

Retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso

Portraits of Nun Alférez Doña Catalina de Erauso

Mónica Navia Antezana*

...que si arte y natural juntos no escriben,
sin ojos andan y sin alma viven.

Lope de Vega

Solo en las manos se le puede conocer que es muger,
porque las tiene abultadas y carnosas, y robustas y fuertes,
bien que las mueve algo como mujer...

Pietro della Valle il Pellegrino

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 de manifiesto el modo cómo se devela u oculta lo femenino. Me interesa develar el cuerpo desde la imagen y la palabra mediante la figura de la relación entre memoria y olvido.

* Profesora de la Universidad Católica Boliviana “San Pablo” y de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
Contacto: monicanavia@gmail.com

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

Abstract:

This article analyses the oil portrait of Catalina de Erauso, also called Nun Alférez, painted in 1630, attributed to the Spanish artist Hans Van der Hamen. I lay in dialogue this portrait with others made from writing, to highlight the way in which the feminine is revealed or hidden. I am interested to reveal the body from image and word using the figure of the relationship between memory and oblivion.

1. Introducción

En el presente artículo relaciono el retrato al óleo de Catalina de Erauso, conocida como “Monja alférez”, que fue realizado en 1630, con retratos escritos elaborados por contemporáneos suyos en el siglo XVII, y el realizado por el escritor boliviano Alberto de Villegas con mucha posterioridad, ya en el siglo XX. Trato de dar cuenta de lo que llamo la recuperación del olvido, concepto tomado de reflexiones de Gadamer (1999) y recuperado por Arriarán (2010), quien apunta sobre el modo cómo la comprensión histórica pone en evidencia aquello que el discurso puede dejar olvidado. De ese modo sería posible develar el cuerpo en los discursos visuales o escritos sobre esta española que cruzó el mar, durante la Colonia, para vivir durante una larga temporada en Hispanoamérica. Considero que alrededor de estos discursos se identifican tanto memoria como olvido, en una experiencia de lectura que linda con la aclaración y el ocultamiento, y que permite recuperar el carácter femenino de 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 Guipuzcoa, de la región vasca. Fue recluida por su familia en un convento, pero después de tres años huyó de esta institución religiosa, adoptando una apariencia masculina para ocultar su identidad. Dos años más tarde se desplazó al Nuevo Mundo, donde recorrió diferentes territorios, tales como Cartagena de Indias, Chile y Charcas, donde se estableció durante aproximadamente una década. Allí trabajó al servicio de comerciantes y en diferentes acciones de la administración colonial, sobre todo en Chile. 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, debía reportarle los éxitos materiales que anhelaba; sin embargo, por su vida azarosa, pasó años como ciudadano libre, realizando trabajos como arriero o huyendo de la ley. Además del servicio a la Corona como soldado en la conquista de Chile, formó parte de una expedición militar a Pelehuco (en el norte del actual departamento de La Paz), en busca del legendario El Dorado, donde se 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, escrita por ella misma, e ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer* (1829), en la cual cuenta su historia, destacando, entre otros aspectos, haber servido a la Corona, participando en diferentes sucesos de la vida económica local y realizando una serie de “tropelías” que la enfrentaron con la ley. En diversos fragmentos relata que fue sentenciada a muerte, lo que logró eludir gracias a su pertenencia a los grupos de poder del momento, dominados por los vascos. En una ocasión, cerca de Cuzco, por haber asesinado a un español en una casa de juegos, se vio obligada a develar su identidad, como último recurso para evitar la inminente condena a muerte de las autoridades españolas, ya que en ese lugar no contaba con el respaldo de la comunidad vasca.

