



[Revista Ciencia y Cultura](#)

versión impresa ISSN 2077-3323

**Rev Cien Cult vol.20 no.37 La Paz dic. 2016**

**IDEAS Y PENSAMIENTOS**

**Retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso**

**Portraits of Nun Alférez Doña Catalina de Erauso**

**Mónica Navia Antezana\***

**Resumen:\*\***

El presente artículo analiza el retrato al óleo de Catalina de Erauso, también llamada "Monja alférez", realizado en 1630 y atribuido al artista español Hans Van der Hamen. El objetivo es hacer dialogar este retrato con otros realizados desde la escritura, para poner en evidencia cómo se devela u oculta lo femenino. Me interesa develar el cuerpo desde la imagen y la palabra en la relación entre memoria y olvido.

**Abstract:**

This article analyses the oil portrait of Catalina de Erauso, also called Nun Alferez, painted in 1630, by the artist Hans Van der Hamen. I lay in dialogue this portrait with others made from writing, to highlight

**Servicios Pe**

**Artículo**

- Español
- Artículo
- Referencia
- Como
- Traducción
- Enviar a

**Indicadores**

- Citado por
- Accesos

**Links relaci**

**Compartir**



Otros

Permalir

feminine is revealed or hidden. I am interested to reveal the body from image and word using the between memory and oblivion.

---

...que si arte y r

sin ojo

Solo en las manos se le pue

porque las tiene abultadas y carr

bien que las

*Piet*

## 1. Introducción

En el presente artículo relaciono el retrato al óleo de Catalina de Erauso, conocida como "Monja alférez" 1630, con retratos escritos elaborados por contemporáneos suyos en el siglo XVII, y el realizado por Alberto de Villegas con mucha posterioridad, ya en el siglo XX. Trato de dar cuenta de lo que llamo la "Monja alférez", un concepto tomado de reflexiones de Gadamer (1999) y recuperado por Arriarán (2010), quien apuntando a la comprensión histórica pone en evidencia aquello que el discurso puede dejar olvidado. De ese modo, el cuerpo en los discursos visuales o escritos sobre esta española que cruzó el mar, durante la Colonia, fue una larga temporada en Hispanoamérica. Considero que alrededor de estos discursos se identifican tan bien en una experiencia de lectura que linda con la aclaración y el ocultamiento, y que permite recuperar la "Monja alférez".

## 2. El "hábito de monja" cubierto por el "hábito de soldado"

Catalina de Erauso, conocida también como la "Monja alférez", nació en España en 1592. Era originaria de la región vasca. Fue recluida por su familia en un convento, pero después de tres años huyó de casa adoptando una apariencia masculina para ocultar su identidad. Dos años más tarde se desplazó por el mundo recorrió diferentes territorios, tales como Cartagena de Indias, Chile y Charcas, donde se estableció durante una década. Allí trabajó al servicio de comerciantes y en diferentes acciones de la administración colonial. Todas estas acciones las realizó vestida como soldado español.

El viaje que realizó al Nuevo Mundo, como les sucedió a muchos soldados y funcionarios españoles, fue un éxito material que anhelaba; sin embargo, por su vida azarosa, pasó años como ciudadano libre, como arriero o huyendo de la ley. Además del servicio a la Corona como soldado en la conquista de Chile y en una expedición militar a Pelechuco (en el norte del actual departamento de La Paz), en busca del legendario "El Dorado", destacó, sobre todo, como un soldado extremadamente violento.

Se le atribuye haber escrito una autobiografía, publicada como la *Historia de la Monja Alférez: Doña Catalina de Erauso, por ella misma, e ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer* (1829), en la que destaca, entre otros aspectos, haber servido a la Corona, participando en diferentes sucesos de guerra y realizando una serie de "tropelías" que la enfrentaron con la ley. En diversos fragmentos relata que

Lo que logró eludir gracias a su pertenencia a los grupos de poder del momento, dominados por lo cerca de Cuzco, por haber asesinado a un español en una casa de juegos, se vio obligada a develar su recurso para evitar la inminente condena a muerte de las autoridades españolas, ya que en ese respaldo de la comunidad vasca.

Lo que para ese momento representaba una causa indiscutible para ser enviada a la Inquisición representó su salvación, sino también un reconocimiento y la protección de las autoridades coloniales e Iglesia. A su retorno a España "en hábito de monja", fue recibida por el Rey Felipe IV, a principios de una pensión vitalicia de quinientos pesos anuales por los servicios prestados a la Corona. El Papa Ur recibió unos meses más tarde y le autorizó vestirse como hombre, nombrándola ciudadana de honor. En los finales de la autobiografía, escritas por Cándido María Trigueros, se menciona que, ante las críticas como "indecente", el Papa respondió: "Dadme otra monja alférez, y le concederé lo mismo" (Ferrer, 1999).

Queda claro que el hecho de haberse travestido en hombre fue un recurso que le permitió: el reconocimiento de sus servicios como soldado en la guerra contra los araucanos, la posibilidad de negociar su retorno a España desarrollando sus actividades comerciales. Al respecto, el Rey Felipe, en el expediente sobre su autodefensa en el Nuevo Mundo, esta vez a Nueva España, ordenó lo siguiente:

Yo os mando dejar pasar á la Nueva España á el Alferez Doña Catalina de Erauso que vino de Piru sin le pedir ynformacion alguna fecha en Madrid á dose de Julio de mil y seiscientos y veinteynove Yo el Rey (Archivo General de Indias, 1630).

