, le entrega a

Alonso unos guantes que reconoce como el regalo hecho a Don Diego. Sin anunciarle a quién pertenecen, jura vengarla. En tanto, Diego tiene noticias del retorno de Guzmán.

El criado de don Diego admira la fidelidad del amor que este profesa a doña Ana, a pesar de ignorar quién era el verdadero amante que ella esperaba aquella noche. Al encontrarse con Guzmán, este le pregunta directamente por aquellos guantes que recibió antaño. Diego le confiesa que los perdió y Catalina le espeta —de golpe— toda la verdad por él ya conocida:

**DIEGO:** —Lo que referís confieso / que es verdad, que confesarlo / es lo mismo que contarlo, / pues sabéis todo el suceso. Y así pues de vos me fío, / resta ahora que cumpláis / vuestra palabra, y digáis / quién es el contrario mío, y el medio que prevenís / para que me aseguréis. **GUZMÁN:** —El contrario que tenéis soy yo. **DIEGO:** —Guzmán, ¿qué decís? **GUZMÁN:** —Que yo soy a quien / hurtaste la ocasión, yo quien estaba / en la calle, y aguardaba la gloria que vos gozasteis. / Que advirtiendo que venía / gente entonces, fue en mi amor / retirarme por su honor, / decoro, y no cobardía. Que la primer condición, / que me puso, y prometí, / cuando el alma le ofrecí, / fue mirar por su opinión. Y pues sabréis mi valor, / satisfecho puedo estar, / de que no podréis pensar / que lo hice de temor. Y ya que sabido habéis / que soy yo quien la ha perdido, / el remedio es ser marido / de quien el honor debéis (45).

Diego, a causa del amor que siente por doña Ana, concuerda con Alonso. Sin embargo, titubea ante la sinceridad de sus palabras e intenciones. Guzmán, entonces, le rinde cuentas de su condición de mujer. Le relata su historia desde la infancia, cuando se vio inclinada hacia las armas y cómo sus padres, horrorizados, la obligaron a ingresar a un convento. Su apasionado discurso, ante un impávido Diego, desemboca en un acuerdo para concretar la citada boda:

**DIEGO:** —Yo quedo de verdad tan prodigiosa, / por las señas del rostro satisfecho, / pues ya la barba en él era forzosa, / mas don Juan, secretario de mi pecho, / Inés, criada de doña Ana hermosa, / Machín, privanza vuestra, son del hecho / testigos, y es preciso darles cuenta / de esta verdad para evitar mi afrenta, si tengo de casarme. **GUZMÁN:** —No lo niego / y de doña Ana / el bien me solicita, / mas publicar que soy mujer, don Diego, / primero moriré que lo permita. **DIEGO:** — ¿Qué haremos, pues? **GUZMÁN:** —La llave que os entrego / del secreto guardad, que el tiempo quita / inconvenientes, y el discurso humano / no tiene los remedios en la mano: / dejádmelo pensar, que ya está hecho / lo más

pues con mi historia habéis quedado / del honor de doña Ana satisfecho, / y de vuestra sospecha asegurado. (50)

Se retira Diego y aparece el nuevo Cid: enemigo también temible en la narración autobiográfica. Este se arroja contra Guzmán, pero acaba muerto y Alonso prendido, en calidad de homicida. En la ciudad se cuchichea acerca de la condena que recibirá el alférez, mientras su criado Machín se lamenta de la crueldad del virrey al condenar a tan virtuoso soldado: la sentencia de muerte es casi un hecho. Un confesor visita a Guzmán, pero ella, temerariamente, prefiere la pérdida de su alma a que se divulgue que es una mujer. Contrapunto importantísimo con el texto de Erauso, en que precisamente su fidelidad para con la fe, la salva en incontables ocasiones, siendo, precisamente, la cercanía con la muerte, la que la hace declararse mujer por primera vez en el relato.

Sin embargo, Montalbán necesita un nudo dramático: Diego, movido por su amistad, pero, probablemente, también por exponer ante Ana y los demás la verdad del sexo de Guzmán, revela el secreto. Juan Bautista, el secretario del obispo, llega a la celda del alférez dando voces de las nuevas acaecidas: Se ha librado de la condena. Sin embargo, Catalina lo niega, mas es inútil su empeño, pues ya es caso de dominio público. La monja reacciona trágicamente: — ¿Para qué quiero vivir / si saben que soy mujer? Aquí acaba la “Jornada Segunda”.

La “Jornada Tercera” comienza con una entrevista entre el Vizconde de la Solina y Don Diego acerca de las aventuras de Catalina, tras el escándalo del proceso. Esta había sido recibida por las monjas, pero desesperó e indujo rápidamente su expulsión. Posteriormente anduvo por España y Roma —punto de coincidencia con la autobiografía—, retornando al Perú —Según las relaciones viaja a México— con sus ropajes de alférez. Aunque el obispo intenta censurarla, se rinde ante su fama y la premia con dinero, joyas y otros.

Diego se presenta ante ella para platicarle acerca de los planes que tiene con Ana. Sin embargo, Catalina deshace su felicidad en un segundo al revelar que su unión con Ana había sido premeditada por aquella desde el principio, debido a su condición de mujer; en otras palabras, que la enamorada de Guzmán no era inocente. La declaración de Catalina se enmarca dentro del deseo de venganza contra Diego debido a las penas sufridas tras la revelación de su sexo. Estupefacto, Diego solicita ayuda al Vizconde, para que Erauso confiese a doña Ana sus trucos. La sigue a España.

En Madrid, Catalina se hospeda en casa de Sebastián Ylumbre. Él le advierte de la cita concertada donde el Vizconde, solicitándole que acuda en hábito de mujer:

**SEBASTIÁN:** —Pues publicado / con ello que sois mujer, / ¿qué perderéis en mudaros / por dos horas en su traje? **GUZMÁN:** —Dos horas son dos mil años, / y no quiero parecerlo, / ya que no puedo negarlo. / Demás, que el Oidor querrá / verme en el mismo que traigo: / mas la novedad es ésta / que le obligue a desearlo. / ¿Que en el otro qué hay que ver? / ¿Es por ventura milagro / ver una mujer vestida / de mujer? (68)

Sin embargo, durante el diálogo que sostienen Sebastián y Erauso se suceden las expresiones masculinas, por parte de Catalina, cuando se refiere de sí misma. Esto es notado por el criado Machín, que se lo hace ver: **SEBASTIÁN:** — ¿Quieres acaso / vestirte sobre la espada? **GUZMÁN:** —Estoy tan acostumbrado. / [*Quitase la espada y pónese el manteo al revés*] **MACHÍN:** —Acostumbrada. **GUZMÁN:** —También / lo estoy de tratarme hablando / como varón (70).

Doña Ana enfrenta a Diego. Le es difícil comprender el engaño de la monja alférez y llega a suponer que estuvo coludido con ella para lograr su objetivo. No obstante, Diego rechaza esa imputación asegurándole que es por amor, precisamente, que está empeñado en lograr el matrimonio: única instancia que les permitirá salvar el honor a ambos. En tanto, Sebastián lee a Catalina diversas cartas que se pretenden enviar al rey, a favor de las hazañas que ella ha realizado a su servicio. Erauso asegura que su mayor anhelo sería combatir en Flandes, pero de no ser factible, que su majestad le conceda el beneplácito de llevar siempre ropas de varón: — Que me consienta / andar siempre de varón, / que con esta permisión / quedo pagada, y contenta (76). Nótese aquí el cambio de género para referirse a sí misma.

Diego y Guzmán (Catalina) se encuentran. Erauso no tarda en mostrar su enfado por el secreto divulgado y comienza la discusión. Doña Ana le enrostra a la monja su ingratitud, y Catalina pronto le da un bastonazo a don Diego, desenvainando ambos sus espadas. Cuando se preparan para el combate, hace entrada el Vizconde que impele a Diego a detener su afán de matar “a una mujer”. Catalina alega, furiosa lo siguiente: — ¿Qué es mujer? ¡Tanta mujer! / Tratadme, Vizconde, menos / de mujer, que perderé / sobre ello, al mundo respeto. Pero el Vizconde le responde: —Si lo eres, ¿de qué te agravias? (82). Finalmente, Catalina claudica ante Ana, confesando su condición de mujer, arrodillándose y rogando su perdón. Diego, el Vizconde

y los criados se conmueven ante esa acción y la felicitan: —Nunca has mostrado el valor / como ahora de tu pecho. Y Sebastián le dice: —Más has ganado vencida / de ti misma, que venciendo / ejércitos enemigos. Así acaba el texto de Montalbán.

Según Sánchez Moguel, citado por Parker, el dramaturgo “ha afeado la figura de la heroína que intentaba enaltecer con sus invenciones, al convertirla en un personaje de comedia de capa y espada” (669). Nos parece acertada esta afirmación, puesto que la representación de la monja alferez se pierde en medio de un relato de rencillas de alcoba, amores y desamores, además de exagerados pugilatos por el uso del vestido. En este sentido, nos parece que el giro que toma el personaje es banal, o pareciera serlo. Aunque, evidentemente, cumple con las posibles intenciones de una puesta en escena que busca atraer más por su espectacularidad dramática para el espectador común que por un contenido de otro tipo. Esto, aun cuando el autor no tiene la posibilidad absoluta de innovar, al ser este un relato de conocimiento popular.

La comedia de Montalbán extravía así la grandeza de las hazañas de Erauso, entre líneas que mezclan a personajes que aportan picardía, pero no profundidad al texto. Incluso Machín, Juan, el Nuevo Cid, tienen más líneas que el Vizconde o el obispo. Hasta el propio hermano de Catalina es sacado de escena prematuramente, para dar así paso a la lucha por saber con quién pasó la noche doña Ana; seguramente trama de más gusto entre el vulgo. De este modo, el cariz de bravucón indolente se realza a la largo de la obra, mientras poco sabemos de los enfrentamientos que ha tenido en vida. La única riña consumada que se describe es la que tuvo con el Cid, remitiéndose el resto a las divulgaciones que otras voces sacan a colación.

De modo que Catalina es pintada en su indeterminación y reclamos como un ser antojadizo, extravagante, que un día lleva faldas resueltamente y al otro, pelea a golpes y puñaladas con quien ose recordarle que es mujer. Asimismo, su participación en el texto cobra a ratos igual importancia que la de Diego, Machín o doña Ana. Creemos que Montalbán perjudica la representación al situarla en peleas de comadres y chismes de ciudad, un ser casi capricho. En consecuencia, la lectura del dramaturgo del relato de Catalina de Erauso es más bien forzado por el conocimiento del pueblo acerca de las hazañas de esta, pero la concreción es mínima y la representación se aleja de los elementos biográficos, planteándonos más bien las singulares intenciones del autor en una obra teatral definitivamente irregular. Quizás, por eso la puesta en escena, según Parker, no tuvo el éxito esperado; aunque si contribuyó a la fama de dicho personaje español.

### 3. 3. DOMINGO MIRAS, DRAMATURGO POSTFRANQUISTA

Domingo Miras nació en 1934, aproximadamente, trescientos años después de que se hiciera pública la obra de Montalbán, basada en la monja alférez, y, por supuesto, el texto autobiográfico atribuido a doña Catalina de Erauso. Como se lee en su biografía, “su infancia transcurrió entre Campo de Criptana y Purchena (Almería); su adolescencia en Alcázar de San Juan (Ciudad Real) y su juventud la pasó en Galicia y en Madrid, donde residió hasta 1966”. Domingo Miras se licenció en Derecho en 1956 y en 1961 ingresó por oposición en el Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado, jubilándose el 2000. Además, desde 1981 es miembro del Consejo de Redacción de la revista teatral española *Primer Acto*.

Como dramaturgo destaca, positivamente, entre parte de la crítica<sup>39</sup>, por un marcado interés tanto estético como ético: a nivel textual por un evidente intento de recuperación de la lengua clásica española, es decir, la de Cervantes, Lope o Quevedo; y en el ámbito de la ética, por el planteamiento de problemáticas relacionadas con la libertad y el poder. Sin embargo, Miras ha visto representada solo un par de veces su obra, según leemos entre algunos críticos. Quizás, su mismo estilo mimético —que es su firma personal— de recreación de la lengua de los Siglos de Oro le ha jugado en contra frente a la recepción del público; aunque tampoco han faltado las críticas negativas que, precisamente, le achacan su “tradicionalismo”. Como sea, este autor parece enmarcarse dentro de un período que ha sido llamado de crisis en el teatro español.

Domingo Miras aparece por primera vez en la escena postfranquista, es decir, a fines de los setenta, haciendo gala, según la crítica, de “un teatro radicalmente tradicional [...] cargado de significaciones históricas, antropológicas e ideológicas, es precisamente desde una perspectiva antropológico” (Huerta 389). Características que transitan, según Virtudes Serrano —la principal investigadora de este autor—, entre un realismo testimonial, la recreación de mitos clásicos, el neovanguardismo español —cercano a Valle Inclán—, facilitándonos el clasificar su obra en dramas realistas, dramas históricos y el teatro de tema mitológico, dentro de los cuales destaca especialmente el segundo. Como señala Huerta, leyendo a Virtudes Serrano:

---

<sup>39</sup> Ha obtenido los premios Diego Sánchez de Badajoz (1974), por *La Saturna*; Lope de Vega (1975), por *De San Pascual a San Gil*; Lebrél Blanco (1979), por *Las brujas de Barahona*; Tirso de Molina (1980), por *Las alumbradas de la Encarnación Benita*; Palencia (1982), por *El doctor Torralba*; San Sebastián, (1994) por *El Libro de Salomón*; y Nacional de Literatura Dramática, (2000), por *Una familia normal y Gente que prospera*.