Lo que para ese momento representaba una causa indiscutible para ser enviada a la Inquisición, para Erauso no sólo representó su salvación, sino también un reconocimiento y la protección de las autoridades coloniales, de la Corona y de la Iglesia. A su retorno a España “en hábito de monja”, fue recibida por el Rey Felipe IV, a principios de 1626, quien le concedió una pensión vitalicia de quinientos pesos anuales por los servicios prestados a la Corona. El Papa Urbano VIII, por su parte, la recibió unos meses más tarde y le autorizó vestirse como hombre, nombrándola ciudadana de honor de Roma. En las notas finales de la autobiografía, escritas por Cándido María Trigueros, se menciona que, ante las críticas a esta decisión, calificada como “indecente”, el Papa respondió: “Dadme otra monja alférez, y le concederé lo mismo” (Ferrer, 1829: 127).

Queda claro que el hecho de haberse travestido en hombre fue un recurso que le permitió: el reconocimiento de España por sus servicios como soldado en la guerra contra los araucanos, la posibilidad de negociar su retorno al Nuevo Mundo y seguir desarrollando sus actividades comerciales. Al respecto, el Rey Felipe, en el expediente sobre su autorización para retornar al 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 las provincias del Piru sin le pedir ynformacion alguna fecha en Madrid á dose de Julio de mil y seiscientos y veinte y ocho años = Yo el Rey (Archivo General de Indias, 1630).

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

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

El lugar relevante que Erauso ocupó a su retorno a Europa hizo que se hicieran dos retratos suyos. De uno de éstos se perdió el rastro; el otro se conserva hasta la fecha. En este último retrato, en el que se detiene sobre todo el presente artículo, es posible reconocer a Erauso dentro de la construcción de una identidad delineada por ella misma, frente al mundo opresivo de la historia colonial, que relievaba el ser hombre por sobre la identidad femenina. Sin embargo, conocer la figura de Erauso no sólo se apoya en el retrato al óleo conservado ahora, también es posible reconocerla a partir de voces que testimonian haberla conocido (retratos hablados), lo que permite una reconstrucción de su identidad que va más allá de lo que el cuadro 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 Catalina, las notas finales de Cándido María Trigueros, mencionadas arriba, una serie de documentos —la mayor parte administrativos— que avalan su estancia en el Nuevo Mundo, y la comedia *La monja alferez*, escrita y puesta en escena en 1625 por Juan Pérez de Montalbán, quien fuera discípulo de Lope de Vega.

Las notas de Trigueros citan una carta familiar escrita por el viajero italiano Pietro della Valle il Pellegrino (Ferrer lo nombra como Pedro de la Valle “el Peregrino”) a Mario Schipano, que fue publicada en Bolonia en 1677. En esta carta da cuenta de que Catalina de Erauso fue retratada por el pintor italiano Giovanni Battista Crescencio, quien llegara a España en 1617 (Ferrer, 1829: xxxiii y 126).

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

...y poniéndome el cuadro delante; observé con indecible satisfacción que el célebre Pacheco que le pintó, había escrito á la parte superior en letras mayúsculas de color de oro, de media pulgada de alto: El Alferez Doña Catalina de Erauso, natural de San Sebastián y más abajo en letra cursiva á la derecha: *AEtatis suae 52 anno*, y á la izquierda *anno 1630* (Ferrer, 1829: xxxv).

Este retrato es el modelo que es utilizado para realizar la estampa de Erauso que aparece publicada en la primera edición de la *Historia...* y, según señala Ferrer en la cita precedente, fue elaborado en 1630 por el pintor e intelectual español Francisco Pacheco del Río (1564-1644), suegro del pintor Diego de Velásquez (Ferrer, 1829: xxxiii). Esto es reiterado en numerosos escritos posteriores, sin que mediara un estudio sobre la autoría del lienzo. Aclara Ferrer que Erauso se encontraba ese año en Sevilla, pronta para embarcarse a la Nueva España, por lo que podría haber coincidido con Pacheco, quien se hallaba allí

¹ El cuadro fue obsequiado por Shepeler a Ferrer, y años después fue vendido por las hijas de éste. En 1940 fue comprado por Ignacio Arenillas de Chaves, Marqués de la Gracia Real en Madrid. En 1971 fue rescatado de un incendio y finalmente adquirido por sus actuales propietarios (Flaño, 2015).