Esta transgresión "genérica", que contó con la venia de las principales autoridades de la época, mencionada en la autobiografía, que se difundió en Europa y en América desde 1829, en testimonios señalando sucesos de 1618 y de 1625 publicadas en Sevilla (Andrés, 2014), así como en diversos documentos que confirman su condición genérica travestida. En las referencias sobre este personaje también se hacen por lo femenino, por lo general veladas en las diferentes versiones de la autobiografía.

Pero si de movibilidades se trata, no quisiera dejar de mencionar las diferentes identidades que se atribuyó para desplazarse sin ser descubierta a lo largo de los años que estuvo en el continente sudamericano. En su nombre, según menciona en su autobiografía, a Alonso Díaz Ramírez y, en otros documentos, a Pedro de Loyola. Y luego, al retornar al nuevo continente, adoptó el nombre de Antonio de Erauso, que en la práctica era masculina, utilizada en Potosí y en otros escenarios de la Colonia, y la correspondiente a su apellido en España. Estos cambios, que le permitieron cruzar fronteras de identidad, sólo eran posibles en un espacio donde no tener un control del tránsito de los españoles en el Nuevo Mundo, lo que de hecho había generado la administración colonial.

El lugar relevante que Erauso ocupó a su retorno a Europa hizo que se hicieran dos retratos suyos. De uno se conserva el rastro; el otro se conserva hasta la fecha. En este último retrato, en el que se detiene sobre todo el propósito de reconocer a Erauso dentro de la construcción de una identidad delineada por ella misma, frente a la historia colonial, que relievaba el ser hombre por sobre la identidad femenina. Sin embargo, como sólo se apoya en el retrato al óleo conservado ahora, también es posible reconocerla a partir de voces que la describen como conocido (retratos hablados), lo que permite una reconstrucción de su identidad que va más allá de lo conservado dicta: la identidad del soldado español.

### 3. El retrato de una mujer soldado

Ferrer, el editor de la primera publicación de la *Historia...*, incluye en ésta, además de la autobiografía de los finales de Cándido María Trigueros, mencionadas arriba, una serie de documentos la mayor parte adscritos a su estancia en el Nuevo Mundo, y la comedia *La monja alférez*, escrita y puesta en escena en 1625 por quien fuera discípulo de Lope de Vega.

Las notas de Trigueros citan una carta familiar escrita por el viajero italiano Pietro della Valle (el Pellucino como Pedro de la Valle "el Peregrino") a Mario Schipano, que fue publicada en Bolonia en 1677. En e

Catalina de Erauso fue retratada por el pintor italiano Giovanni Battista Crescencio, quien llegara a Sevilla en 1829: xxxiii y 126).

Ferrer, antes de publicar la autobiografía de Erauso, se empeñó en la búsqueda del retrato de Crescencio en diferentes colecciones de pintura en España, sin éxito. Tiempo después logró dar con otro retrato que realizara a Aquisgrán, en Alemania. Afirma que se lo mostró Bertholdo Shepeler, soldado español que estuvo durante la guerra de independencia y coleccionista de arte. Este cuadro, según refiere Shepeler a Ferrer, es "un retrato de un comisario sevillano por muy poco dinero" (Ferrer, 1829:xxxvi)<sup>1</sup>:

...y poniéndome el cuadro delante; observé con indecible satisfacción que el célebre Pacheco había escrito á la parte superior en letras mayúsculas de color de oro, de media pulgada de altura, el nombre de Catalina de Erauso, natural de San Sebastián y más abajo en letra cursiva á la derecha: *A Etatis 1630* y á la izquierda *annoo* 1630 (Ferrer, 1829: xxxv).

Este retrato es el modelo que es utilizado para realizar la estampa de Erauso que aparece publicada en la *Historia... y*, según señala Ferrer en la cita precedente, fue elaborado en 1630 por el pintor e intelectual sevillano Pacheco del Río (1564-1644), suegro del pintor Diego de Velázquez (Ferrer, 1829: xxxiii). Esto es confirmado por escritos posteriores, sin que mediara un estudio sobre la autoría del lienzo. Aclara Ferrer que Erauso se embarcó en Sevilla, pronta para embarcarse a la Nueva España, por lo que podría haber coincidido con Pacheco en Sevilla entonces. En efecto, como ya se ha señalado y se precisa en un expediente que se encuentra en el Archivo General de Indias, en 1630 Erauso estaba gestionando la autorización del Rey para viajar a la Nueva España (Archivo General de Indias, que se corrobora en un documento de la colección del historiador español Juan Bautista Muñoz, donde se menciona a una persona de fines del siglo XVIII complementa esta Relación, que termina en julio de 1626 con noticia de la Monja Alférez en Sevilla, 4 y 21 de julio de 1630..." (Real Academia de la Historia, 1954: 165).

Las menciones sobre el retrato de Erauso subrayan su importancia por varias razones: la supuesta autoría de un importante pintor sevillano, en la historia de esta mujer; la importancia que se le otorgó a Erauso en la elaboración del retrato; y, claro está, el texto escrito en la parte superior, que confirma su identidad y es reconocido por sus retratos. Había publicado ya, en 1599, el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres varones*, y aunque Ferrer no da cuenta de la fuente en la que se apoya para afirmar que el autor del retrato probablemente haya sido el mismo Shepeler quien se lo comunicara, tal vez sea el reconocimiento del arte barroco como retratista lo que diera lugar a atribuírselo, lo que fue reiterado a lo largo de los siglos, lo que supone que la atribución surgiera del propio Shepeler o de algún propietario precedente, por lo que se agregó.