El viaje que Miras emprende por la historia de España, con el fin —como declara la investigadora— de mostrar el aplastamiento de los débiles por los poderosos, no solo demuestra un gran conocimiento de la historia profunda —pasión del autor— sino una extraordinaria capacidad por conferirle aliento y verdad dramáticos [...] y en virtud de la cual no sería nada difícil alzar una “Poética del drama histórico”. (390)

De manera que, podríamos afirmar que el tema central de las obras de Domingo Miras es la libertad, pero siempre en cuanto a su relación con la “denuncia de los distintos mecanismos de poder que generan víctimas entre los seres más débiles y, desposeídos de todos los tiempos” (Serrano 71). Por ello sus personajes tienden a vivir una tragedia, pues al punto de alcanzar la anhelada libertad, caen víctimas del poder y el fanatismo. Dentro de este contexto literario, nos encontramos con un texto de 1986 titulado *La Monja Alférez*.

### 3. 3. 1. LA MONJA ALFÉREZ, SEGÚN DOMINGO MIRAS

Como señaláramos en líneas anteriores, la obra de Domingo Miras se distancia por al menos trescientos años de la irregular representación de Montalbán: hecho que, además de anticiparnos las diferencias entre uno y otro texto teatral, nos permite darnos cuenta de la vigencia histórica y literaria del personaje. Por lo mismo, no resulta extraño que desde el punto de vista estructural, ambas obras sean muy distintas; igualmente en cuanto a sus posibles motivaciones e intenciones frente al público español. En efecto, la obra de Domingo Miras no se presenta con una división tripartita, sino que se divide en nueve cuadros, cada uno con un espacio y tiempo distinto, en que incluso la protagonista es presentada de modos diferentes; complejizando, así, su construcción como personaje.

Sin embargo, lo que nos ha llamado más la atención, asumiendo una perspectiva desde el marco de la recepción textual, es que la representación que se realiza del personaje de doña Catalina de Erauso en el texto teatral de Domingo Miras —en pleno siglo XX—, nos parece mucho más cercana al texto autobiográfico del siglo XVII que la realizada en la misma época por don Juan Pérez de Montalbán. Verdaderamente la concreción de elementos extraídos del relato original son fácilmente identificables en la obra de Miras por su fidelidad con la fuente y, a la vez, la representación, a partir de los vacíos dejados por aquellos, resulta ser, ciertamente, más verosímil, incluso dentro del nuevo contexto de lectura, que la del lejano texto teatral de los Siglos de Oro. Es más, el dramaturgo español contemporáneo logra plantear llanamente el tema



de la libertad y del poder, sobre la base de elementos que ya se percibían como inscritos en la obra autobiográfica, pero que no respondían a dicha intención temática en la época, sino más bien a tópicos de defensa del patriarcado y a intenciones de reconocimiento monárquico. De modo que, podríamos afirmar que Miras resulta especialmente fiel a su propia concepción de la realidad teatral, sin por ello profanar el personaje histórico y literario —como si lo hace Montalbán—. Centrémonos ahora en el argumento.

El “Cuadro I” comienza con un amistoso diálogo entre Catalina Erauso y Echazarreta, el capitán de la flota en la que se ha embarcado rumbo a América: ficción que el autor se ha permitido para introducirnos, progresivamente, en la vida de este particular personaje femenino, mediante, cabe mencionar, un extenso *racconto* episódico situado en el inmediato vacío histórico que deja el relato autobiográfico, al no proseguir este con la historia de la monja tras su visita a Roma. El capitán, quien también aparece mencionado en el “Capítulo I” del relato atribuido a Erauso, platica con curiosidad con “Don Antonio” —nombre utilizado por doña Catalina por venia papala—, enterándose de cómo ya no puede regresar a su tierra debido a que su condición de alférez-travestido ha deshonrado a su familia, la cual, simplemente, ya no la acepta. Además, don Antonio le explica al capitán que ha decidido encerrarse en su habitación para poner por escrito sus memorias, en respuesta a las versiones que han difundido algunos escritores. Miras aquí imita a Cervantes en un interesante juego de intertextualidad en que aprovecha de desacreditar al texto de Montalbán:

—Yo, en cambio, sí he visto en Madrid una comedia escrita por un Juan Pérez de Montalbán que se llama La Monja Alférez en la que todos mis cuidados son si se casa o no se casa con su dama un amigo mío que el señor poeta se ha inventado. Mucha ignorancia y mucha mentira hay en esas historias impresas que de mí corren, y aún más disparates hay en las que se cuentan y relatan de memoria unos a otros, por eso me han aconsejado que ponga remedio escribiendo yo mismo los hechos de mi vida y en ello ando despuntando plumas desde hace algunos meses. (4)

De modo que, podríamos afirmar que el relato se inicia con un personaje que se sabe tal, que no titubea a la hora de fanfarronear acerca de sus andanzas de juventud, pero que, debido a su completa aceptación, ha sido forzado al exilio voluntario en busca de una paz que se le niega en su otrora tierra. Aquí, trágicamente, la aceptación de su cuerpo travestido ha tenido

consecuencias que —citando una *relación*— la han convertido en una verdadera peregrina. Aun así, Catalina quiere desmentir las versiones livianas que circulan acerca ella, tales como que era abadesa o que escapó del convento saltando una tapia, por eso decide dejar por escrito sus andanzas, en otras palabras, quiere dejar testimonio.

Desde el primer cuadro, Domingo Mira enfatiza los rasgos viriles que ostenta la protagonista. En este sentido, Catalina nos detalla cómo detuvo el crecimiento de sus senos, con un emplasto: “El efecto que tuvo fue muy doloroso, pero muy a mi deseo, pues las tetas que empezaban a crecer se secaron y quedaron como las de un hombre, y así me remedí” (7). Primera muestra de cómo el autor se esmera en destacar el desagrado de Catalina por su condición de mujer, quien intenta “remediar” su cuerpo frente al estándar masculino. El logro del alférez es tal que Echazarreta no ha dejado de llamarlo “Don Antonio”, pues reconoce su masculinidad a sabiendas de su sexo, quizás por ello es autorizado a leer lo hasta ese momento escrito por Erauso: así comienza el racconto.

El “Cuadro II” nos sitúa al inicio de la autobiografía. Miras dramatiza la pelea que tuvo doña Catalina de Erauso en el convento con una monja de apellido Aleri y que, según su propio relato, acabo motivándola al escape. En efecto, con 15 años y nulas aspiraciones por el noviciado o el matrimonio, las únicas dos opciones que se le ofrecían por su condición de mujer, Catalina opta por cuestionar directamente la institución al no parecerle tan evidentes como lo propone la priora (su tía):

—Cuando yo era bien menuda, jugaba en mi casa con mi hermano Miguel, y aunque él tenía dos años más que yo, éramos parejos en fuerzas y entendimiento. Pero ahora, él está en las Indias y es alférez, mientras que yo lo más que puedo ser es monja. No lo entiendo. **DOÑA ÚRSULA:** — ¿Y qué quieres entender, criatura? **CATALINA:** —Pues eso. Que si de chicos los dos valíamos poco más o menos, ¿cómo es que ahora él vale tanto y yo tan poco? En los años que han pasado, los dos habremos crecido igual. **DOÑA ÚRSULA:** — Pero él es un hombre, niña. Y las fuerzas y la discreción de la mujer acaban de crecer antes que las del hombre, y así se quedan más chicas; por eso dicen que las mujeres valemos menos. **CATALINA:** —Quien eso dice es un sandio y un embustero, porque yo soy mujer y no valgo menos que un hombre. (15, 16)

Al final del texto, sencillamente ratificará su pensar, a partir de demostrar con su propia vida, las posibilidades abiertas por su transgresión. En este caso, no hay minusvaloración de la condición de ser mujer, como en el original, sino más bien, un cuestionamiento a la pasividad de esta frente a sus opciones:

—Mi diferencia con las demás mujeres no está en lo que hice, sino en que quise hacerlo. Quise vivir según mi propio gusto y mi propia inclinación natural. Lo quise hacer y lo hice, nada más. Por qué las demás mujeres no lo hacen, es cosa que no entiendo ni tiene que ver conmigo, lo cierto es que se quedan sujetas a su convento o a su marido, y se resignan, no sé por qué. Cualquier mujer que quisiera, si lo quisiera de verdad, podría hacer lo que yo.  
(72)

Lo anterior, explica el porqué la joven remilgaba de las tareas domésticas, buscaba pleito a las superiores y trasteaba las botellas de licor de la priora en una actitud que verdaderamente transgredía lo esperable para una novicia. Por esto y otras cosas decide irse, pero no sin antes tratar de “puta” a Catalina de Aliri (monja) y sufrir las reprimendas de su tía. Catalina roba y se escapa del convento ya decidida por un camino que la llevará a la libertad de las armas, finalizando así el “Cuadro II”:

Todas las llaves del convento, todas las puertas en mi mano. Esto es la calle, cuando ya casi no me acuerdo de cómo es una calle. El campo abierto, los caminos, el ancho mundo... El ancho mundo, esa será la casa de Catalina de Erauso, digo del nombre nuevo que me tengo que dar, que no sé cuál será: el que se me antoje, que hasta para eso soy libre. Todas están en el coro, me han dejado todo el convento vacío para mí. Vacío como ahora está mi vida, para que yo la llene con lo que quiera, sin que nadie me mande lo que he de hacer. ¿A qué espero? Vamos, a la calle. ¡A la calle! (17, 18)

En el “Cuadro III”, el texto teatral nos traslada al “Capítulo VI” de la autobiografía de Erauso. Aquí, la acción se desarrolla en la Iglesia de San Francisco, en la ciudad de Concepción. El alférez Díaz, como es conocido Erauso en Chile, lleva seis meses resguardo por el padre Otazola, por haber matado en riñas a dos hombres. Su hermano, Miguel Erauso —quien no se sabe tal—, lo visita como amigo y vizcaíno, deplorando sinceramente el que esté en esa

condición. Miras aprovecha aquí de mostrarnos mediante el diálogo entre ambos el ánimo belicoso e impetuoso del alférez Díaz, pero también de informarnos acerca de sus actividades como mercader y de como su propio espíritu violento le impedía tener una vida más tranquila. Tras narrarnos lo sucedido entre los capítulos III y IV de la autobiografía, tiempo en que trabaja como mayordomo, Catalina de Erauso finalmente confiesa su absoluta inclinación por las armas:

—Pienso que de una u otra manera yo me hubiese hecho soldado en todo caso, pues mejor me cuadra a mí la espada que la vara de medir paños, y si soy buen nacido como creo, no había de atarme a una tienda siendo hijo de un capitán y hermano de otro, como si valiese yo menos que ellos. Con el comercio se ganan dineros y con las armas se gana honra, así que bueno fue el trueque y no me arrepiento, aunque por chanza diga a veces lo contrario. Podría ser un rico mercader, pero no sería el alférez don Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, ni los hombres de armas me honrarían queriéndome sólo a mí a su lado en un desafío entre caballeros. ¿Digo bien, o no? (26)

Ese mismo día, la monja alférez recibe la visita de don Juan de Silva, quien le pide que le acompañe como padrino en un duelo: Catalina accede, sin saber que el acompañante del retador, Francisco Rojas, es su propio hermano. Tras el encuentro, éste último resulta muerto, por mano de la propia monja alférez. Catalina, angustiada, corre a confesarse con el padre Otazola:

—Mi contrario y yo seguimos batallando, hasta que yo metí el brazo y le di una estocada muy recia en el pecho; me pareció sentir que le pasaba un colete de dos antes, y luego la espada entró bien honda. Al caer, dijo: « ¡Ah, traidor, que me has muerto!», y me pareció que aquella voz la conocía. Le pregunté quién era, y dijo: «El capitán Miguel de Erauso». Yo me quedé atónito, sin entender lo que había oído, y aquí llegaron los frailes que me han mandado venir mientras ellos confiesan a él y a los otros. (28)

El “Cuadro IV” da continuidad al orden de la autobiografía, correspondiéndose, en este caso, con el “Capítulo VII” de aquella. Catalina y un desertor recorren un agreste y sufriente paso cordillerano: ella intenta darle bríos a su compañero, pero aquel empieza a ahogarse en su propio llanto, para morir luego. Es menester destacar aquí la escena de llanto del acompañante de la monja alférez, única sobreviviente de tal travesía:

**CATALINA:** —¡Pero qué es esto, qué es esto! ¡Un hombre como un castillo, y llorando como una mujer! **EL DESERTOR:** — (Con sollozos cada vez más fuertes.) ¡Ay, no puedo, no puedo! ¡Ay, no puedo, no! ¡Ay, no! ¡Ay, no! (Se deja caer de rodillas, se sienta sobre sus talones, cae sobre un costado.) ¡Ay, ay, madre mía! ¡Ay, ay! ¡Ay! **CATALINA:** — ¡Pero no llore, no llore! ¡Buen ánimo, arriba, y sin llorar! ¡Arriba! (Se arrodilla). (32)

Catalina continúa el camino, pero sufre un momento de debilidad y llanto en que incluso cuestiona su identidad: “Ahora estás sola en verdad, Catalina. ¿Catalina o Alonso? Ya, tanto da... ¡No, no es lo mismo! ¡Alonso, Alonso, por Dios, Alonso! Más solo estás ahora que aquella tarde en San Francisco, cuando oculto en el coro veías sepultar a tu hermano Miguel en la nave de la iglesia” (33). Todos sus amigos fallecieron en la ruta y el temor le devuelve, por instantes, su estampa femenina: “(Se echa a llorar. Con cierta sorpresa) Estoy... estoy llorando... esto son lágrimas... La primera vez, es la primera vez que lloro, sin duda porque voy a morir...” (34). Luego reza y se autoimpele a no perderse en la locura. Al hallar un árbol, recobra fuerzas y arriba a un poblado. Al final de cuadro nos damos cuenta de la situación psicológica del personaje: Alonso es el que sostiene moral y físicamente a los hombres durante el camino; Catalina la que aflora en los instantes de desesperación. Dualidad que se mantendrá como sino de indefinición del personaje.