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, 1630²); lo que se corrobora en un documento de la colección del historiador español Juan Bautista Muñoz, donde se apunta que “alguna persona de fines del siglo XVIII complementa esta Relación, que termina en julio de 1626 con noticias referentes a la estancia 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 presencia de Pacheco, el importante pintor sevillano, en la historia de esta mujer; la importancia que se le otorgó a Erauso en la época, lo cual mereció la elaboración del retrato; y, claro está, el texto escrito en la parte superior, que confirma su identidad. Pacheco era muy reconocido por sus retratos. Había publicado ya, en 1599, el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, y aunque Ferrer no da cuenta de la fuente en la que se apoya para afirmar que el autor del cuadro era Pacheco — probablemente haya sido el mismo Shepeler quien se lo comunicara —, tal vez sea el reconocimiento de la obra de este artista barroco como retratista lo que diera lugar a atribuírselo, lo que fue reiterado a lo largo de los años. También es posible suponer que la atribución surgiera del propio Shepeler o de algún propietario precedente, porque le otorgaba un valor agregado.

Sin embargo, nuevos estudios realizados sobre el cuadro, que recientemente fue adquirido por la Fundación Kutxa, en San Sebastián, España, afirman que el cuadro pertenece a Juan Van der Hamen (1596-1631), pintor madrileño de ascendencia holandesa que trabajaba para la Corte. Para confirmar la autoría, la Fundación Kutxa³ sometió la pieza a estudios a cargo de especialistas, entre los cuales se encuentran profesionales del Museo del Prado (Flaño, 2015; López Pascual, comunicación personal). Así pues, la atribución inicial del lienzo a Pacheco, apoyada por numerosos especialistas, se dilucida recién el año 2014, de parte de los especialistas del Museo del Prado, a favor de Van der Hamen⁴.

2 “Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Catalina de Erauso (Araujo), alférez, a Nueva España. Fecha de la Real Cédula”, ES.41091.AGI/10.42.3.201//CONTRATAACION,5408, N.41. Se trata de un memorial con fecha 11 de julio de 1630, que contiene además “varios documentos referentes a sus servicios militares en lo Reinos de Chile y Perú” de 1625. La 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 proporcionarme una copia digital en alta resolución del lienzo.

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

Sánchez Jiménez (2009) sostiene que Juan Van der Hamen —quien era conocido por sus retratos y, sobre todo, por sus bodegones— fue objeto de burla de uno de sus contemporáneos, quien se refiriera a él como un “pintor de castañas y de nabos”. Respecto a esta crítica, Sánchez Jiménez (2009) aclara en un pie de página que se trataba de “un anónimo satírico dedicado a Juan van der Hamen que una mano desconocida arrojó envuelto en una piedra a la ventana del poeta español Lope de Vega en 1628”(29). También hay referencias sobre la opinión que el mismo Lope de Vega tenía sobre el retrato en cuestión. Se menciona que afirmó que, en ese retrato, “la Monja Alférez tenía cara de pedo” (Flaño, 2015: s.p.). Que Lope de Vega, contemporáneo suyo, la haya conocido es probable; pero una mención de este tipo puede dar una idea de cómo era vista a 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 artísticas que privilegiaban, cada una, la *imitatio* y la *electio*: “el verdadero arte, en pintura y en poesía, en la obra de Van der Hamen y en la de Lope, se basaba en el ingenio del artista y en la imitación fiel de la naturaleza” (Sánchez Jiménez, 2009: 39), donde la *imitatio* se privilegiaba por sobre la erudición (propia de escritores como Góngora y Quevedo, culteranos). A decir de Sánchez Jiménez, Lope de Vega era un gran defensor de la obra de Van der Hamen, justamente porque, en el debate en cuestión, éste procuraba enfatizar la distinción, subrayando el estilo que ambos utilizaban. Si esto es cierto —y también que el retrato de Erauso haya sido realizado por el pintor mencionado—, habría que suponer que el lienzo respondía a este estilo artístico, el de la *imitatio*.