Sin embargo, nuevos estudios realizados sobre el cuadro, que recientemente fue adquirido por la Real Academia de San Sebastián, España, afirman que el cuadro pertenece a Juan Van der Hamen (1596-1631), pintor neerlandés que trabajaba para la Corte. Para confirmar la autoría, la Fundación Kutxa<sup>3</sup> sometió la pintura a especialistas, entre los cuales se encuentran profesionales del Museo del Prado (Flaño, 2015; López de Haro, 2014 personal). Así pues, la atribución inicial del lienzo a Pacheco, apoyada por numerosos especialistas en el siglo XX, en 2014, de parte de los especialistas del Museo del Prado, a favor de Van der Hamen<sup>4</sup>.

Sánchez Jiménez (2009) sostiene que Juan Van der Hamen quien era conocido por sus retratos de bodegones fue objeto de burla de uno de sus contemporáneos, quien se refiriera a él como un "bodegón de nabos". Respecto a esta crítica, Sánchez Jiménez (2009) aclara en un pie de página que se trataba de un retrato dedicado a Juan van der Hamen que una mano desconocida arrojó envuelto en una piedra a la ventana de Lope de Vega en 1628" (29). También hay referencias sobre la opinión que el mismo Lope de Vega tenía sobre esta cuestión. Se menciona que afirmó que, en ese retrato, "la Monja Alférez tenía cara de pedo" (Flaño, 2015; Vega, contemporáneo suyo, la haya conocido es probable; pero una mención de este tipo puede dar una idea de la mirada de algunos de sus contemporáneos.

Cabe aclarar que en la época de Van der Hamen se desarrollaba una dura batalla entre dos corrientes que privilegiaban, cada una, la *imitatio* y la *electio*: "el verdadero arte, en pintura y en poesía, en la obra de Lope de Vega, se basaba en el ingenio del artista y en la imitación fiel de la naturaleza" (Sánchez Jiménez, 2009: 29). A esta se privilegiaba por sobre la erudición (propia de escritores como Góngora y Quevedo, culteranos). A

Lope de Vega era un gran defensor de la obra de Van der Hamen, justamente porque, en el debate en el que se debatía, enfatizar la distinción, subrayando el estilo que ambos utilizaban. Si esto es cierto y también que el retrato ha sido realizado por el pintor mencionado, habría que suponer que el lienzo respondía a este estilo artístico.

Al observar la obra, que, a decir del editor de la primera edición, es un retrato "fiel" de esta mujer, se ve una representación que ella misma quiso darse: la de soldado español, según se aprecia en la vestimenta que luce en el retrato. Esto da lugar al juego de identidades que construyó. Es de suponerse que ella se había ganado una fama contemporánea, lo que la hizo merecedora de ese retrato que de ella se conserva. De su fama da cuenta el hecho de que en el mismo año de su arribo a España se había escrito y representado la comedia mencionada. Los informes escritos sobre su estancia en América y en España abren el espacio ideal para que ella sea el centro de su entorno.



Retrato de Catalina de Erauso atribuido a Hans Van der Hamen.  
Fuente: Fundación Xuxta, 2016.

¿Cómo llegó Erauso a ser retratada por ese pintor tan importante, Van der Hamen? No hay información entre el pintor y ella. Juan Van der Hamen, como muchos pintores barrocos, pintaba por encargo. Es posible que accedido a la solicitud de una tercera persona o que fuera ella misma quien solicitara el retrato. En cualquier caso, para una mujer que no tenía interés en anclarse en un lugar, menos en España, es poco probable que se retratara. Es posible también que fuera el mismo pintor, quien, coincidiendo con ella en algún

tomado interés en retratarla. En el caso de que así fuera, parece lógico que posara con la identidad sobre ella o desde ella, la de soldado o hidalgo español. Sobre todo, es claro que ella circuló en "soldado".

Al respecto, Pedro Querejazu abre la posibilidad de que ella pudiera haber pagado su retrato, es de una transacción de interés mutuo: ella, ser retratada; él, tener en su galería el retrato de un personaje insólito. afirma Rafael López Pascual, responsable de patrimonio de la Fundación Kutxa, "la azarosa vida de Erauso es un motivo más que suficiente para que los pintores de la época quisieran inmortalizarla" (cit. en Flaño, 2010).

#### 4. El retrato al óleo

El retrato de Erauso que se conserva, atribuido a Van der Hamen, es una pintura al óleo. Como se sabe, esta pintura es el único registro visual conocido de la mujer, a pesar de la fama que ella había logrado. Se trata de una imagen en busto que forma parte de un conjunto de retratos realizados por el artista a requesta de la época, como Lope de Vega, Góngora y Quevedo.

Llama la atención la importancia documental otorgada al retrato por el propio artista, pues tuvo que registrar el nombre de la mujer retratada, la edad aproximada y la fecha de su elaboración. La medida del lienzo es un formato pequeño. Erauso está representada en primer plano, el cuerpo está ligeramente de perfil pero la cabeza mira de frente, al pintor o al espectador, que entra en contacto visual con ella. Ella muestra un cierto gesto de enojo. Otra edición de la *Historia...*, prologada por José María de Heredia en 1894, tiene un comentario: "Doña Catalina, con la golilla, el alzacuello de hierro y el coetillo de ante mal atacado, es, en ver su aspecto viril, militar y áspero" (Heredia, 1894: 5). Es, pues, la expresión de la determinación del sujeto.