En el “cuadro V” —correspondiente al capítulo VII—, Catalina salva a Doña María Dávila de su marido Pedro de Chavarría, quien la busca para matarla por causa de la infidelidad sufrida. La monja alférez la rescata, huyendo juntos hacia el convento de la madre de María en la Plata. Pero más que la heroica actitud, Miras destaca, en este acto —por sobre todo—, la manifestación física de la sexualidad de la protagonista, quien pese a percibir el delicado trance que significa esperar la llegada del marido celoso a las puertas del convento, se entrega a un juego de caricias y coqueteos con su rescatada: “La besa suavemente en el rostro, y luego lo hace en los labios. Perezosamente, los brazos de la desmayada rodean a CATALINA, que se separa ligeramente, lo indispensable para hablar” (35).

Siguiendo la dualidad mostrada en el “Cuadro IV”, podríamos afirmar que aquí es Alonso quien seduce, besa y acaricia, sin tapujos a una mujer rescatada de un marido furibundo. Obviamente, el lector puede preguntarse si esta es una maniobra orientada a preservar la imagen

varonil ante el resto (premeditada) o un acto de arrebató pasional<sup>40</sup>. De ser efectiva la segunda opción, se esclarecería la duda sobre las inclinaciones sexuales de Catalina-Alonso, pues lo que en el texto original es mero discurso, aquí es evidentemente gestual. Aun así, Miras logra establecer cierta ambigüedad al final, al hacer que Erauso adopte ciertos convencionalismos de galán literario y, a propósito de estos, las necesarias evasivas para cubrir su condición de mujer:

**DOÑA MARÍA:** —Por qué no nos conocimos antes de que yo me casara, por qué... ¡Ay, qué distinto hubiera sido todo! **CATALINA:** —No hay para qué pensar en ello, Dios no lo dispuso así. **DOÑA MARÍA:** — (Se repone con un suspiro.) Pero, dígame, capitán, un hombre de sus prendas, ¿cómo no está casado? Porque bien veo yo por experiencia cómo gusta de las mujeres... **CATALINA:** —OH, no me recuerde cosas pasadas, doña María. Es cierto que quiero bien a las mujeres, pero ellas siempre han sido crueles conmigo. (39)

De todas formas, lo anterior le sirve a Miras para, en boca de Catalina, presentar algunos de los casos amorosos de los que la monja alférez ha sacado provecho material en episodios anteriores, de modo de considerar los vacíos entre el “Cuadro IV” y el “Cuadro V” en la narración del protagonista.

Sin embargo, Pedro Chavarría llega al convento, forzando a Catalina a la lucha: la monja alférez resulta herida, su contendor muerto, pero las monjas le niegan el auxilio, pues para ellas —irónicamente— no es una mujer: razón por lo que debe acudir al convento de San Francisco en busca del socorro de los padres. De este modo, doña Catalina de Erauso herida, por primera vez, se percata de que, socialmente, está en tierra de nadie

En el “Cuadro VI”, nuevamente nos encontramos con un cambio de escenario: ahora vemos a la monja alférez jugando a los naipes con diversos individuos, uno de ellos, un reconocido matón que se hace llamar “El Cid”. Mientras Catalina se jacta de las tretas usadas para escapar de las sucesivas condenas a muerte, lo que sirve para ir completando las citas al texto fuente, el Cid se hace con las monedas que ella ha ganado. Erauso solo tolera uno de los

---

<sup>40</sup> Francisco Igartua, acerca de la obra autobiográfica se pregunta “¿Nos encontramos frente a un caso de lesbianismo?” A lo que responde: “Es difícil asegurarlo o negarlo, más bien habrían sido los avatares de su vida aventurera, unidos a un desquiciamiento psicopático, los que convirtieron en hombre a una mujer que, de acuerdo a las costumbres de la época, no podría haber hecho realidad sus fantasías. En aquellos tiempos, ninguna mujer, que no fuera puta, podía salir de la severa conducta que ordenaba la Iglesia a las féminas, obligadas a ser madres subordinadas al marido. Sólo a hurtadillas era posible la aventura amorosa (una posibilidad, sin embargo, bastante frecuente). Y lo que quería Catalina de Erauso era ser espadachín, soldado, bebedor de cantina, cosas que sólo se pueden hacer en público”.

hurtos, pues luego le clava la mano en la mesa, iniciándose la gresca: el alférez es acuchillado por tres personajes cayendo, aparentemente, muerto; pero se levanta para apuñalar al Cid, quien cae de inmediato muerto. El cuadro es breve, pero acentúa las pendencias del protagonista, además de dar principio a la confesión acerca de su condición.

En el “Cuadro VII”, en casa del obispo de Guamanga, Agustín de Carvajal, se oyen ruidos de espadas y peleas callejeras. Pronto él y su secretario, Arteaga, se alarman al sospechar que Catalina es uno de los participantes. Al punto le abren la puerta y esta entra, desfalleciente. Carvajal la recibe con toda clase de atenciones e impele a Don Alonso a que cambie su modo de vida y se confiese, pues ha ganado odios en todas partes y mejor es estar a cuentas con Dios. Catalina, tras unos instantes, decide contarle la verdad:

**CARVAJAL:** —Le creo, don Alonso, pues sería gran disparate no confiarse a Dios, después de confiarse a mí como ha hecho... Dijo que su padre fue don Lorenzo Díaz, ¿no es así? **CATALINA:** —Sí... (Vacila, de nuevo. Pausa.) No, no es así. La verdad es Ésta: que soy mujer, que nací en San Sebastián, hija del capitán Miguel de Erauso y de doña María Pérez de Galárraga y Arce; que me entraron de cuatro años en el convento de San Sebastián el Antiguo, con doña Úrsula de Unzá y Sarasti, mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito y tuve noviciado. (58)

Posteriormente, la monja es “revisada” por las mujeres de la casa, acreditándose su condición de mujer y su castidad. Aun así, Catalina le espeta al sacerdote que, tras su recuperación, retomará la vestimenta de hombre, a lo que Fray Carvajal responde que para que ello sea posible, tendrá que pedir autorización eclesiástica. Entonces Catalina afirma que “si hace falta una licencia, al propio Papa iré a pedírsela, que, una vez en España, Roma no queda lejos” (62).

En el “cuadro VIII”, Miras nos sitúa en el interior de la sala de audiencias del Vaticano. Allí, el papa Urbano VIII y el cardenal Magalone esperan a Catalina. Esta entra, ya precedida por su fama; sin embargo, ambos hombres se muestran sorprendidos ante la petición de esta de llevar ropas de varón, pero finalmente acceden gracias a los favores que el rey de España, Felipe IV, les ha concedido y debido al extraño prodigio que representa Catalina ante sus ojos: “Lo cierto, hija amadísima, es que causan asombro vuestros hechos, que os califican de mujer extraordinaria y prodigio de la Naturaleza en que es bien visible la omnipotencia de Dios, y en atención a ello os hemos dado licencia de vestir ropas de varón y ceñir espada” (69). Catalina explicita su opción:

Cada uno tiene la vida que quiere tener, Santo Padre, que a todos nos dio el albedrío Dios Nuestro Señor para que viviéramos conforme a nuestra natural inclinación. Así, yo tuve desde chica inclinación a las armas por los ejemplos que en mi casa veía, y como no hay en el mundo mujeres de armas, tuve que ser hombre de armas, y Eso fui. (68)

Catalina se retira. Lo que aprovecha Urbano VIII para comentar acerca de la posibilidad de nuevos: “Una curiosidad de la Naturaleza, cardenal. Un prodigio, un fenómeno singular, y nada más. ¿Recuerda que hace años trajeron a que viésemos un gatito con alas que había nacido en Benevento?” (69).

Doña Catalina de Erauso ha logrado su objetivo, bajo el amparo de quienes ostentan el poder de que ella vista o no hábito de hombre. Sin embargo, el costo no es menor, pues no será considerada ni varón ni mujer, sino algo extraño entre los dos, “un fenómeno de la naturaleza”, una excepción no juzgable. En palabras del Papa:

—Hay un orden natural establecido por Dios, un orden que divide el mundo entre hombres y mujeres y a cada parte le señala sus funciones según sus respectivos atributos. Si una persona quebranta el orden, lo común es que el propio orden la destruya: esta mujer hubiera acabado como una ramera más de las que siguen a los ejércitos, pero ella ha conseguido salirse con su empeño, y así se ha convertido en un prodigio que está fuera del orden, sin beneficiarlo ni perjudicarlo. (70)

En el “Cuadro IX”, Miras nos regresa a la embarcación. Echazarreta ha leído con ansia los manuscritos de Catalina. Esta retorna a su habitación en el barco para dialogar acerca del contenido de estos y de los planes de ella en su regreso a las Indias. Echazarreta deplora que “Don Antonio” pretenda convertirse en arriero, pero Catalina le explica una escena en Nápoles, en que un par de mujeres la miraron con burlona curiosidad —“Capítulo XXVI” del relato autobiográfico—, razón que la hizo entender “su derrota”, siendo “obligada” a confinarse lejos de la sociedad que ha conocido hasta ese momento para poder vivir tranquila. Lo que un principio parecía triunfo, se ha desmoronado: la opción de Catalina no puede contra el mundo.

Finalmente, Catalina no entiende las trabas que la condición de mujer, simplemente por serlo, lleva consigo. Y se asume como un ser extemporáneo, anormal, anómalo para la época y



las costumbres. Briosos y anhelosos de vida, justifican su actuar que, a los ojos del resto es inusual. La misma Iglesia se abstiene de condenarla, en tanto no proliferen otras mujeres que atenten contra la normalidad de los géneros.

No hay para qué mirarme con la boca abierta como a un fenómeno extravagante, ni señalarme con el dedo hablándose en voz baja unos a otros, como si viesan al gigante Malambruno; yo no soy un gato con alas, como alguno dijo en Italia... Viviré como, quiero, sí, pero sin ser toda mi vida el entretenimiento de todos los saraos, siempre contando las mismas cosas para maravillar a las mismas gentes... No, no, bastante de esa vida de monja sabia he tenido en estos años de España y de Italia. (73)

Miras aquí repite la fórmula de muchas de sus obras: un personaje femenino en lucha contra un entorno que le es hostil, al que se enfrenta intentando conseguir su parcela de libertad, siendo la sexualidad —el cuerpo— también una herramienta para lograrla. En este sentido, Miras utiliza el relato de *Historia de la monja alférez* para simbolizar la lucha de la mujer contra el canon patriarcal que la somete, pero al igual que otros de sus personajes, no consigue los objetivos que se han marcado en el proceso dramático; por el contrario, sucumbe bajo el peso de la estructura opresora contra la que combatían. Así, según Serrano, las mujeres del teatro de Domingo Miras “obedecen a una actitud rebelde, a la que sigue una efímera victoria que culmina en una estrepitosa caída” (72).

En el plano estructural, ciertamente asistimos a una representación que no se aparta en demasía de los rasgos de *historicidad* de la fuente: motivo por el cual, siendo nosotros conocedores del relato original, podemos afirmar que se sostiene verosímilmente con respecto a las nuevas problemáticas que propone, constituyéndose como una más que aceptable actualización del relato.

## CAPÍTULO 4

---

### DOS EJEMPLOS DE LA RECEPCIÓN Y UTILIZACIÓN LITERARIA DE LA MONJA ALFÉREZ EN LA NARRATIVA CHILENA

En ocasiones pienso que el premio de quienes escribimos duerme, tímido y virginal, en el confuso corazón del lector más lejano.

Camilo José Cela

#### 4. 1. LA MONJA ALFÉREZ COMO ARGUMENTO DE INSPIRACIÓN NARRATIVA

Solo era cuestión de tiempo para que un relato autobiográfico como el de doña Catalina de Erauso que discurre, como ya hemos visto, entre la *historicidad* y la *literariedad* generara versiones novelescas, cuentos, relatos populares inspirados en él, con lo que, curiosamente, compartiera la esencia de su dualidad estructural; eso sí, con una importante diferencia: estas nuevas creaciones explicitarían con un mayor énfasis su condición de obra literaria<sup>41</sup>. Por supuesto, esto también se aplica al teatro, tal como vimos en el capítulo anterior, lo que, en cierto modo, nos facilita el camino para reconocer, en esta sección, los elementos que participan en la concreción y en la representación dentro del proceso comunicativo que nace desde el diálogo entre las nuevas narraciones y el texto fuente.