Al observar la obra, que, a decir del editor de la primera edición, es un retrato “fiel” de esta mujer, es posible advertirse la representación que ella misma quiso darse: la de soldado español, según se aprecia en la vestimenta con la cual posó para el retrato. Esto da lugar al juego de identidades que construyó. Es de suponerse que ella se había ganado un prestigio entre sus contemporáneos, lo que la hizo merecedora de ese retrato que de ella se conserva. De su fama da constancia el hecho de que en el mismo año de su arribo a España se había escrito y representado la comedia mencionada líneas antes. Asimismo, los informes escritos sobre su estancia en América y en España abren el espacio ideal para que ella sea el objeto de la mirada 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 sobre el encuentro entre el pintor y ella. Juan Van der Hamen, como muchos pintores barrocos, pintaba por encargo. Es posible que ella hubiera accedido a la solicitud de una tercera persona o que fuera ella misma quien solicitara el retrato. En todo caso, tratándose de una mujer que no tenía interés en anclarse en un lugar, menos en España, es poco probable que hubiera tenido interés en retratarse. Es posible también que fuera el mismo pintor, quien, coincidiendo con ella en alguna ciudad española, haya tomado interés en retratarla. En el caso de que así fuera, parece lógico que posara con la identidad que se había construido sobre ella —o desde ella—, la de soldado o

hidalgo español. Sobre todo, es claro que ella circuló en España con el “hábito de soldado”.

Al respecto, Pedro Querejazu abre la posibilidad de que ella pudiera haber pagado su retrato, es decir, que se tratara de “una transacción de interés mutuo: ella, ser retratada; él, tener en su galería el retrato de un personaje insólito”⁵. En todo caso, como afirma Rafael López Pascual, responsable de patrimonio de la Fundación Kutxa, “la azarosa vida de esta mujer debió ser motivo más que suficiente para que los pintores de la época quisieran inmortalizarla” (cit. en Flaño, 2015: s.p.).

4. El retrato al óleo

El retrato de Erauso que se conserva, atribuido a Van der Hamen, es una pintura al óleo. Como se afirmó líneas antes, esta pintura es el único registro visual conocido de la mujer, a pesar de la fama que ella había logrado a su retorno a España. Se trata de una imagen en busto que forma parte de un conjunto de retratos realizados por el artista a reconocidas personalidades 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 el cuidado de anotar el nombre de la mujer retratada, la edad aproximada y la fecha de su elaboración. La medida del lienzo original es de 57 x 46 cm, un formato pequeño. Erauso está representada en primer plano, el cuerpo está ligeramente de perfil, orientado a la derecha, pero la cabeza mira de frente, al pintor —o al espectador—, que entra en contacto visual con ella. Ella aparece seria y mira con cierto gesto de enojo. Otra edición de la *Historia...*, prologada por José María de Heredia en 1894, tiene la siguiente apreciación: “Doña Catalina, con la golilla, el alzacuello de hierro y el coetillo de ante mal atacado, es, en verdad, poco conciliante, de 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 determinada. Da la impresión, por el hecho de que un ojo está ligeramente desviado hacia un lado, de que no sólo se dirige al espectador o al pintor, sino que está controlando un espacio más amplio. Esta desviación de la mirada podría mostrar cierta intención por parte del pintor de romper la simetría en el retrato o la posibilidad de reconocer —ya que la propuesta del