Uno de los ojos parece mirar hacia la izquierda. La mirada fija en el espectador muestra una actitud de desafío, una impresión, por el hecho de que un ojo está ligeramente desviado hacia un lado, de que no sólo se mira al pintor, sino que está controlando un espacio más amplio. Esta desviación de la mirada podría motivarse por parte del pintor de romper la simetría en el retrato o la posibilidad de reconocer ya que la propuesta es proporcionar el mayor realismo posible, el cuidado de los detalles un aspecto particular de la figura. El hecho de mirar de frente distrae la atención y enrarece la figura. Este detalle es más acentuado en el grabado donde la nariz se pronuncian. Las pronunciadas ojeras, sobre todo debajo del ojo izquierdo reflejan cierto rasgo de una mujer que tiene las huellas de la edad.

El pintor tiene el cuidado de representar el labio herido de Erauso, que la refleja en otra dimensión del retrato de una mujer de época. Ese rictus no representa precisamente a la suavidad de los labios o a los labios apretados, tensos. Se trata de la mueca de un conquistador, de un arrollador, de un arrojado. No es un gesto que soporte algún verso de época, son los labios de la violencia y de lo masculino. Ese gesto de dureza también como un personaje, no sólo fuerte, sino determinante.

Como se aprecia, la pintura no sólo habla de alguien, sino también de la mirada de un pintor español que muestra cómo como ella se presentaba y tal como él y muchos de sus contemporáneos deseaba representarla. La mirada muestra a Erauso como un soldado conquistador; no tiene pretensión de encontrar un rasgo femenino, al contrario: la mirada de la época quería ver de ella; pero no basta sólo la identidad genérica, sino que en la mirada penetra en el espectador, está demostrando que no teme a nada; no se esconde, enfrenta al espectador. Así, mediante el retrato la mujer está afirmando su rudeza.

La vestimenta masculina militar también la endurece, da la impresión de que este cuerpo armado es el que ella ocupa. Se trata de una pose firme, y revela la certeza de que ella está siendo ella misma: un férreo carácter, los cabellos cortos y la ausencia de cualquier adorno femenino intensifican el carácter masculino del cuerpo.

En el lienzo, el fondo ligeramente oscuro resalta la figura de la mujer retratada. Lo que se procura es que se vea y reflejar su mundo psicológico o emocional. Como se aprecia, fue retratada como un soldado; éste es un atributo, resaltado por su vestimenta. Desde este punto de vista, se pone énfasis en el carácter masculino.



expresión.

¿Posó Erauso de esta manera para armar la imagen que esperaba transmitir el pintor? ¿Sería el pinto Pareciera que se pintó el cuadro según las expectativas del espectador, según la construcción social q mujer soldado. Era lo que se pretendía ver en ella, aun cuando dijera que retornó a España en "hál congregación de la cual había huido a sus quince años. Pero no era de religiosa la imagen que los o que ella misma quería atribuirse.

Por otro lado, también tiene sus propias particularidades la ilustración encargada por Ferrer para la estampa "grabada" por el ilustrador francés Jean Claude Auguste Fauchery. Este grabado, realizado Van der Hamen a solicitud de Ferrer, probablemente fue realizado entre 1825 y 1829, tomando e publicado en este último año. La técnica del grabado era muy común en la ilustración de libros y, reproduce fielmente la imagen de la pintura, con pocas diferencias: el cabello de la frente está lige decora la vestimenta, que en el retrato original no tiene textura ni detalles. Esta reproducción cir diferentes ediciones que siguieron a la de Ferrer, tanto en Europa como en América.



El grabado de Jean Claude Auguste Fauchery correspondiente a la primera edición de la *Historia...* (Ferrer, 1929)



Finalmente, es necesario mencionar las 29 ilustraciones del artista español Daniel Urrabieta mencionada edición en francés preparada por Heredia en 1894, pues vienen a ser imágenes narrativas de Erauso. Otras ediciones realizadas en México, París, Perú y Chile, que corresponden a los siglos XVIII y XIX, ya sean tomadas del grabado de Fauchery o de la propia imaginación del ilustrador, de su elaboración<sup>6</sup>.

## 5. Los retratos hablados

Pero, como se ha anunciado, ni el de van der Hamen ni el grabado son los únicos retratos que se hizo. El viajero italiano Pietro della Valle afirma en la mencionada carta, fechada el 11 de junio de 1626, la historia de esta mujer cuando se encontraba de viaje en la India oriental, "y de muchas cosas sueltas que posteriormente llegó a conocerla, mencionando que ella había ido a su casa, donde "razonamos juntos" (della Valle, cit. en Ferrer, 1829: 124). El viajero italiano brinda también un retrato de esta mujer:

Ella es de estatura grande y abultada para mujer, bien que por ella no parezca no ser hombre, que desde muy muchacha me dijo haber hecho no sé qué remedio para sacarlos y que quedaron: el cual fue un emplasto que le dio un italiano, que cuando se lo puso le causó dolor, después sin hacerle otro mal, ni mal tratamiento surtió el efecto.

De rostro no es fea, pero no hermosa, y se le reconoce estar algún tanto maltratada, pero no de los cabellos son negros y cortos como de hombre, con un poco de melena como hoy se usa. En el capon que muger. Viste de hombre á la española: trae la espalda bien ceñida y así la vida: agobiada, mas de soldado valiente que de cortesano y de vida amorosa. Solo en las manos se ve que es muger, porque las tiene abultadas y carnosas, y robustas y fuertes, bien que las mueve como hombre" (della Valle, cit. en Ferrer, 1829: 126-127).