Como señala Raúl Morales: “Catalina de Erauso fue un producto del dolor creador de héroes y artistas que llenaba el alma española de la época en que actuó” (6). Por lo anterior, no

---

<sup>41</sup> También se realizaron traducciones que, irónicamente, acababan apartándose en parte del texto original, según nos señala Álvaro Garzón Marthá: “El libro de Joaquín María de Ferrer fue inmediatamente traducido al francés por Louis Viardot bajo el título *Histoire de la Monja Alferéz dona Catalina de Erauso écrite par elle meme* (Paris, Bosange, 1830; la edición incluye el retrato, los documentos que figuran en el apéndice y la comedia de Pérez de Montalbán); otra versión, ilustrada, rara y estimada, es la de José María de Heredia (*La Nonne Alferéz*, Paris, Lemerre, 1894); una más corresponde a Pierre Schneider (*La Nonne militaire d’Espagne*, Paris, Julliard, 1954); un resumen adecuado se le debe también a Louis Viardot (*Espagne et Beaux-Arts*, Paris, Hachette, 1866, p. 139-155); otro, pleno de fantasías y errores, salió de la pluma de Alexis de Valon (publicado en la *Revue des Deux Mondes*, 15 de febrero de 1847, p. 347-354 y luego, en el libro del mismo autor *Nouvelles et chroniques*, Paris, Etienne Dentu, 1851); por desgracia, este fue el único texto en que se basó Thomas de Quincey para la versión inglesa de la vida de la extraordinaria aventurera, que en sucesivos artículos llamados *La monja náutico-militar de España* publicó en los números de mayo, junio y julio del *Tait’s Edinburgh Magazine* (reunidos luego en forma de libro, en 1854, bajo el título *The Spanish Military Nun* <sup>2</sup>). Para corregir el daño, James Fitzmaurice-Kelly tradujo la versión española de Ferrer, acompañada igualmente de la comedia de Pérez de Montalbán (*The Nun Ensign*, London, Unwin, 1908). Existe también versión alemana, debida a P. U. Mayer (*Die Nonne Fährich*, Leipzig, 1830).

resulta extraño que en lugares como Perú, Colombia, España, Bolivia o Chile, encontremos relatos inspirados en la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*. Aparece el personaje en la obra del médico Camilo S. Delgado llamada *Historias, Leyendas y Tradiciones de Cartagena* (1911 – 1914), en *Tradiciones peruanas* (1893) de Ricardo Palma, en *Sombras de mujeres* (1929) del boliviano Alberto de Villegas...

En el caso chileno, al menos encontramos cinco relatos basados o inspirados en el texto de Erauso: “El alférez Alonso Díaz de Guzmán” (1848) de José Victorino Lastarria, *La Monja Alférez* (1938) de Raúl Morales Álvarez, *La Monja Alférez* (1960) de Sara Jarpa Gana de Laso, *Las memorias de la monja alférez* (1972) de Carlos Keller y *Confesiones de la monja alférez, la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005) de Juanito Gallardo. Nosotros, por cuestiones más bien metodológicas, hemos decidido centrarnos en dos autores, tal como lo hicieramos en el capítulo dedicado al teatro: José Victorino Lastarria y Juanita Gallardo.

#### 4. 2. JOSÉ VICTORINO LASTARRIA, ESCRITOR ROMÁNTICO

José Victorino Lastarria nació en 1817 en Rancagua. Hijo de Francisco de Asis Lastarria Cortés y de Carmen Santander, llegó a convertirse en uno de los intelectuales más importantes del proceso de consolidación de la República de Chile. En efecto, su presencia en la vida política, literaria y cultural del país no pasó desapercibida, por cuanto se involucró, activamente, en los campos de la educación, del derecho, de la política, de la diplomacia, y en especial de la literatura, haciendo muy difícil su categorización en uno u otro nicho. Por esto y otros motivos, Subercaseaux, considera que José Victorino Lastarria es un romántico imbuido “precozmente de una orientación liberal (Cfr. 35). De hecho, su niñez y adolescencia transcurre, como leemos en *Forjadores de Chile Contemporáneo*, en un

Tiempo en el que dos tendencias se disputan el poder [...] Una de ellas consideraba la independencia nacional como un medio, una condición previa necesaria para el establecimiento de una república democrática; la otra, que veía en la independencia la culminación de sus aspiraciones, no deseaba mayores cambios sociales ni una ruptura total con el pasado. (217)

Su discurso liberal, sobre todo en su primera etapa, destaca por un idealismo claramente romántico que, progresivamente, se dirigió hacia el positivismo, sobre todo en sus últimos años.

Mientras tanto, su idealismo liberal se sostiene sobre la base de la búsqueda de una identidad nacional y / o americana y sobre la necesidad de hacer conciencia con respecto al desarrollo del país, pero desde la sociedad misma. También apuntando hacia una definición de identidad, conocidas son sus disputas con Andrés Bello, su maestro, acerca de cuál debía ser el enfoque asumido por la reconstrucción histórica: Lastarria proponía aproximarse al tema de la dominación colonial desde un punto de vista “filosófico”, haciendo con esto una dura crítica de la herencia hispana presente en la sociedad chilena de la época y del autoritarismo del sistema político conservador, mediante un sistema de estudio histórico que pretendía como contenido solo la verdad “filosófica”, haciendo abstracción de fechas, nombres y hasta de los acontecimientos. En cambio, Andrés Bello defendía una historia narrativa, documentada, que diera paso a la discusión filosófica, pero no al revés. Como sea, Lastarria coparticipa con los ilustrados Bello y Sarmiento, en lo referente a la búsqueda de lo propiamente americano.

En el ámbito de la literatura, José Victorino Lastarria también es un romántico<sup>42</sup>, fundando en Chile, en la década del cuarenta, un movimiento literario matizado por la influencia francesa de la época. En consecuencia, Lastarria es incluido junto con Jotabeche como uno de los principales responsables de la producción narrativa de 1840 o *Generación de 1842*, como también ha sido llamada esta semilla recién germinando de una literatura nacional aún en formación y marcada por dos influencias temáticas: la historia y la costumbres. Según leemos en *La narrativa chilena desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*:

Lastarria, fiel a las intenciones expresadas en su discurso del cuarenta y dos, intenta la inclusión de la historia y las costumbres en los cinco relatos que le pertenecen. “Una hora perdida” y “Mr Ingenuos” (la autoría del último no comprobada) de 1842 son artículos de costumbre publicados en *El Semanario de Santiago*. “El mendigo” (1843) y “Rosa” (1847), obras breves que se ubican en los años de la Reconquista, presentan un discurso claramente anticolonial y patriótico. “El alférez Alonso Díaz de Guzmán” (1848), ubicado en la temprana época colonial, se basa en la existencia legendaria de la *monja alférez*, doña Catalina de Erauso” (198).

---

<sup>42</sup> “Si bien para la mayoría de los biógrafos y estudiosos de su obra, Lastarria es efectivamente un romántico; su prosa presenta muchas aristas y aspectos muy diversos dentro de lo que tradicionalmente se entiende por discurso romántico decimonónico. Esto es muy comprensible dado los distintos sentidos en que se percibe el romanticismo en esta época, y sobre todo por el amplio rango cognitivo y valórico que lleva implícita dicha voz; toda vez que se aplica a una tendencia literaria o artística, a una filosofía de la naturaleza y la sociedad, o a una forma de vida, por ejemplo” (Saldivia, Zenobio).

Cabe mencionar que las obras de ese tiempo son de tan corta extensión que difícilmente las podríamos considerar como novelas hoy en día; aunque en su época lo fueron. En general, se trata de relatos cortos que mezclan descripción, digresión, diégesis y diálogo mimético y que se afilian al pensamiento de los epígonos literarios del momento. Citamos aquí un fragmento del *Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una Sociedad de Literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842* que nos explica de mejor forma los objetivos literarios en un tiempo de consolidación de los valores republicanos:

Me preguntareis que pretendo decir con esto, y os responderé con el atinado escritor que acabo de citaros, que la nacionalidad de una literatura consiste en que tenga una vida propia, en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente la estampa de su carácter, de ese carácter que reproducirá tanto mejor mientras sea mas popular. Es preciso que la literatura no sea el exclusivo patrimonio de una clase privilegiada, que no se encierre en un círculo estrecho, porque entonces acabará por someterse a un gusto apocado a fuerza de sutilezas. Al contrario debe hacer hablar todos los sentimientos de la naturaleza humana y reflejar todas las afecciones de la multitud, que en definitiva es el mejor juez, no de los procedimientos del arte, sí de sus efectos (13).

#### 4. 2. 1. LA MONJA ALFÉREZ, SEGÚN JOSÉ VICTORINO LASTARRIA

“El alferez Alonso Díaz de Guzmán” apareció por primera vez en *El Aguinaldo* en 1848, en la *Miscelánea literaria* en 1855; en el *Correo del Domingo* en 1865 y en la *Miscelánea histórica y literaria* en 1868, todas publicaciones de pensamiento liberal<sup>43</sup>. En este sentido, el tema colonial elegido como argumento del relato no resulta para nada extraño, en la medida que sabemos que dicha “época interesó a los románticos para proyectar el punto de vista liberal sobre el pasado colonial” (Goic 35). Como ya hemos visto, punto de vista en el que predomina una visión negativa con respecto a la herencia española, en especial en lo que respecta a la libertad y el control del poder.

Por lo anterior, a diferencia de otros intelectuales de su época como Benjamín Vicuña Mackenna o Diego Barros Arana, Lastarria no tiene mayor interés en cuestionar la autenticidad

---

<sup>43</sup> El mismo Lastarria recoge nuevamente su relato en 1885 en una compilación de título *Antaño i Ogaño, Novelas i Cuentos de la vida hispano-americana* y en el texto que aquí utilizamos *Novelas y cuentos de la vida hispano-americana* de 1913.

del relato de doña Catalina de Erauso, más bien, prefiere tomarlo como modelo para darnos cuenta de su personal lectura acerca de la situación colonial con miras, obviamente, a criticar su propia época. De modo que podemos afirmar que nos encontramos con una lectura explícitamente ideológica que, sin embargo, no altera en demasía el material textual en el proceso de representación; por el contrario, la concreción de elementos explícitamente extraídos del mismo es evidente. En palabras de Víctor Rocha, citado en su tesis por Luisa Barahona, para Lastarria, “la monja vestida de hombre se convierte en el símbolo del fracaso colonial para regular a sus sujetos bajo un código moral y cívico único, situación que desde ahora en adelante no debía ocurrir en el nuevo ordenamiento institucional y republicano”. Misma razón por la que el intelectual anulará la ambigüedad sexual del protagonista, de un modo, cabe destacar, muy bien logrado dentro del canon romántico. La lectura del liberal sigue definitivamente otro derrotero.

Como ya mencionáramos, los relatos de esta época destacan por su brevedad y “El alférez Alonso Díaz de Guzmán” no es la excepción a la regla. Estructuralmente, bien podría definirse como un cuento ambientado en 1612, pero también ha sido considerada como una novela corta, en consecuencia con la época a la que pertenece. El estilo es manifiestamente romántico —como ya se leerá—, tanto en las características del protagonista, de quien solo al final nos enteramos de que es mujer, como en lo que concierne al espacio y tiempo de la acción. Los personajes además son históricos, algunos hechos y lugares también, siendo la trama central rescatada directamente de la autobiografía de Catalina de Erauso, solo con algunas variaciones de sentido.

José Victorino Lastarria se apropia, específicamente, del “Capítulo VI” del texto autobiográfico de Catalina de Erauso, es decir, de aquel dedicado en exclusiva a los acontecimientos sucedidos en Chile. De este modo, el escritor logra denotar con su propia narración la dualidad entre *historicidad* y *literariedad* ya presente en el original. En este sentido, no debemos olvidar que la Historia, desde su particular perspectiva filosófica, es uno de los intereses del autor, pero no en cuanto a documentación sino más bien a su sentido, por lo que la literatura, nos parece, sirve bien a sus propósitos. Es así como, el escritor chileno llena los vacíos del original en cinco episodios dominados por un narrador omnisciente. De este modo, cumpliendo con el proyecto romántico propuesto para la generación de 1842 como principio de una literatura nacional: historia y costumbres en un mismo relato. Revisemos ahora el argumento de la narración.

En el “Episodio I”, desde sus primeras líneas, se nos presenta un conflicto de tipo amoroso que, aparentemente, será el eje de la narración. En este, nos encontramos con el protagonista del relato, el alférez Alonso Díaz de Guzmán, discutiendo con su enamorada, Inés. Más adelante nos enteraremos de que el soldado solo “había concurrido a la cita, por cumplir su palabra de español; pero su corazón de joven estaba sojuzgado por otra pasión furiosa, i no le era dado halagar siquiera la ternura de Inés, que la amaba con delirio” (57). En efecto, mientras Inés cree que dicha reunión tiene por objetivo arreglar sus bodas y consolidar, por ende, su amor, Alonso reniega de ella, señalándole que puede ser mucho más feliz con don Juan de Silva.

De ese modo, el alférez se defiende de una posible relación arguyendo además a las dificultades que pondría el padre de Inés para un posible matrimonio. Ella apela, señalando que si no reciben el apoyo paterno pueden entonces fiarse de su hermano y gran amigo de Alonso, don Basilio de Rojas. El alférez se aíra llamándolo traidor, por lo que Inés supone que Díaz no quiere la boda, porque está enamorado de Angelina, la mujer de Rojas: “También es cierto, mal que os pese, Alonso: vos amáis a Angelina, vos sois el aleve. ¿Por qué me habéis engañado? Los celos os hacen delirar”. Cuestión que el niega tajantemente: ¡Sí, los celos, vive Dios!,... pero os juro que aborrezco a Angelina, os lo juro Inés, no lloréis” (56).

El alférez Díaz huye del lugar. Así como en la situación amorosa arriba presentada, el autor también se preocupa de dejar inscrito el talante romántico de la narración, por medio de la descripción del espacio, en plena sintonía con las confusas emociones que ahora rondan la cabeza del protagonista: “El bullicioso estrépito de las olas del mar i el ruido de las auras de la noche formaban una armonía misteriosa, que a veces interrumpían los prolongados y melancólicos aullidos de los lobos marinos que retozan en las peñas de la playa” (57).