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

retrato barroco es proporcionar el mayor realismo posible, el cuidado de los detalles— un aspecto particular de la figura de esta mujer. Mirar sin mirar de frente distrae la atención y enrarece la figura. Este detalle es más acentuado en el grabado posterior. Las cejas y la nariz se pronuncian. Las pronunciadas ojeras, sobre todo debajo del ojo izquierdo reflejan cierto rasgo de expresión: el 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, no correspondiente al retrato de una mujer de época. Ese rictus no representa precisamente a la suavidad de los labios de una dama; éstos están apretados, tensos. Se trata de la mueca de un conquistador, de un arrollador, de un arrojado. No es un labio femenino que soporte algún verso de época, son los labios de la violencia y de lo masculino. Ese gesto de dureza y de soberbia la muestra 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 refleja a Catalina tal como ella se presentaba y tal como él —y muchos de sus contemporáneos— deseaba representarla. La pinta como un hombre, como un soldado conquistador; no tiene pretensión de encontrar un rasgo femenino, al contrario: le otorga el lugar que la época quería ver de ella; pero no basta sólo la identidad genérica, sino que en la mirada penetrante, directa, fija ante el espectador, está demostrando que no teme a nada; no se esconde, enfrenta al espectador. Así, mediante el lienzo, el soldado mujer está afirmando su rudeza.

La vestimenta masculina militar también la endurece, da la impresión de que este cuerpo armado está seguro en el lugar que ocupa. Se trata de una pose firme, y revela la certeza de que ella está siendo ella misma: un férreo soldado español. 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 mostrar los rasgos físicos y reflejar su mundo psicológico o emocional. Como se aprecia, fue retratada como un soldado; éste es, al parecer, el mayor atributo, resaltado por su vestimenta. Desde este punto de vista, se pone énfasis en el carácter masculino y en la fuerza de su expresión.

¿Posó Erauso de esta manera para armar la imagen que esperaba transmitir el pintor? ¿Sería el pintor también un espectador? Pareciera que se pintó el cuadro según las expectativas del espectador, según la construcción social que

se había hecho de esta mujer soldado. Era lo que se pretendía ver en ella, aun cuando dijera que retornó a España en “hábitos” de monja, los de la congregación de la cual había huido a sus quince años. Pero no era de religiosa la imagen que los otros querían apreciar ni la que ella misma quería atribuirse.

Por otro lado, también tiene sus propias particularidades la ilustración encargada por Ferrer para la edición de su libro, una estampa “grabada” por el ilustrador francés Jean Claude Auguste Fauchery. Este grabado, realizado a partir de la pintura de Van der Hamen a solicitud de Ferrer, probablemente fue realizado entre 1825 y 1829, tomando en cuenta que el libro fue publicado en este último año. La técnica del grabado era muy común en la ilustración de libros y, como se puede ver, éste reproduce fielmente la imagen de la pintura, con pocas diferencias: el cabello de la frente está ligeramente desordenado; se decora la vestimenta, que en el retrato original no tiene textura ni detalles. Esta reproducción circuló ampliamente en las 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 Vierge publicadas en la mencionada edición en francés preparada por Heredia en 1894, pues vienen a ser imágenes narrativas de la autobiografía de Erauso. Otras ediciones realizadas en México, París, Perú y Chile, que corresponden a los siglos XIX y XX, abundan en ilustraciones, ya sean tomadas del grabado de Fauchery o de la propia imaginación del ilustrador, de acuerdo con la época de su elaboración⁶.

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 de Catalina de Erauso. El viajero italiano Pietro della Valle afirma en la mencionada carta, fechada el 11 de junio de 1626, que él había conocido la historia de esta mujer cuando se encontraba de viaje en la India oriental, “y de muchas cosas suyas y de su fama”. Y que posteriormente llegó a conocerla, mencionando que ella había ido a su casa, donde “razonamos juntos un buen rato” (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. No tiene pechos: que desde muy muchacha me dijo haber hecho no sé qué remedio para sacarlos y quedar llanos como le quedaron: el cual fue un emplasto que le dio un italiano, que cuando se lo puso le causó gran dolor; pero 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 mucha edad. Los cabellos son negros y cortos como de hombre, con un poco de melena como hoy se usa. En efecto parece mas capon que muger. Viste de hombre á la española: trae la espalda bien ceñida y así la vida: la cabeza un poco agobiada, mas 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, y robustas y fuertes, bien que las mueve algo como mujer (della Valle, cit. en Ferrer, 1829: 126-127).