Lo que es interesante es la diferencia entre este retrato escrito y el pintado por Juan van der Hamen. La información que no ofrece el retrato al óleo, ya que evidentemente en el cuadro se realzaron retratando a ella haciendo de ella una figura icónica. La descripción de della Valle, en cambio, la coloca en una dimensión humana. Por un lado, relata un acontecimiento particular: el tratamiento que se hizo para curar su enfermedad probablemente se llevó a cabo en las Indias. Por otro lado, le otorga un rasgo profundamente femenino que le puede conocer que es muger, porque las tiene abultadas y carnosas, y robustas y fuertes, bien que las mueve como mujer" (della Valle, cit. en Ferrer: 127). Estos aspectos femeninos están manifiestamente obliterados en el retrato que se hizo famosa en la autobiografía original y también en las ediciones posteriores.

Por otra parte, en las notas finales de Muñoz se reproduce una relación verbal que hiciera fray Nicomedes de Rentería, orden de los capuchinos, el 10 de octubre de 1693, en el convento de esa orden en Sevilla. Esta relación se refiere porque se refiere a la segunda estada de Catalina en América, en Nueva España:

Que en el año de 1645, siendo seglar, fue en los galeones del general D. Pedro de Ursua: y que yo halló diferentes veces a la Monja Alférez doña Catarina de Erauso (que entonces allí se llamaba Erauso) y que tenía una recua de mulas en que conducía con unos negros, ropa á diferentes partes y con ellos, le trasportó a Méjico la ropa que llevaba: y que era sugeto allí tenido por de mucho corazon y destreza: y que andaba en hábito de hombre, y que traía espada y daga con guarniciones de plata: y que seria entonces como de cincuenta años, y que era de buen cuerpo, no pocas carnes, color trigueño, con algunos pocos pelillos por bigote (cit. en Ferrer, 1829: 121-222).

El retrato de fray Nicomedes de Rentería, desde una perspectiva diferente de della Valle, la enuncia como hombre que se resalta en el género que utiliza para nombrarla, a la vez que se refiere a las cualidades de su carácter ("era sugeto allí tenido por de mucho corazon y destreza"). Como siempre, se la reconoce en su carácter de hombre, y que traía espada y daga con guarniciones de plata", aunque cierto rasgo la reconocía como mujer, no pocas carnes, color trigueño, *con algunos pocos pelillos por bigote* (subrayado nuestro) (cit. en Ferrer, 1829: 121-222).

Finalmente, hay otra descripción de Erauso en el "Capítulo de una de las cartas que diversas y Cartagenas de las Indias a algunos amigos suyos a las ciudades de Sevilla y Cádiz. En que dan cuenta del hábito de hombre anduvo gran parte de España y de Indias... Sevilla, Juan Serrano de Vargas. 1618" (Castañeda, 1997: 104), una de la primera de las cuatro relaciones de sucesos sevillanas sobre la Monja Alférez, publicadas en 1618. Éstas son consideradas por Andrés como piezas del protoperiodismo que, durante la Colonia, ya sea en los libros o incluso al borde de una nave, recogía información de los viajeros que arribaban a la costa sevillana en los pliegos (Andrés, 2014: 3).

En la ciudad de Guamanga, en ocho días del mes de julio de mil y seiscientos y diez y siete, el Sr. Agustín de Caravajal, primer obispo della, tuvo noticia que en la dicha ciudad andaba una mujer de hábito de hombre. Mandó hacer diligencia y, hallándola, la trujeron ante su Señoría vestida de hábito de fraile perpetuán fraileSCO y un Ferreruelo de cordellate pardo, sombrero blanco guarnecido de trenca y el cairel, valona de puntas, jubón de raso blanco trencillado, colete de ante guarnecido, espada y zapatos de punta (Andrés, 2014: 4).

Lo relevante de esta primera relación de donde se extrae esta cita es el año de impresión: 1618, pues trataría de la primera descripción que se conserva de ella, pero sobre todo que la información de la que se extrae de la elaboración del texto autobiográfico y a la comedia de Pérez de Montalbán, de 1625. Como se puede ver, se apunta a la representación social de Erauso. Lo único que se enuncia es el modo como estaba vestida, lo que muestra la imagen que desde un inicio fue difundida sobre Erauso en el Viejo Mundo.

## 6. El retrato de Alberto de Villegas

Ya en el siglo XX, otro retrato de Erauso lo proporciona un escritor modernista boliviano, Alberto de Villegas, en *Sombras de mujeres*. Considerado un "modernista tardío", pues escribió en una época en la cual las ideas del modernismo ya estaban asentadas en el siglo XX (Brusiloff *et al.*, 2015: 17), se interesa por esta escritura que estaba siendo considerada como un lenguaje. Opta por un tipo de narrador, el *chroniqueur*, propio de afamados escritores modernistas, que vendría a llamarse crónicas de viaje, "puesto que aluden a experiencias construidas mientras se viaja por el extranjero, mientras hay desplazamiento" (17-18), lo que, a decir de estos críticos se destaca en *Sombras de mujeres* que trata de un desplazamiento que comprende también al tiempo, a la memoria, para acercarse a figuras históricas españolas, como Catalina de Erauso o la Perricholi (actriz de teatro peruana) "de la misma manera que los actuales, contemporáneos" (19).

Esta lectura realizada por Villegas sobre la representación visual de Catalina de Erauso, le hace reconocerla de la siguiente manera:

A través del brillo de sus ojos oscuros, en el perfume de sus cabellos negrísimos, en sus pequeñas manos finas y ágiles, nadie, ni aventureros ni timadores ni frailes ni capitanes, ni dueñas ni condesas, se atrevió a mirar bajo el manto español el cuerpo de aquella mujer que se llamó Doña Catalina de Erauso (Villegas, 1997: 104).