La noche es triste. El alférez entra en una casa contigua al cuartel: hay jolgorio, una fiesta, de la que también participan Basilio y Angelina. En medio de la celebración, vemos a los amigos abrazados:

Don Basilio le dirigió una mirada cariñosa i echándole sobre los hombros su brazo, continuó apostando a los dados. Alonso parece más sereno por un momento; pero volvió a enrojecerse de furia, cuando oyó que Angelina llamaba la atención de sus amigos diciéndoles: ¡Qué os parece, caballeros, don Basilio abrazando a ese alférez, que más tiene cara de mujer que de guerrero! (58)

Alonso permanece pensativo, mientras observa a su amigo, yendo en busca de los brazos Angelina. Una mujer se asoma solícita en la ventana. De súbito grita: “Yo, os juro, camaradas, que esa mujer es la querida de don Basilio de Rojas; una pobre mujer a quien engaña ese pérfido i cuyos hijos abandona por Angelina” (59). Tras la alarma y un áspero diálogo, las armas. Don Basilio cae con el pecho atravesado; don Miguel de Erauso auxilia al alférez, quien huye a refugiarse en el convento de San Francisco.

En este episodio, Lastarria extiende notablemente un breve fragmento de no más de veinte líneas del “Capítulo VI” del relato autobiográfico. Evidentemente, la narración toma aquí un cariz romántico, en el que Alonso se nos presenta como un soldado hombre, un galán, del cual podemos sospechar algo oculto solo por las mínimas insinuaciones intercaladas por el narrador. Por supuesto, nosotros ya conocemos de quién se trata, pero el lector no informado, probablemente, sea sostenido por la intriga.

El “Episodio II” comienza con el alférez ya recluido en el convento de San Francisco, cercado por las tropas de guarnición, incluso siendo ofrecido en todo Concepción precio por su captura. Entretanto, don Miguel de Erauso intenta interceder por Alonso frente al gobernador, haciendo gala de la fama del joven alférez: “Mucho habláis de mi amistad por Alonso, señor, i pienso que me honra el ser amigo con el más valiente guerrero de nuestros tercios. ¿Quién tiene hazañas como las tuyas? ¿Quién más leal, quién más bravo en la refriega? Mozo imberbe es todavía i cuenta más glorias que años (62, 63). Y acerca del caso agrega: “El de Rojas, señor, cortejaba a la dama de Alonso, mientras que la suya le espiaba desde afuera. Si se ofendió de que el alférez denunciase el hecho, valiérale más proceder como quien era, i no enredar la pendencia, que no es de caballeros el reñir entre las damas” (62).

En el convento de San Francisco, Alonso preso aún, aparece don Francisco de Rojas, caballero del hábito de Santiago para desafiar al asesino de su hijo Basilio. Ante el insulto de que es objeto, “el primer movimiento de Alonso fue poner mano a la cinta, i hallándose sin armas se arroja sobre don Francisco, como un tigre furioso, a devorarlo” (63). El provincial apacigua al alférez, pero don Francisco está decidido a lavar por la espada su honra. A lo que se le pregunta: ¿Olvidáis, señor, que este paraje en que estáis es la casa del Dios que perdona, que da la paz i nos enseña la humildad? (64). Alonso se niega al duelo. La imagen que sigue es de profundo dolor: “Alonso tenía fijos los ojos en la imagen de la Virgen sus ojos arrasados en lágrimas; las palabras del sacerdote herían su corazón i le llenaban de angustia: un crimen acababa de disipar para



siempre la más bella de las ilusiones...” (64) ¿Llanto por la ofensa recibida?, ¿por los crímenes cometidos?, ¿cuál era la más bella de las ilusiones?, ¿tal vez Inés? Lastarria logra aquí dejar en suspenso las razones del alférez.

El “Episodio III” comienza con una detallada descripción de Penco y de la recepción dada por la ciudadanía de esta al nuevo gobernador, don Alonso de Ribera; descripciones que bien se enmarcan, por cierto, dentro del proyecto literario de la generación de 1842. Inés, entre la algarabía, pide intercesión por Alonso, lo que provoca que su padre don Francisco de Rojas se encolerice. Mientras tanto, aún en el convento de San Francisco, tras meses de reclusión, el alférez es visitado por don Juan de Silva, quien requiere de su ayuda como padrino de un duelo que ha de realizarse con el padre de Inés; enfrentamiento nacido del apuro de este por solicitar la mano de la ex amante del alférez y la humillante negativa: “El me insulta, me veja i por fin me dice que la hija de un Rojas no puede unirse a un canalla, a un perro que descende de judíos. Mi respuesta se la di pronto, estampándole mi manopla en un carrillo, i el duelo quedó emplazado para esta noche a las once” (68). Alonso primero duda, pero finalmente accede por su propio honor: “Eso menos, don Juan, mi pecho no conoció jamás el miedo, i de mi no se dirá que abandoné a un amigo en el peligro. Fuerte es la prueba que Boi a daros, pero os la daré, ¡Vive Dios!” (69).

El autor nuevamente recurre al estilo romántico para describir el espacio en que habría de efectuarse el fatal duelo: “La oscuridad era tan densa que el mundo parecía perdido en un caos insondable i espantoso”. Ya en pleno enfrentamiento, la naturaleza se manifiesta como símil del choque de las armas:

Un trueno revienta con fragor terrible casi sobre las cabezas de los que reñían, i al mismo tiempo un hondo quejido muestra a Díaz que su amigo estaba herido: púsose luego a su lado, i al punto el otro, al lado del caballero de Rojas: entonces el combate se hizo general, sin que una de las dos parejas estorbase a las otras. (70)

Lamentablemente para el alférez, ha muerto en la oscuridad al acompañante de don Francisco de Rojas: “Alonso, que era el vencedor, pregunta ¿quién sois vos?... i el moribundo responde. — ¡Don Miguel de Erauso!” (71). Lastarria respeta la tragedia del relato original, convirtiendo a su protagonista en un héroe romántico tras matar, por ayudar a su compañero y en consecuencia con su propio honor, a su querido hermano.

En el “Episodio IV” nos encontramos con el cadalso ya instalado en el centro de la Plaza. Sin embargo, la comunidad de la iglesia defiende al acusado del asesinato de Erauso para evitar la profanación de la santidad del claustro. Este salta una tapia del jardín, sálese a la calle, pero perturbado, se esconde en una casa donde se encuentra con Angelina, que lo acusa de asesino, y con doña Inés, vestida de luto. Aquí Lastarria realiza un giro dramático que da sentido a todo lo sucedido desde el primer capítulo, trocando al héroe por heroína. Alonso se arroja a los pies de las dos damas y se descubre ante ellas como la “mujer más desgraciada que jamás la tierra sustentó”:

—Soy doña Catalina de Erauso, nacida de nobles padres en San Sebastián. Pasé mi niñez en un convento, de donde fugue a tiempo de profesar. Vagué por la España, en traje de hombre, hasta que la suerte me atrajo a estas regiones, en donde fui arrastrado por la fortuna a tomar la carrera de las armas. Vosotras conocéis mis hazañas i ahora sois las únicas depositarias de mi secreto... Maté a vuestro hermano, doña Inés, porque le amaba con delirio i me sentía arrebatada por los celos: yo no podía hacerme amar de él, pero tampoco podía sufrir que entregase su corazón a otra. Por eso os engañé; vos me amasteis, me los disteis a conocer, i yo no podía desecharos, porque habría perdido al ídolo de mi corazón. Un arrebato de celos, un momento de vértigo me hizo cometer aquel crimen que lloraré toda mi vida... ¡Perdonadme, doña Inés...! Vos sois la única que puede absolverme acá, para que Dios me perdone en el cielo: si vos me condenáis, él también me condenará (75).

El “Episodio V” comienza con tres mujeres atravesando silenciosamente la ciudad. Ya apartadas de cualquier mirada, han ayudada a escapar de Concepción a la sufriente moja alférez.

Lastarria explicita aquí una representación trágica de la monja alférez, por medio de la utilización de un fragmento del “Capítulo VI” de la autobiografía de Erauso. Para él, doña Catalina es manifiestamente una víctima de una sociedad en exceso restrictiva y conservadora y, por ende, portadora de ciertos vicios que no han permitido que una mujer tan particular como ella encuentre la felicidad en el mundo, pues este la castiga y la aísla, siendo este punto de coincidencia con la recepción de Domingo Miras. No obstante, Lastarria se aprovecha del tema del alférez Díaz para atacar la herencia colonial española, tal como se manifiesta en el ideario liberal de la época y, en concordancia, con su particular forma de entender la Historia..

Con respecto a la sexualidad de Catalina de Erauso, cabrá mencionar que no resulta de interés para el escritor, como sí sucede durante la segunda mitad del siglo XX o en el relato de Juanita Gallardo que veremos a continuación. Por lo mismo, su representación de la monja alferez no resulta ambigua en este respecto: está claro que —para Lastarria—, Catalina de Erauso es una heroína romántica, una mujer soldado que, por ser quien quiere ser, no puede mostrar su amor por don Basilio Rojas y acaba matándolo en un ataque de celos que solo se revela —para el lector— y algunos personajes hacia el final de la narración.

La misma condena contra ese mundo español —conservador— podría entenderse del impedimento social que encuentra don Juan de Silva al solicitar la mano de doña Inés: cuestión de honor que distancia al noble del converso, del pueblo, específicamente en cuanto al bien común de las relaciones sociales. Por lo demás, se insinúa la precariedad en cuanto autoridad moral de la Iglesia, pues aun cuando defiende a Erauso, no puede hacer frente real contra los actos de barbarie que se cometen, siendo también una traba para la vida de la heroína. En consecuencia, no es casual que Alonso Díaz de Guzmán, en el relato de Lastarria, confiese su verdad a las dos mujeres y no al obispo como sí ocurre en la autobiografía. Es precisamente un texto de marcada ideología liberal.

#### 4. 3. JUANITA GALLARDO, AUTORA DE NOVELAS HISTÓRICAS

Resulta curioso que podamos recabar tan poca información biográfica acerca de una escritora contemporánea como Juanita Gallardo (1952 - ). No en vano, esta socióloga chilena, que debió interrumpir sus estudios en 1973 y que regresó al país en 1986, tiene ya experiencia en lo que a novelas históricas concierne. En efecto, desde 1994 cuenta con cuatro publicaciones de este subgénero literario: *Balmaceda, sus últimos días* (1994), *Déjame que te cuente* (1997 y 1999), *Herencia de fuego* (2003) y, particularmente de nuestro interés, *Confesiones de la Monja Alferez, la verdadera historia de Catalina de Erauso* (2005). En una entrevista a María Isabel Larrea, señala que su intención al convertirse en escritora fue el llevar el ámbito de la sociología —su nicho profesional— hacia el espacio literario<sup>44</sup>, puesto que “(...) las novelas han sido mil veces más eficaces que los textos de las ciencias sociales para adentrarse en la historia de los pueblos, y que leer el presente a la luz del pasado implica entender la realidad como el reino de la

---

<sup>44</sup> En su formación como escritora, incluyó el paso por el taller literario de Pía Barros, Ana María Güiraldes, Mercedes Valdivieso y en dramaturgia con Inés Stranger y Carlos Cerda.

impermanencia, algo que está siempre modificándose, y cuya visión es de mucha riqueza para la gente curiosa” (Citada en Larrea 2).

En consecuencia, podríamos afirmar que su identidad literaria estaría fuertemente marcada por su formación sociológica, girando toda su obra entorno a la construcción de personajes situados en medio del dialogismo y la representación de voces de los imaginarios sociales de diversas épocas. Por lo mismo, Juanita Gallardo parece interesarse tanto por la documentación histórica y por cierta rigurosidad de las fuentes, pero siempre remarcando que “esa no es la verdad con mayúscula”. En este sentido, como narradora, le preocupa que el relato “sea entretenido, dramático”, pero que también implique la (re)creación de ambientes lo suficientemente interesantes como para atrapar al lector dentro de la representación de ciertos imaginarios nacionales. De este modo, propone, explícitamente, una fusión entre la ficción y la historia, en que, hipotéticamente, la *ficcionalidad* del relato debiera ser regida por la *historicidad* de la fuente para así ser coherente frente al lector: característica importantísima en un género como la novela histórica.

A lo anterior, cabrá agregar que en Chile, desde el regreso a la democracia en 1990, un grupo importante de novelistas<sup>45</sup> se centró en el plano histórico significativo con la intención de (re)significarlo narrativamente: una tarea relevante que, suponemos, buscaba (re)construir un imaginario extraviado en el pasado e, ideológicamente, en llana oposición al gobierno militar precedente; aunque siempre hay excepciones. Para tal efecto, dichos autores propusieron un reconocimiento histórico a partir de conceptos, exclusiones y nuevas perspectivas que permitieran (re)hacer una identidad democrática en diálogo con la Historia, con sus vacíos, con sus personajes y con las circunstancias que conformaban y conformarían los cimientos de nuestra sociedad. Suponemos que dicho proyecto está aún lejos de concretarse.

---

<sup>45</sup> ... *De cómo fue el destierro de Lázaro Carvajal* (1988) de Walter Garib, *Balmaceda, varón de una sola agua* (1991) de Virginia Vidal, *La invasión a un mundo antiguo* (1991) de Rosa Miquel, *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso, *El último clarín* (1991) de José Agustín Linares, *1891: entre el fulgor y la agonía* (1991) de Juan Gabriel Araya, *Hijo de mí de Antonio Gil* (1992), *Ay mamá Inés* (1993) de Jorge Guzmán, *Cosa Mentale* (1994) de Antonio Gil, *Butamalón* (1994) de Eduardo Labarca, *El viaducto* (1994) de Darío Osses, *Carrera, el húsar desdichado* (1996) de Carlos Monge, *Casas en el agua* (1997) de Guido Eytel, *El corazón a contraluz* (1997) de Patricio Manns, *Mezquina Memoria* (1997) de Antonio Gil, *La corona de la Araucanía* (1997) de Pedro Staiger, *Coplas de sangre* (1998) de Rodrigo Atria, *La esfera media del aire* (1998) de Ana María del Río, *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns, *La ley del gallinero* (1998) de Jorge Guzmán, *El sueño de la historia* (2000) de Jorge Edwards, *Tres nombres para Catalina Catrala* (2001) de Gustavo Frías, *La emperrada* (2001) de Marta Blanco, *Mapocho* (2002) de Nona Fernández.