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

Lo que es interesante es la diferencia entre este retrato escrito y el pintado por Juan van der Hamen: della Valle brinda información que no ofrece el retrato al óleo, ya que evidentemente en el cuadro se realizaron retoques al rostro de Erauso, haciendo de ella una figura icónica. La descripción de della Valle, en cambio, la coloca en una dimensión profundamente humana. Por un lado, relata un acontecimiento particular: el tratamiento que se hizo para atrofiar sus senos, que probablemente se llevó a cabo en las Indias. Por otro lado, le otorga un rasgo profundamente femenino: “Solo en las manos se le puede conocer que es muger, porque las tiene abultadas y carnosas, y robustas y fuertes, bien que las mueve algo como mujer” (della Valle, cit. en Ferrer: 127). Estos aspectos femeninos están manifiestamente obliterados en las imágenes con las 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, de la orden de los capuchinos, el 10 de octubre de 1693, en el convento de esa orden en Sevilla. Esta relación cobra importancia 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 en la Veracruz vido y halló diferentes veces a la Monja Alférez doña Catarina de Erauso (que entonces allí se llamaba D. Antonio de Erauso) y que tenía una recua de mulas en que conducía con unos negros, ropa á diferentes partes: y que en ella, 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 le parece 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 en sus dos identidades, lo que se resalta en el género que utiliza para nombrarla, a la vez que se refiere a las cualidades de su trabajo y de carácter (“que era sugeto allí tenido por de mucho corazon y destreza”). Como siempre, se la reconoce en su carácter masculino: “andaba en hábito de hombre, y que traía espada y daga con guarniciones de plata”, aunque cierto rasgo la diferencia: “era de buen cuerpo, 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 personas enviaron desde Cartagena de las Indias a algunos amigos suyos a las ciudades de Sevilla y Cádiz. En que dan cuenta cómo una monja en hábito de hombre anduvo gran parte de España y de Indias... Sevilla,

Juan Serrano de Vargas. 1618” (Andrés, 2014: 4-6). Se trata de la primera de las cuatro relaciones de sucesos sevillanas sobre la Monja Alférez, publicadas en Sevilla entre 1618 y 1625. Éstas son consideradas por Andrés como piezas del protoperiodismo que, durante la Colonia, ya sea en los puertos de Sevilla o incluso al borde de una nave, recogía información de los viajeros que arribaban a la costa sevillana y las difundían en pliegos (Andrés, 2014: 3).

En la ciudad de Guamanga, en ocho días del mes de julio de mil y seiscientos y diez y siete años, don Fray Agustín de Caravajal, primer obispo della, tuvo noticia que en la dicha ciudad andaba una monja profesa en hábito de hombre. Mandó hacer diligencia y, hallándola, la trujeron ante su Señoría vestida calzón y ropilla de perpetuán fraileesco y un Ferreruero de cordellate pardo, sombrero blanco guarnecido de trencilla de oro la falda y el cairel, valona de puntas, jubón de raso blanco trencillado, colete de ante guarnecido, espada y daga dorada (Andrés, 2014: 4).

Lo relevante de esta primera relación de donde se extrae esta cita es el año de impresión: 1618, pues permite presumir que se trataría de la primera descripción que se conserva de ella, pero sobre todo que la información de la que se da cuenta precede a la elaboración del texto autobiográfico y a la comedia de Pérez de Montalbán, de 1625. Como se aprecia, esta descripción apunta a la representación social de Erauso. Lo único que se enuncia es el modo como estaba vestida. De este modo, se 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 (1897-1934), en *Sombras de mujeres*. Considerado un “modernista tardío”, pues escribió en una época en la cual las vanguardias ya se habían asentado en el siglo XX (Brusiloff *et al.*, 2015: 17), se interesa por esta escritura que estaba siendo desplazada por nuevos lenguajes. Opta por un tipo de narrador, el *chroniqueur*, propio de afamados escritores modernistas, para escribir lo que vendría a llamarse crónicas de viaje, “puesto que aluden a experiencias construidas mientras se viaja, mientras se está en el extranjero, mientras hay desplazamiento” (17-18), lo que, a decir de estos críticos se destaca en *Sombras de mujeres*. Pero se trata de un desplazamiento que comprende también al tiempo, a la memoria, para acercarse a figuras femeninas de la Colonia española, como Catalina de Erauso o la Perricholi (actriz de teatro peruana) “de la misma manera que se dibujan personajes actuales, contemporáneos” (19).