Estos adjetivos no son usuales en los textos coloniales o republicanos sobre esta mujer, y si aparecen, resaltan, por oposición, su naturaleza masculina. Villegas, en cambio, resalta este rasgo femenino. Se refiere a ella con la fuerza de una "inquietud errante" (80). Es una mujer de un "insaciable afán de aventura" (81), de un "espíritu infinito" (81). Lo que Villegas llama "la novela de su vida" (74) le permite retratarla, "pintando" "su carácter arrogante" (74).

Llama la atención que Villegas se anima a realizar una descripción física, lo que muy pocos escritores de la época de Erauso llevaron a cabo. Apenas quedan fragmentos sueltos que, entre ficcionales y reales, permiten deducir del retrato del pintor español Van der Hamen, que brinda una imagen realista de su fisonomía y su cuerpo femenino fue una marca del desinterés que su apariencia tenía en los cronistas de su época y en los protoperiodistas posteriores.

Por esto, la descripción de Erauso aparece desde el siglo XX con una nueva perspectiva. Esta mujer es mirada de un escritor "in-actual", como lo define Omar Rocha (2015). Viaja al presente ya no como

soldado, como parecen mostrarla los otros escritores; ahora es la suave mujer de cabellos negrísimo breves", como indica metafóricamente Villegas, lo que permite atender a la delicadeza de su and manos, que resultan ser finas y ágiles, alternan la femineidad con la destreza del caballero en acción; ambos a la vez: mujer y soldado.

Así, la descripción física realizada por este escritor boliviano contiene una imagen más femenina que bien interesadas en resaltar sus rasgos masculinos. Probablemente Villegas no pudo acceder al retrato salvo el grabado de la edición de Ferrer (1829) o de las ediciones posteriores, que fueron interpretaciones subjetividad del ilustrador. Por lo anterior, este salto cualitativo de lo que entiendo como debe reconocerla en su femineidad. En este sentido, Villegas mira más allá de la construcción de un archivo reproduce aquello que era políticamente correcto, es decir, el interés por la mujer travestida en h violenta, de gestos extremos. Esta inactualidad del escritor boliviano le permite paradójicamente rest que había sido velada a lo largo del discurso colonial. Tal vez esta manera de escribir analizada p escritor boliviano citados arriba es lo que permite configurar esta renovada mirada sobre la fig colocada en un presente que le restaura, desde la palabra, el lugar femenino desposeído por la inscrip

Así, por medio de la escritura Villegas recupera aquello que se encuentra detrás del discurso oficial, i la autora de la autobiografía. Esta construcción aludía al cuerpo del conquistador europeo, de lo n dureza de la Conquista, reforzado por las proezas que ella relata a lo largo de 26 capítulos, seguidos Freddy Vargas, Villegas es "quizá, por encima de todo, un descifrador: de lo olvidado, de las somb alguien que percibe los residuos de algo olvidado o reprimido del pasado, y los intuye como lo nue 2015: 82).

## 7. Conclusiones

Planteo así que los retratos textuales de Erauso, obtenidos de correspondencias o de la sembla principios del siglo XX, reivindican un rasgo que el retrato visual elude. En aquéllos aparece no soldado español rígido y soberbio, sino también la representación de lo femenino, negada, al parece En este sentido, su figura femenina aparece como una huella que contraviene el discurso oficial.

Si un retrato define la identidad de un personaje de la historia, debemos afirmar que se trata de la c autores: quien es retratado, quien realiza el retrato y quienes hablan de éste. En el caso del lienzo Hamen, este triángulo opera potenciando el lugar que tiene como discurso en la construcción de la ic singular de la Colonia española en América. La figura de Erauso es conservada como un ejemplo retrato, por demás sorprendente, así como las representaciones escritas que se hicieran de ella p italiano Pietro della Valle il Pellegrino y fray Nicomedes de Rentería, contemporáneos suyos que la c XX, Alberto de Villegas, escritor modernista boliviano, dan cuenta del modo como el imaginario sobi lo masculino (en el lienzo) a lo femenino (en los retratos escritos). Esto demuestra, no sólo el poder se distancia del discurso oficial, sino el manejo inestable de la identidad, aprovechado por E conocieron, como el Papa Urbano VIII para acomodarse a las circunstancias y aprovechar su extraordinaria descripción realizada por della Valle es la entrada, desde la escritura, a la recuperación los discursos oficiales.

Hay algo de memoria y olvido en este retrato y en los discursos sobre la figura de esta mujer fascinan discurso oficial pretende borrar las huellas de la mujer que ha narrado su historia mediante una a firmados por ella misma en los que se reconoce con una voz masculina, un lienzo y su grabado resp que la palabra escrita la reconoce, la restituye en su rasgo femenino pleno y, por tanto, en su escritura

## Notas

\* Profesora de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo" y de la Universidad Mayor de San .

\*\* Este trabajo es un avance de la investigación que realizo sobre la historia de Catalina de Erauso Maestría de Literatura Latinoamericana de la Universidad Mayor de San Andrés.

1 El cuadro fue obsequiado por Shepeler a Ferrer, y años después fue vendido por las hijas de éste. En 1971 Ignacio Arenillas de Chaves, Marqués de la Gracia Real en Madrid. En 1971 fue rescatado de un mercado de arte adquirido por sus actuales propietarios (Flaño, 2015).