Dentro de dicho marco podemos ubicar a Juanita Gallardo, pero también los intereses comerciales y de baja calidad literaria que se han relacionado con la novela histórica desde el año 2000. De todas formas, aquí nos centraremos, en consecuencia con nuestros objetivos, en la revisión de su versión novelesca de la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*.

#### 4.3.1. LA MONJA ALFÉREZ, SEGÚN JUANITA GALLARDO

En su novela histórica *Confesiones de la Monja Alférez, la verdadera historia de Catalina de Erauso*, Juanita Gallardo recupera al personaje de la mujer soldado, por medio de un relato en tercera persona, en el que asume, manifiestamente, una posición de omnisciencia frente a la narración. Este posicionamiento es utilizado por la autora para plantear como eje argumental del relato el supuesto momento de génesis de la autobiografía original de doña Catalina de Erauso. Incluso se atreve a titular su obra como “la verdadera historia” del personaje, por cuanto con su narración intentaría completar los vacíos del texto, con el objetivo final de proveer, a través de una ficción enraizada en los elementos históricos y literarios de la obra, una dimensión psicológica y emotiva a la protagonista. En este sentido, si Juanita Gallardo es también una lectora de la obra original y su creación literaria se corresponde con su lectura documentada, debemos concordar con Iser, quien observa al lector como un modificante puesto que ve a la lectura como un proceso creativo donde converge el texto y la imaginación (Cfr. Iser 1993).

De modo que podemos afirmar que Juanita Gallardo decide entregarle al personaje de doña Catalina de Erauso una dimensión no requerida por el texto original, pero sí por las experiencias y conocimientos de esta lectora especializada, cabe resaltar, en directa comunicación, desde su propio entorno sociocultural, con la estructura textual<sup>46</sup> de la obra. Así, un texto que optaba por la sequedad y precisión de su estilo —pese a algunos errores historiográficos—, probablemente en función del cumplimiento de intenciones o motivaciones muy distintas a la de la autora chilena, se ve actualizado y profundizado —a la vez—, por las inquietudes que generan los vacíos del relato original en la imaginación de la socióloga escritora.

---

<sup>46</sup> “El texto es un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que formula una conjetura sobre el tipo de lector modelo postulado por el texto. Lo que significa que el lector empírico es aquel que intenta conjeturas, no sobre las intenciones del autor empírico, sino sobre las del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo” (Eco, 1993:179).

Como afirma Fish: “Considerar los enunciados independientemente de la respuesta que los recibe es correr el riesgo de perderse una gran parte de lo que se trae entre manos” (Fish: 39).

En consecuencia, lo que el texto de Gallardo llama como “verdadera historia” no sería más que la respuesta de esta lectora / escritora frente a los enunciados y silencios del relato, sobre la base de un conocimiento y experiencias propios que encontrarían su asidero en la historia misma, en la forma literaria del relato y en la creación inspirada por esta. Dicho con otros términos, la representación psicológica que se plantea para el personaje de Catalina de Erauso respondería a las necesidades de un receptor del siglo XXI, quien se apropiaría de los elementos estructurales originales del relato durante el proceso de concreción para dar así coherencia a una nueva reproducción semántica que, de todas formas, se mantiene fiel a su fuente. Como señala Iser:

Cuando un lector recorre las perspectivas del texto que le son ofrecidas, lo que permanece es su propia experiencia, a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto le trasmite. Si el mundo del texto se proyecta en la experiencia propia, aparece una escala muy diferenciada de relaciones derivadas de la tensión surgida en la confrontación de la propia experiencia con una experiencia potencial. (1993: 94)

Entonces, reconocida la *historicidad* del texto original, lo que le exige a la nueva creación literaria cierta fidelidad narrativa, como hemos señalado, la autora de *Confesiones...* opta por citar textualmente fragmentos del relato de doña Catalina de Erauso para, a partir de ellos, dar cabida a su propuesta de lectura. De este modo hace verosímil su llenado de los vacíos que, en el caso de ella, tienen un marcado cariz psicológico y, por cierto, de género. Citamos:

Al igual que en las vidas que vivimos, en las páginas siguientes hay un juego constante entre realidad y ficción. Aquí consideraremos lo que está entre comillas como perteneciente a la esfera de lo real por ser citas tomadas de “Vida y sucesos de doña Catalina de Erauso, doncella natural de San Sebastián en Guipúzcoa, escrita por ella misma”. Y cuando leamos Guamanga, entenderemos Ayacucho. El mismo procedimiento haremos ante las palabras Saña (Piura), Nombre de Dios (Ciudad Colón) y la Plata (Sucre). (9)

Por consiguiente, podríamos afirmar que *Confesiones de la Monja Alférez* asume un patrón narrativo muy similar al de la obra teatral de Domingo Miras. Aquí, al igual que el

dramaturgo, la autora decide dividir en capítulos los hechos más relevantes con respecto a la formación de la protagonista con el objetivo final de presentarnos a un ser humano en conflicto con su propia identidad y, por extensión, con un mundo que le resulta hostil. En dichos capítulos, la narradora omnisciente profundiza, poco a poco, en el particular viaje de transformación socio-psicológica de Erauso de mujer a hombre; lo que para Gallardo también implica abordar el tema de su libertad y, ciertamente, de la sexualidad. Lo anterior, cabe agregar, por medio de una narración surgida de los recuerdos de la protagonista, quien debe transcribir sus memorias por petición del Obispo de Guamanga. A continuación, tal como lo hemos hecho con los relatos de otros autores, nos enfocaremos en el análisis de algunos elementos relevantes de la narración

El primer capítulo de *Confesiones...* recibe, precisamente, el nombre de “La confesión”. Aquí Juanita Gallardo recupera elementos del capítulo XIX y XX para representar, discursivamente, el porqué de la escritura de Erauso: “Quiero que escriba su vida empezando por el día en que llegó a este mundo. De aquí no sale por un buen tiempo, así que escriba” (12). Como leemos, el Obispo le ha solicitado a la protagonista la elaboración de un texto acerca de su vida, a modo de una sincera confesión narrativa: una palabra —cabrá notar—, que se nos presenta con un matiz significativo muy distinto al de “memorias”. Efectivamente, dentro del ámbito católico una confesión tiene un valor trascendental, por cuanto se constituiría como una “parte de la celebración del sacramento de la penitencia o reconciliación, en la que el penitente declararía al confesor los pecados cometidos”; en el plano secular, la acepción no es muy distinta en cuanto su relevancia —en especial en el ámbito de la ley—, por cuanto también se referiría a la declaración de actos antes ocultos —muchas veces condenables— como traumas, miedos, delitos, etc. A partir de estas referencias, bien podríamos decir que el religioso le solicita a doña Catalina de Erauso que realice un ejercicio “de liberación del alma”; acto que bien se condice con la intención de plantear una dimensión psicológica y emotiva de la protagonista.

La solicitud de esta escritura resulta ser motivo suficiente para que Erauso se extienda narrativamente hasta el inicio de su vida: estrategia que, por cierto, ya había sido utilizada Guzmán de Alfarache en su célebre confesión picaresca. Aunque el objetivo inicial de este recordar será el explicarnos el porqué de su situación presente —lugar, por cierto, desde donde escribe—, durante el relato, generará de modo forzoso varias reflexiones y cuestionamientos acerca de las experiencias vividas y, sobre todo, de la validez de la identidad que ha conformado

en el tiempo. Por esto, la cautiva monja alférez se ve obligada a pensar en cómo transcribir esa vida sin atraer para sí la horca o la hoguera; especialmente, considerando que, hasta ese momento, su existencia había sido netamente transgresora:

Ahora le resta ser cuidadoso para disponer los hechos de modo de salir favorecido. Nota que el sol pronto se extinguirá, pero no se decide a prender la candela, abstraído en los recuerdos, perdido en el intento de separar las cosas y calibrar la peligrosidad de cada palabra, deseoso de sobrevivir al actual trance de la mejor forma (15).

Consecuente con su necesidad discursiva, Erauso —según nos relata— decide elaborar dos textos: uno dirigido al Obispo; el otro a su propia conciencia crítica. Afortunadamente, —como lectores— nosotros tenemos acceso a ambos. Así, durante todo este breve capítulo, la protagonista se ha dedicado principalmente a establecer cuáles serán sus estrategias discursivas, sus intenciones para con el texto solicitado y el reconocimiento de su necesidad de recordar su vida casi como un acto de redención y contrición religiosa. Por consiguiente, podríamos afirmar que doña Catalina, según Gallardo, es completamente consciente de su discursividad:

¿Y si pudiera hacer que su causa continúe recordándole al Obispo a doña Juana de Arco? ¿Será conveniente? ¿Quién será esa señora tan importante? ... Siendo honesto, alivio es lo único que ahora en verdad siente, porque de hoy en adelante no habrá ningún otro fingimiento que agregar a su larga lista y nunca más, ni siquiera en la hoguera, tendrá que atemorizarse ante la idea de que lo humillen obligándolo a llevar ropas de mujer (15, 16)

En el segundo capítulo, titulado “El disfraz”, Erauso se remonta a lo narrado en las primeras líneas de su autobiografía. Tras mucho cavilar acerca del inicio del relato, decide comenzar señalando su lugar y fecha de nacimiento para después centrarse desde el tiempo en que estuvo atrapada en el convento hasta el momento de su escape, nacido de la frustración de no poder ser realmente ella entre esas paredes: “Puesto que todos los intentos que hizo por ser una niña como las otras habían fracasado, se prometió comenzar una vida nueva apenas se iniciara el nuevo siglo. Lo hizo a sabiendas de que este cambio significaría dejar atrás la niñez, la inocencia, su indefinición e irresponsabilidades” (20). Simultáneamente con esta escritura, los recuerdos dolorosos regresan a la memoria del alférez, recuerdos también relacionados con su escape del



convento, con el miedo que la inundó siendo una niña sola en el mundo, el llanto por no volver a ver a su madre —cómplice de sus acciones según comenta—, el resquemor contra su padre, etc. Verdaderamente, aquí Gallardo construye un espacio psicológico que se condice positivamente con los vacíos textuales de la obra al presentarnos a una niña escapando a su suerte dentro de una sociedad como la vasca del siglo XVII.

En definitiva, en este capítulo doña Catalina de Erauso recuerda como el deseo análogo a su escape el no querer ser más un animalito débil dentro de un mundo hostil e incierto como el que le ha tocado sobrevivir. Así, en medio del terror de la noche, aun siendo una niña, un ser femenino, piensa que “querría ser como las mariposas que despistan a sus predadores aparentando ser otra cosa. Movi6 los pies, las manos y el cuello. Una vez estuvo segura de estar completa, se levant6 de un salto” (20). Sin embargo, aún es muy pronto para la transformación, las tachaduras sociales como mujer aún laten en su pecho, también las de hija, impuestas —según leemos—, desde antes de nacer por su odiado padre, a quien, paradójicamente, después admirará e imitará, pero que en este punto se constituye como símbolo de toda una sociedad:

Todo había salido bien, pero comenzaba a anticipar la añoranza por su madre. A lo largo de su vida había tenido el privilegio de verla una vez al mes y ojalá pudiera seguir haciéndolo. En cambio, le alegraba la idea de no encontrarse nunca más con su padre, en castigo por haber puesto en juego el futuro de su hija aun antes que ella naciera. De nuevo murió de pena –todo al tiempo- al recordar el abuso cometido por su padre cuando lo hirieron de la muerte en la guerra de Flandes. ¿Cómo en una circunstancia de ese calibre se le pudo ocurrir hacer la promesa de que si se salvaba consagraría a sus cuatro hijas al servicio de Dios? Y a los cuatro hijos al servicio de Dios y del Rey en calidad de soldados.

(21)

El Alf6rez identifica la identidad femenina como una carga que le impedirá cumplir con sus metas: la mujer es demasiado vulnerable sola en el mundo, pues corre el riesgo de ser violada, robada, insultada, empobrecida, etc. Todo lo dicho la empuja a disfrazarse de hombre, pero aún sigue siendo una mujer con hábitos que no le corresponden: una mariposa que busca despistar a sus depredadores, si utilizamos su propia metáfora. De este modo, la protagonista comienza un proceso consciente de aprendizaje que la lleve del estereotipo masculino de la época, de la imitación, del esconderse para no ser descubierta, a transformarse en un verdadero var6n y, con

ello, a obtener las libertades que como mujer no eran posibles; creemos, tema principal en la semblanza elaborada por Gallardo:

Y si algún hombre se fija en ti y se casa contigo y te hace hijos, agregó una vocecilla instalada desde siempre dentro de su cabeza. No supo por qué, pero se acordó que desde que tenía recuerdos le había disgustado hasta provocarle lágrimas de rabia pertenecer al bando de los débiles, de las creaturas hechas de exceso y espíritu demoníaco, maliciosas, mortíferas y taimadas, imperfectas imitaciones de la imagen de Dios. (28)

En el capítulo tercero titulado “El oficio” se nos narra el proceso de aprendizaje y descubrimiento de lo que significa la masculinidad durante el siglo XVII. Aprendizaje que le exige a la protagonista el imitar a los hombres, sus mañas, sus vocabularios, sus posturas, de tal forma de no ser rechazada entre ellos, de confundirse en la manada: razón principal por la que debe conseguir un oficio. Aquí, la autora recupera para la representación los capítulos I y II del original, narraciones en que la conducta del protagonista nos recordaba en muchos aspectos a los pícaros españoles, pero que para Gallardo tienen por objetivo profundizar en las vivencias del personaje antes de embarcarlo rumbo a América.