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

A través del brillo de sus ojos oscuros, en el perfume de sus cabellos negrísimos, en sus pies breves y en sus manos finas y ágiles, nadie, ni aventureros ni timadores ni frailes ni capitanes, ni dueñas ni doncellas, adivinan bajo el manto español el cuerpo de aquella mujer que se llamó Doña Catalina de Erauso (Villegas, 1929: 73).

Estos adjetivos no son usuales en los textos coloniales o republicanos sobre esta mujer, y si aparecen, tienen la intención de resaltar, por oposición, su naturaleza masculina. Villegas, en cambio, resalta este rasgo femenino. Se trata, para el autor, de la fuerza de una “inquietud errante” (80). Es una mujer de un “insaciable afán de aventura” (81), de una “incurable nostalgia de infinito” (81). Lo que Villegas llama “la novela de su vida” (74) le permite retratarla, “pintando” “su silueta audaz, temeraria y arrogante” (74).

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

Por esto, la descripción de Erauso aparece desde el siglo XX con una nueva perspectiva. Esta mujer viaja al presente desde la mirada de un escritor “inactual”, como lo define Omar Rocha (2015). Viaja al presente ya no con los bruscos modos del soldado, como parecen mostrarla los otros escritores; ahora es la suave mujer de cabellos negrísimos y perfumados, y de “pies breves”, como indica metafóricamente Villegas, lo que permite atender a la delicadeza de su andar. Del mismo modo, las manos, que resultan ser finas y ágiles, alternan la femineidad con la destreza del caballero en acción; pero no las separa: ella es ambos a la vez: mujer y soldado.

Así, la descripción física realizada por este escritor boliviano contiene una imagen más femenina que la de otras miradas, más bien interesadas en resaltar sus rasgos masculinos. Probablemente Villegas no pudo acceder al retrato de Van der Hammen, salvo el grabado de la edición de Ferrer (1829) o de las ediciones posteriores, que fueron interpretaciones del grabado según la subjetividad del ilustrador. Por lo anterior, este salto cualitativo de lo que entiendo como develar el cuerpo le permite reconocerla en su femineidad. En este sentido,

Villegas mira más allá de la construcción de un archivo colonial y de época, que reproduce aquello que era políticamente correcto, es decir, el interés por la mujer travestida en hombre, la figura grotesca, violenta, de gestos extremos. Esta inactualidad del escritor boliviano le permite paradójicamente restituir una faceta de Erauso que había sido velada a lo largo del discurso colonial. Tal vez esta manera de escribir analizada por los estudiosos de este escritor boliviano citados arriba es lo que permite configurar esta renovada mirada sobre la figura de Erauso, quien es colocada en un presente que le restaura, desde la palabra, el lugar femenino desposeído por la inscripción visual.

Así, por medio de la escritura Villegas recupera aquello que se encuentra detrás del discurso oficial, incluso del construido por la autora de la autobiografía. Esta construcción aludía al cuerpo del conquistador europeo, de lo masculino que reflejaba la dureza de la Conquista, reforzado por las proezas que ella relata a lo largo de 26 capítulos, seguidos de un epílogo. Como dice Freddy Vargas, Villegas es “quizá, por encima de todo, un descifrador: de lo olvidado, de las sombras, de los espectros; (...) alguien que percibe los residuos de algo olvidado o reprimido del pasado, y los intuye como lo nuevo y subversivo” (Vargas, 2015: 82).