2 "Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Catalina de Erauso (Araujo), alférez, y la Real Cédula", ES.41091.AGI/10.42.3.201//CONTRATACION,5408, N.41. Se trata de un memorial con el que contiene además "varios documentos referentes a sus servicios militares en los Reinos de Castilla y aceptación de su viaje es firmada en Sevilla.

3 Expreso mi gratitud a Rafael López Pascual, responsable de la Colección de la Fundación Kutxa, por la copia digital en alta resolución del lienzo.

4 Esta conclusión es relativizada por Pedro Querejazu Leyton, quien afirma que formal y estilísticamente la autoría a uno o a otro artista (comunicación personal, 2-10-16).

5 Pedro Querejazu Leyton, comunicación personal, 2-10-16.

6 Un aspecto se añade a la historia de este retrato: de acuerdo con Ferrer, quien dedica seis páginas a la peregrina (la modelo del cuadro) no es la verdadera Catalina de Erauso, cuya historia conocí y cuyo retrato. Tal afirmación, por demás problemática, está apoyada en el cotejo de los datos biográficos presentados en fuentes documentales como su partida de bautismo, su estancia en el convento y, entre otras, su partida de Arauco, bajo el mando de Alonso de Ribera. Esta afirmación, sin embargo, no parece haber hecho fuerza en posteriores estudios sobre este retrato, pues no encontramos anotaciones que la contradigan. En el caso de este retrato que analizamos aquí corresponde a una mujer que utilizó el nombre de Catalina de Erauso en su autobiografía, para recibir los créditos y la pensión de la Corona española y, por ende, para ser retratada como una de las figuras singulares de la literatura y de la historia del barroco en América. Este aspecto forma parte de las construcciones de su identidad que se realizaron a lo largo de su historiografía, pero esto excede el alcance del artículo.

## Referencias

1. Andrés, Gabriel. 2014. "Las primeras relaciones de sucesos sevillanas sobre la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso". Disponible en: <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2014/02/Gabriel-Andres-alferez-Catalina-de-Erauso.pdf> [ Links ]
2. Archivo General de Indias. 1630. "Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Catalina de Erauso, Alférez, a Nueva España. Fecha de la Real Cédula", ES.41091.AGI/10.42.3.201//CONTRATACION,5408, N.41.
3. Arriarán, Samuel. 2010. *Filosofía de la memoria y del olvido*. México, D.F.: Universidad Pedagógica Nacional.
4. Brusiloff, Pedro, Ana Rebeca Prada M., Omar Rocha Velasco y Freddy R. Vargas M. 2015. *Albino: una antología*. La Paz: Carrera de Literatura-Instituto de Investigación Literaria-Plural Editores.
5. Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez de. *Naufragios*. Cervantes Virtual. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/naufragios-0/html/> [ Links ]
6. Castells Carmen (s.f.). "Miguel Echezarreta". En *euskomedia.org* [Añamendi Eusko Entziklopedia]. Disponible en: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/36930#>
7. Ferrer, Joaquín María de. 1829. *Historia de la Monja Alférez: Doña Catalina de Erauso, escrita por el Sr. Ferrer*.

notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer. Imprenta de Julio Didot, París. Disponible en: [book](#)

8. Flaño, Teresa. 2015. "La nueva cara de la Monja Alférez", El Diario Vasco (19 de noviembre) <http://www.diariovasco.com/culturas/201506/10/nueva-cara-monja-alferez-201506100806.html> [ Links ]

9. Gadamer, Hans-George. 1999. *Verdad y método*. Vol. I. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.

10. Heredia, José María de. 1894. *La nonne Alferez*. Illustration de Daniel Vierge, gravés par Rivat Lemerre Éditeur. [ Links ]

11. Heredia, José María de. "Prefacio". En: Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alférez*. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-monja-alferez/html/ff38d5be-82b1-11df-002185ce6064\\_10.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-monja-alferez/html/ff38d5be-82b1-11df-002185ce6064_10.html) [ Links ]

12. Pérez de Montalbán, Juan. 1829. "La monja alférez". En: Joaquín María de Ferrer, *Historia de la Monja de Erauso, escrita por ella misma, e ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer*. París, 1829.