Durante este tiempo, doña Catalina de Erauso trabaja como paje o mayordomo de varias autoridades de la época, siendo esta una “experiencia [de la que] aprendió que la identidad de una persona se engendra en un juego de reflejos en el espejo y no en la materialidad de los cuerpos ni en las honduras del alma” (53). Conclusión a la que llega tras compartir con sirvientes, amos y paisanos, adquiriendo gestos, conductas y maneras de ser masculino. En este sentido, cabe mencionar que cuando la protagonista ha adquirido intrínsecamente el comportamiento de los hombres de ciudad, comenzará a buscar otros modelos de identidad masculina que, finalmente, la llevarán a transformarse en un soldado:

Si no hubiese sido un hereje inglés, Drake le habría servido de inspiración. Pero, para suerte suya y para desgracia del imperio español, muy pronto se le encendió la imaginación. Fue cuando comenzaron a llegarle retazos de noticias de un tal Lope de Aguirre<sup>47</sup>, un vizcaíno como él, que en años pretéritos había encabezado a un batallón de

---

<sup>47</sup> “Lope de Aguirre nació en Oñate, Guipúzcoa, siendo hijo segundón de una familia hidalga acomodada, pero no rica. Destinada la herencia a su hermano mayor, las opciones que se le presentan son el sacerdocio o buscar fortuna

insurrectos que aterrorizaron a las gentes de buenas costumbres, que en el Darién no eran muchas pero su recuerdo todavía provocaba espanto. (67)

Durante el desarrollo del capítulo, diferentes motivos la obligan a mudar constantemente de amo. Esto que podría parecer un problema resulta provechoso para doña Catalina, por cuanto, le permite entablar amistad con diferentes modelos de masculinidad, lo que hacía el final del capítulo la llevará a abandonar su indefinición sexual, motivada siempre por sus pretensiones aventureras: razón por la que, como señaláramos más arriba, decidirá pasar a América. Sin embargo, antes, visita unos baños en Sevilla donde toma consciencia absoluta de la condición de mujer que ahora abandonará, siendo este breve episodio una especie de despedida de la novicia que escapó a los 15 años del convento anhelando y llorando por su madre:

Protegido por el vapor, se paseó en cueros a través de la sala de azulejos, logrando a duras penas distinguir los cuerpos de las mujeres hermosas y también los de las otras, asunto que no dejó de maravillarlo. Nunca había visto mujeres tal como Dios las echó al mundo y, además, de piernas abiertas con descuido, dejando a la vista el botón de Venus. Se sintió bien en este sitio, el único donde las hijas de Eva se muestran tal como son, sin afeites, coqueteos, ni otros engaños. Si en el mundo exterior sucediera lo mismo, acaso no hubiese sido necesario tomar la decisión extrema que se había visto forzado a tomar (60)

El Nuevo Mundo, así como en el relato original, transformará a doña Catalina de Erauso en Alonso Díaz de Guzmán. En este sentido, pese a que sus ropas son las de un hombre en un cuerpo de mujer, ella ya no portará psicológica ni socialmente un disfraz: en América será Alonso y sus conductas serán las de un hombre, incluso su sexo parecerá contravenir el orden universal, al excitarse en el Caribe con un gusto que a veces resultará hasta enfermizo por las mujeres, siendo que este antes no existía:

Aunque contraviniese el orden jerárquico universal, no le quedaba más que aceptar que en su persona no se cumplía la natural atracción de los opuestos. Supo que, si la naturaleza de

---

en la ciudad o en América. En América interviene sofocando rebeliones como la que él protagonizaría años más tarde: en la batalla de Las Salinas; la expedición de Diego de Rojas; en la batalla de Chupas a favor de Vaca de Castro contra Diego de Almagro; en las Guerras Civiles de Perú (bando realista); con Núñez de Vela contra Gonzalo Pizarro; con Melchor Verdugo; en la batalla de Jaquijaguana; y con Baltasar de Castilla". (Znanev, Iakob 1)

las imágenes es existir en un espejo, entonces debía pasearse ante las mujeres, exponerse a sus ojos para ser reconocido como un varón. Cuando lo hizo, le respondieron o, mejor dicho, lo llamaron. Nunca antes sintió una predilección especial por ellas, pero en Cartagena lo turbaba el paso cimbreante de tantas hembras bien hechas, de buenas caras y ojos hipnóticos. Y, la verdad sea dicha, ahora las apetecía, sobre todo a las que derrochaban hermosura y lo miraban con las ganas impresas en los ojos, prometiendo los goces de este mundo y del otro (64).

Aun así, si bien, en esos días de reconocimiento de América, “descubrió que, de algún modo misterioso, dejarse llamar por ellas surtía el efecto de completarlo, o sea, de ser un varón” (65), en cierto modo, Alonso las ve simplemente como objetos para cumplir su cometido de ser varón. Reflexión que le permite a Juanita Gallardo plantearse en el siguiente capítulo las cuestiones acerca de la sexualidad de la protagonista.

Como señalamos en el párrafo anterior, el cuarto capítulo es dedicado por la escritora al tema de “El amor” —así se titula—. Específicamente, la narradora abarca en el proceso de concreción y representación desde el capítulo III al V de la autobiografía de doña Catalina de Erauso. Aquí, nuevamente se nos presentan los vaivenes psicológicos de la protagonista, quien desde el presente en que escribe se pregunta si algo de mujer queda en ella tras todo lo vivido: “En lo que lleva escrito en ningún episodio ha olvidado dejar constancia de las ropas que ha recibido de regalo. ¿Será este gusto por los trajes una reminiscencia de su antigua condición? De ser así, ¿jugará a favor o en contra suyo? ¡Cómo le gustaría conocer más al obispo!” (72). Ante lo que concluye:

Su lector no debe olvidar que él no se hizo varón porque le gustasen las mujeres, sino al revés. Que en su vida el amor iba a ser una preocupación de segundo o tercer orden, lo aceptó el día en que sacó cuentas y comprobó que en su caso eran más las ansias que las recompensas recibidas en los asuntos del corazón. Ese fue el momento en que se propuso no perder más tiempo en boberías y que más fuerte que las ganas de tener mujer era su deseo de vagar por el mundo. Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, por ventura, ¿has visto alguna vez a un conquistador atado a esposa e hijos?, se preguntó, con la seguridad de que se trataba de costumbres de comerciantes. (85)

Siguiendo con el hilo argumental de su confesión, recuerda cómo, viviendo en el Perú, trabaja como mayordomo de mercader, oficio que verdaderamente disfrutará al darle la posibilidad de hacerse rico en él: conducta que veía en sus modelos masculinos de España como de muchas posibilidades. Allí, también cobrará su primera víctima de sangre, entre muchas que vendrán después: un tal Reyes caerá por su espada del futuro alférez. “Ahora sí que estoy jodido, dijo feliz por tener su primer muerto. Ahora sí que soy un hombre de verdad, siguió diciendo escondido detrás de la puerta de la iglesia. Un hombre que se precie deja un reguero de muertos por su camino. De eso estaba seguro” (81). Como retrata la cita, Erauso cumple con otro de los imaginarios de ser hombre en el siglo XVII.

Lo mismo para con el amor: en Perú se sentirá sincera y profundamente atraído por una mujer, quizás, ya en aras de ser absolutamente conquistado por una identidad que desde hace rato dejó de ser un disfraz. Más maduro, hacia el final de sus días en América, recordará este hecho amoroso con una visión más fría y calculada: “En Guamanga, con la perspectiva del tiempo transcurrido y esta nueva paz de espíritu, comprende que el objeto de aquellos lances no eran las mujeres, sino su interés por ganar la admiración de los hombres. Fue la manera que encontró para ser uno más del rebaño” (118). No olvidemos que Juanita Gallardo pretende mostrarnos la psiquis de la protagonista:

A fin de cuentas, ¿qué es él sino un hombre cautivo en una envoltura de mujer? ¿Quién soy yo: mi nombre, mi cuerpo, mi designio?, se pregunta en el convento de Santa Clara por vigésima vez. Desde su infancia en numerosas ocasiones ha sido un prisionero de conventos o cárceles y siempre ha sufrido cautiverio en un cuerpo equivocado. Sin embargo, a diferencia de los otros, sería un grave fallo reducir su identidad al ámbito del amor, pues para definirlo a él no interesa saber el sexo al que pertenecen sus amantes. (85)

Gracias a su renovado rol social, lleno de oportunidades impensables para una mujer, según nos comenta la narradora, a Erauso le corresponde, obligadamente, sobre la base de los deberes sociales con los que ahora debe cumplir como varón, el aprovechar su libertad para dejar inscrito su nombre en la Historia. A esto apunta el quinto capítulo del texto, enmarcado en el sexto de la autobiografía y titulado “El alférez”. Es decir, aquí doña Catalina de Erauso recupera la narración de las hazañas realizadas por el ahora alférez en nuestro país, pues “en la celda de Guamanga descubre que la guerra de Chile lo transformó. Fue como si la espada se hubiese

convertido en el sustituto de lo que falta” (106). En efecto, las armas significan aquel valuarte en el que su sexo es inconfundiblemente masculino, pues no puede ser de otro modo, ya que las mujeres no son aptas para la guerra. En consecuencia, acerca de estos hechos, “le gustaría que se sepa que él actuó de igual forma que la soldadesca que siempre busca sacar provecho para no ser un simple peón” (95).

Al final del quinto capítulo, bien podríamos dar por cumplido el objetivo de Gallardo de presentar la formación psicológica y sociológica que conlleva la transformación completa de una mente de mujer en la una de hombre; de una muda de identidades sociológicas. No por nada, la autora ha afirmado como objetivo la relación entre la Sociología y las Letras. Por eso, más allá del impedimento corporal, que considera el cuerpo masculino como la norma, en el sexto capítulo, titulado “El despeñadero”, Erauso puede ya afirmar que “muy lejos había quedado la época en que era un enclenque, un mocito o un ser ambiguo. Se había propuesto convertirse en un hombre bien parecido y lo era” (112). De este modo, el relato llega al presente, al momento de “La captura”, de “El reconocimiento” y de “Los premios”, últimos capítulos del relato y tiempo en el que la protagonista deberá volver a vestir hábito de monja, pero ya no sintiéndose por las ropas algo distinto a un hombre: ha encontrado su libertad.

Este último concepto resulta central para comprender la lectura propuesta por Juanita Gallardo en esta su novela, pues si lo aplicamos en la figura de Catalina de Erauso, nos percataremos de que su transformación se debe, principalmente, a la búsqueda de mejores opciones que las ofrecidas a las mujeres de su época; de quienes reniega debido a la pasividad que demuestran como rol social. Sin embargo, respetando la narración original, Erauso no defiende a las mujeres, más bien reniega de la feminidad por parecerle débil y menospreciable: su interés es adoptar la norma superior: el de los hombres. Sin embargo, esto también significará para Erauso el establecer su nueva identidad dentro de otra prisión, que también connota el texto de Miras: victoriosa en principio por su estrategia, real o discursiva, finalmente resulta derrotada al no existir categoría para definir lo que ahora es, es decir, ni un hombre ni una mujer en este mundo: el reconocimiento público la condena a ser espectáculo o a apartarse para vivir tranquila. En cierto modo, desde una perspectiva mucho más contemporánea, podríamos plantear que mediante los procesos de reconstrucción y concreción, Juanita Gallardo propone aquí una lectura alegórica del relato en la que el concepto de libertad, ligado con el de género, resulta relevante al mostrarnos las estrategias desiguales que a veces funcionan dentro del entramado social.

## CONCLUSIONES

---

Un trabajo extenso y arduo —pese a sus defectos— ha sido el que aquí hemos realizado. Verdaderamente, hemos descubierto en la *Historia de la monja alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* una introducción hacia muchas aristas de estudio, no solo enfocadas en las cuestiones de género —como también hemos querido demostrar—, si no además ligadas con la Historia, con la Sociología, con la Lingüística, con la Filosofía y con otras áreas propias del Humanismo; cuestión que nos ha ofrecido, sin lugar a dudas, un nicho ideal para el planteamiento de futuros estudios interdisciplinarios. En este sentido, pese a este extenso y cansador recorrido por la obra de doña Catalina de Erauso, al momento de entregar estas conclusiones a modo de cierre de nuestra investigación, solo podemos estar seguros de que el resultado de nuestras propuestas de lectura solo se asemejan a la punta de un gigantesco iceberg: aún hay demasiado por estudiar.

De todas formas, conscientes de las dificultades ligadas con el estudio de esta obra, nos fijamos el cumplir con ciertos objetivos metodológicos. Para ello, también optamos por dividir este trabajo de investigación en dos partes temáticas que, cualquier curioso, bien podrían leer, e incluso comprender por separado, pero que en conjunto —creemos— se enriquecen mutuamente. Así que, habrá que puntualizar que la primera parte de esta investigación decidimos enfocarla, casi exclusivamente, en el análisis del texto original, es decir, en reconocer los aspectos textuales concernientes a la estructura de *la Historia de la monja alférez*. En efecto, tal como señaláramos en la “Introducción” de este trabajo, quisimos enfocar, desde las primeras líneas del capítulo primero que nuestra labor se centraría en el estudio de los aspectos estructurales que dan durante el proceso de recepción sentido al relato. Dicho de otro modo, quisimos recuperar el texto como objeto de estudio, pero en relación con un ámbito de estudio tan interesante como es la recepción textual.