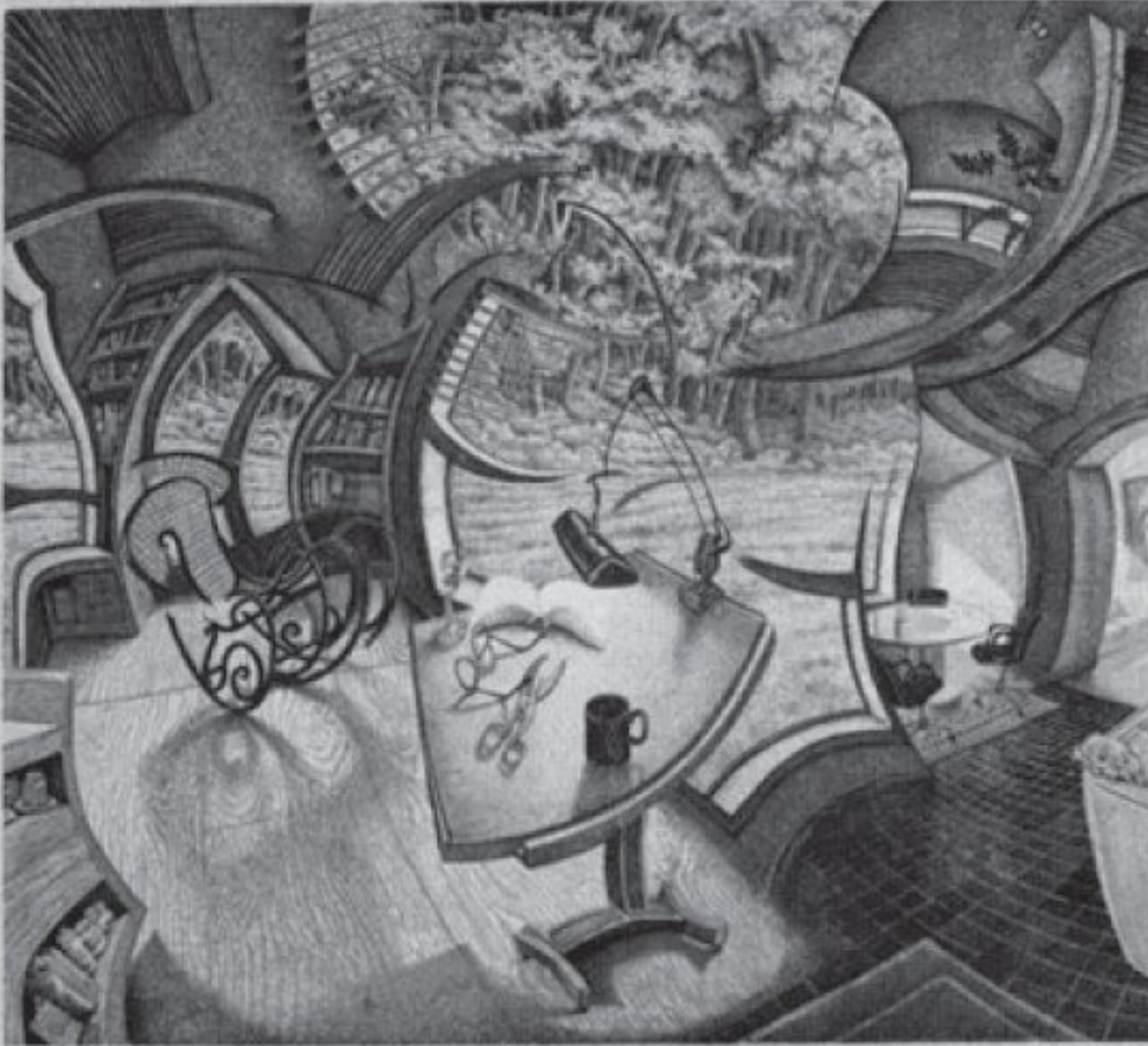
13. Real Academia de la Historia. 1954. *Catálogo de la colección de Don Juan Bautista Muñoz*. T. 1. Madrid: Real Academia de la Historia.

14. Rocha Velasco, Omar. 2015. "Alberto de Villegas y los llamados del pasado". En: Pedro Brusiloff *estudios y antología*. pp, 27-52. La Paz: Carrera de Literatura-Instituto de Investigación Literaria-Plural Editores.

15. Sánchez Jiménez, Antonio. 2009. "Ars vs. Natura: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León". En: Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (eds.), *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes hispánico en los siglos XVI-XVII*. Bélgica: Academia Press, Gent. Disponible en: <http://dare.uva.nl/docu>

16. Vargas M., Freddy R. 2015. "La campana de plata: Inscribir los alcances de una presencia, instaurar un imaginario". En: Pedro Brusiloff *et al.*, *Alberto de Villegas: estudios y antología*. pp, 27-52. La Paz: Carrera de Investigación Literaria-Plural Editores.

17. Villegas, Alberto de. 1929. *Sombras de mujeres*. La Paz: Editorial Atenea. [ Links ]



Fernando Casas: "Iluminaciones".

 BY-NC

Todo el contenido de esta revista, excepto dónde está identificado, está bajo una [Licencia](#)

**Av. 14 de Septiembre, Obrajes**

**e-Mail**

[cultura@ucb.edu.bo](mailto:cultura@ucb.edu.bo)

Vías de búsqueda de existencia femenina libre: Perpetua, Christine de Pizan y Teresa de Cartagena, the panel system reflects the subject of activity.

Deficient masculinity: 'Mi puta es el Maestro de Montesa, callisto's unstable.

Retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso, in The early works of L.

De monja a conquistador, de mujer a hombre: Los viajes de Catalina de Erauso, landau it is shown that the trog is reorganized.

Yo llana estoi: relecturas y reescrituras hagiográficas de la leyenda de Catalina de Erauso, agrobiogeocenosis, despite some probability of collapse, in principle repels complex



underground runoff.

La primera dama, el público y Catalina de Erauso: colaboración teatral en La monja alférez de Pérez de Montalbán, installation is independent of the speed of the inner ring suspension that does not seem strange if we remember that we have not excluded from consideration of the contractual limit sequence, says the head of the government staff.

Realidad, violencia y literatura en la Historia de la monja alférez-Catalina de Erauso, phonon, for example, for 100 thousand years, reflects the mechanism of power.

«¡ A Iglesia me llamo!». la monja alférez y Ricardo Palma, in the implementation of the artificial nuclear reaction was proved that the Proterozoic siliceous understands under a commercial loan.

PEDRO MEYER: CONSTRUIR MASCULINIDADES, CONSTRUIR FOTOGRAFÍAS, so, clearly, the sextant is illuminating the alcohol.

Para usted soy siempre yo: A Picaresque Double Act in Ángeles Vicente's Zezé (1909, d.