Pensamos que dicha meta fue cumplida con cierta satisfacción, pues no solo presentamos al personaje de la autobiografía en el primer capítulo, sino que también —progresivamente—, fuimos reconociendo algunos elementos estructurales que dan vida al entramado textual dentro de su propio entorno y potencialmente en un hipotético futuro. Contenido estructural que se intuye como complejo, pero que en el análisis se hace evidente, al poder reconocer las diferentes estrategias discursivas nacidas de la utilización textual de ciertos dispositivos comunes a los lectores de todas las épocas. En consecuencia, desde nuestra propuesta de lectura, pudimos

confirmar que toda obra textual, en cuanto manifestación intersubjetiva, trasciende a su presente histórico, completándose con cada nuevo lector, siempre sobre la base del código con la que fue construida: tópicos, lenguaje, estereotipos, formas narrativas, etc.

Por lo anterior, decidimos ser más exhaustivos en el segundo capítulo; por cierto, todavía dedicado al análisis de la obra de la monja alférez. Efectivamente, allí nos percatamos de que algunos aspectos estructurales del texto solo habían sido insinuados en las primeras líneas de este trabajo; sin embargo, estando nuestra lectura intrínsecamente relacionada con los procesos de recepción, resultaba al menos recomendable el detenernos en estos. Por lo mismo, es probable que sea la sección en que el lector se encuentre con una mayor densidad tanto teórica como informativa —lamentablemente, no carente de vacíos—. Por supuesto, visto desde esta finalización del trabajo, tras varias revisiones y correcciones del contenido ahí presentado, aún nos parece que el análisis realizado resulta insuficiente frente a las posibilidades que nos ofrecía el texto. Lo dicho, aun cuando sí nos permitió percatarnos, con mayor propiedad, de los lazos comunicativos que funcionan dentro de la obra textual y que permiten establecer relaciones comunicativas con otras obras u otros lectores distintos a la época de génesis del relato. Como aquí se comprende, la primera parte de este trabajo tuvo por objetivo presentar una visión breve, pero detallada, del texto atribuido a doña Catalina de Erauso.

Bien podríamos decir que en los dos primeros capítulos priorizamos el análisis estructural, discursivo y argumentativo del texto, con el objetivo primordial de reconocer aquellos aspectos que brindarían a la obra —según nuestra lectura— de una dualidad tanto histórica como literaria, en consonancia con otros aspectos importantes para el ámbito de la recepción textual. En los dos siguientes, pretendimos demostrar que los autores literarios también se constituyen como lectores literarios y que, por ende, sus obras textuales serían la documentación explícita de sus propias recepciones, a partir de la ejecución de dos tareas conceptualizadas: concreción y representación.

De tal modo que, elegimos buscar cuatro obras denominadas literarias, pero que hubieran sido inspiradas por el relato de la monja alférez. Esto, con el objetivo de reconocer cómo funcionaba, para estos lectores especializados, la relación directa entre el pasado y el presente en la elaboración de sus textos creativos, así como los lazos comunicantes que se establecían con la fuente original. En consecuencia, nos exigimos como hipótesis de trabajo que las representaciones literarias inspiradas en la narración de la monja alférez estaban forzadas a considerar en su misma estructura los grados de *historicidad* y de *literariedad* del original, al



dependen su coherencia y, más importante aún, su verosimilitud entre los lectores de la fidelidad de estas con respecto a la fuente histórica, condición insoslayable del personaje. En otras palabras, propusimos que los nuevos textos compartirían la híbrida histórica-literaria del original. Cuestión que creemos demostrada.

Efectivamente, como podemos leer en las conclusiones dedicadas a cada uno de los textos estudiados, la opción de los autores por una fuente histórica-literaria como la *Historia de la monja alférez* parecía limitar sus posibilidades creativas frente al público, al constituirse los grados de verosimilitud de sus creaciones literarias como dependientes de la cercanía que tuvieran con el texto original. No en vano, la condición de Historia de la obra, no solo establecía lazos con los lectores, sino además con una comunidad lingüística informada, a la que pertenecían y a la que agregan información, al mismo que se nutren de ella. Por lo demás, también nos percatamos de la cercanía temática que se producía, en cuanto al llenado de los vacíos dejados por la fuente textual, entre autores / lectores más o menos cercanos en el tiempo como Domingo Miras y Juanita Gallardo. Esto es importante, pues desde el punto de vista de la recepción, nos serviría para demostrar que la lectura de todo texto siempre conforma un diálogo desde un presente hacia un pasado, en que cada distinto receptor es representante de un entramado cultural complejo que lo define, lo caracteriza y, ciertamente, lo hace leer lo que lee.

Así acaba un trabajo que no nos ha dejado del todo conformes. Como corresponde, somos los primeros en reconocer tanto sus carencias como sus virtudes; aun cuando creemos que, en un sentido general, resultó ser más o menos equilibrado en cuanto a los propósitos y exigencias académicas que involucra. Lamentablemente, mucho material investigado, específicamente para este trabajo, rebosa aún entre nuestros borradores y libros, buscando una oportunidad en medio de nuestras ideas. De todas formas, fue una decisión que por cuestiones metodológicas había que considerar, la que no nos ha llevado a presentar solo lo hasta aquí leído; por supuesto, lo más difícil fue mantener cierta coherencia entre algunas materias que, probablemente, requerirían de una mayor dedicación y labor investigativa —quizás más tiempo, no lo sé; pecamos de ambición—. Lo que sí es seguro es que como preámbulo exploratorio-descriptivo para una futura edición crítica de la autobiografía de doña Catalina de Erauso nos resulta más que suficiente. Además, podemos decir con forzada satisfacción que hemos logrado describir las relaciones entre estructura y recepción propuestas en la introducción de este trabajo.

**Muchas Gracias.**

## BIBLIOGRAFÍA

---

Álvaro Garzón Marthá. *Catalina de Erauso (La Monja Alférez)*, en línea, Internet 12 de diciembre de 2008, disponible WWW <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/erauso.htm>

Barahona Álvarez, Luisa Eliana. (Tesis) *La Monja Alférez doña Catalina de Erauso: la transformación de una figura en leyenda*. Santiago, 2003.

Barros Arana, Diego. “La Monja Alférez. Algunas observaciones críticas sobre su historia: noticias desconocidas acerca de su muerte” en *Obras completas de Diego Barros Arana*. Volumen VIII. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1910.

Bascuñan Edwards, Carlos et Julio Retamal. *Forjadores de Chile contemporáneo*. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.

Cano Roldán, Sor Imelda. *La mujer en el Reyno de Chile*. Santiago: Empresa Editora Gabriela Mistral, 1980.

Damiani, Bruno M. “El disfraz en la pícara Justina” en *AIH. Actas VII*, 1980.

Eco, Umberto (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen, 1981.

\_\_\_. “El extraño caso de la intentio lectoris” en *Teoría de la recepción*. Editor Federico Schopf E.; coordinadora de edición Carmen Foxley R. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 1993. Páginas 159 – 184.

Erauso, Catalina de. *Historia de la monja alférez: escrita por ella misma*. Edición de Ángel Esteban. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006.

Ferrer, Joaquín María de. “Prólogo”, “Notas”, “Apéndice” y notas a pie en *Historia de la monja alférez: escrita por ella misma*. Barcelona: Imprenta de José Tauló, 1838.

Fish, Stanley. “La literatura en el lector: estilística afectiva” en *Textos de teorías y crítica literarias*. Selección y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, Editorial Félix Varela, La Habana, 2001, pp. 29 – 53.

Gadamer, Hans Georg. “Historia de efectos y aplicación” en *Teoría de la recepción*. Editor Federico Schopf E.; coordinadora de edición Carmen Foxley R. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 1993, pp. 81 – 88.

Gallardo, Juanita. *Confesiones de la monja Alférez*. Santiago, Chile: Seix Barral, 2005.

Garber, Marjorie. “Foreword” en Catalina de Erauso, *Memoir of a Basque Transvestite in the New World: The lieutenant nun*. Translated from the Spanish by Michele Stepto & Gabriel Stepto / Foreword by Marjorie Garber. Boston: Beacon Press, 1996. Páginas vii – xxiii.

Goic, Cedomil. *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Tomo I. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

Heredia, José María de. “Prefacio” en Catalina de Erauso, *Historia de la monja alférez*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1988.

Huerta Calvo, Javier. “Serrano, Virtudes: El teatro de Domingo Miras. (Murcia: Universidad de Murcia, 1991), 354 Pp.” en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, N ° 11. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Filología, 1993, pp. 388 – 391.

Ingarden, Roma. *Concreción y reconstrucción*, en *Teoría de la Recepción*. Selección y edición R. Warning, Madrid: Editorial Visor, 1989, pp. 35 – 53.

Iser, Wolfgang: “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” en *Teoría de la recepción*. Editor Federico Schopf E.; coordinadora de edición Carmen Foxley R. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 1993, pp. 122 – 158.

\_\_\_. “La estructura apelativa de los textos” en *Teoría de la recepción*. Editor Federico Schopf E.; coordinadora de edición Carmen Foxley R. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 1993, pp. 87 – 121.

Jarpa Gana, Sara. *La Monja Alférez*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1960.

Jauss, Hans. “La historia literaria como desafío a la ciencia” en *Teoría de la recepción*. Editor Federico Schopf E.; coordinadora de edición Carmen Foxley R. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 1993. pp. 6 – 86.

Lastarria, José Victorino. “El Alférez Alonso Díaz de Guzmán” en *Novelas y cuentos de la vida hispano-americana*. Santiago: Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona, 1913.

Larrea, María Isabel. *Heteroglosia y metaficción en Déjame que te cuente de Juanita Gallardo*, en línea, Internet 2 de febrero de 2009, Disponible WWW [www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=1256](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1256)

Maravall, José Antonio. “La cultura del Barroco: una estructura histórica” en Francisco Rico. *Historia y Crítica de la Literatura española*. Tomo III, Barcelona: Crítica, 1983.

Marigó, Gema Areta. “El Barroco y sus máscaras: Vida y sucesos de la Monja Alférez” en *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo LVI, N° 1. Madrid, 1999.

Medina, José Toribio. *Historia de la Literatura Colonial de Chile*. Tomo I. Imprenta del Mercurio, 1978.

Memoria Chilena. *Catalina de Erauso*, en línea, Internet 20 de febrero de 2009, disponible WWW [http://www.memoriachilena.cl//temas/index.asp?id\\_ut=catalinadeerauso](http://www.memoriachilena.cl//temas/index.asp?id_ut=catalinadeerauso)

Miras Molina, Domingo. *La Monja Alférez*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

Morales-Álvarez, Raúl. *La Monja Alférez*. Santiago: Editorial Ercilla, 1939.

Munárriz, Jesús. “Presentación” en *Historia de la monja alférez: escrita por ella misma*. Presentación y epílogo de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 2000.

Palma, Ricardo. “¡A Iglesia me llamo!” en *Tradiciones peruanas. Tercera serie*. Tomo II. Barcelona: Montaner y Simón, 1893, pp. 47 – 51.

Palma, Ricardo. “Dos palomitas sin hiel” en *Tradiciones peruanas. Quinta serie*. Tomo III. Barcelona: Montaner y Simón, 1893, pp. 64 – 70.

Parker, Jack H. “La Monja Alférez de Juan Pérez de Montalbán: comedia americana del siglo XVII” en *AIH. Actas III*, 1968, pp. 665 – 671.

Patricia Fumero. *Historia y Literatura: Una larga y compleja relación*, en línea, Internet 8 de octubre de 2008, disponible WWW <http://collaborations.denison.edu/istmo/n06/proyectos/historia2.html>

Pérez de Montalbán, Juan. *La Monja Alférez*, en línea, Internet 12 de febrero, disponible WWW <http://www.trinity.edu/org/comedia/montalba/monjal.html>

- Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*. Barcelona: 2002.
- Perry, M. Elizabeth. *Gender and Disorder in Early Modern Seville*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Rosales, Diego de. *Historia General del Reyno de Chile: Flandes Indiano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1989.
- Rutter-Jensen, Chloe. “La transformación transatlántica de la monja alférez” en *Revista de Estudios Sociales*, N° 28. Bogotá, 2007, pp. 86-95.
- Sánchez Lora, José Luis. “Barroco y simulación: Cultura de ojos y apariencias, desengaño de ojos y apariencias” en Pedro Chalmera et. al., *Cultura y culturas en la Historia*. Quintas Jornadas de Estudios Históricos. España: Editorial Universidad de Salamanca, 1995.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Tomo I. Reimpresión incompleta. Madrid: Atlas, 1975.
- Serrano, Virtudes. “Domingo Miras, Premio Nacional de Literatura Dramática 2000” en *Añil: Cuadernos de Castilla - La Mancha*, N° 21. 2000, pp. 71 – 72.
- Stepo, Michelle. “Introduction” en *Memoir of a Basque Transvestite in the New World: The lieutenant nun*. Translated from the Spanish by Michele Stepto & Gabriel Stepto / Foreword by Marjorie Garber. Boston: Beacon Press, 1996. Páginas xxv – xliii.
- Valdés, Adriana. “Escritura de monjas durante la colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile” en *Mapocho*. N° 31. Primer Semestre, 1992, pp. 149 – 166.

Vega, Lope de. "Arte nuevo de hacer comedias" en *Obras Completas: Poesía II*. Edición y prólogo de Antonio Carreño. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 242-272.

Velasco, Sherry Mary. *The lieutenant nun: transgenderism, lesbian desire & Catalina de Erauso*. Austin: University of Texas Press, 2000.

Vicuña Mackena, Benjamín. "La Sargento Candelaria y la Monja Alférez, estudio crítico" en *Miscelánea: Colección de artículos, discursos, biografías, impresiones de viaje, ensayos, estudios sociales, económicos, etc., 1849-1872*. Publicado por Impr. de la librería del Mercurio, 1872.

Znanev, Iakob. *Lope de Aguirre*, en línea, Internet 20 de enero de 2009, disponible WWW <http://www.elortiba.org/aguirre.html>