7. Conclusiones

Planteo así que los retratos textuales de Erauso, obtenidos de correspondencias o de la semblanza hecha por Villegas a principios del siglo XX, reivindican un rasgo que el retrato visual elude. En aquéllos aparece no sólo la figura icónica del soldado español rígido y soberbio, sino también la representación de lo femenino, negada, al parecer, en la mirada del pintor. 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 construcción de múltiples autores: quien es retratado, quien realiza el retrato y quienes hablan de éste. En el caso del lienzo atribuido a Hans van der Hamen, este triángulo opera potenciando el lugar que tiene como discurso en la construcción de la identidad de una mujer tan singular de la Colonia española en América. La figura de Erauso es conservada como un ejemplo del barroco español. Su retrato, por demás sorprendente, así como las representaciones escritas que se hicieran de ella por figuras como el viajero italiano Pietro della Valle il Pellegrino y fray Nicomedes de Rentería, contemporáneos suyos que la conocieron, y, ya en el siglo XX, Alberto de Ville-

gas, escritor modernista boliviano, dan cuenta del modo como el imaginario sobre su identidad transita de lo masculino (en el lienzo) a lo femenino (en los retratos escritos). Esto demuestra, no sólo el poder de la palabra escrita, que se distancia del discurso oficial, sino el manejo inestable de la identidad, aprovechado por Erauso —y por quienes la conocieron, como el Papa Urbano VIII— para acomodarse a las circunstancias y aprovechar su figura en la historia. La extraordinaria descripción realizada por della Valle es la entrada, desde la escritura, a la recuperación de la memoria velada en los discursos oficiales.

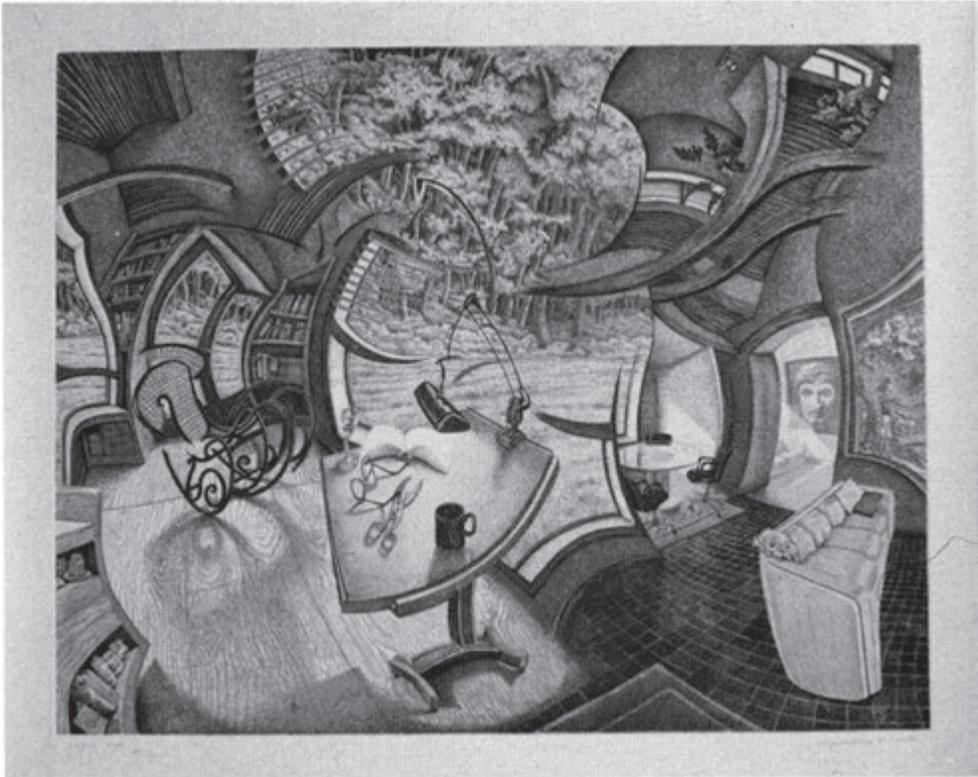
Hay algo de memoria y olvido en este retrato y en los discursos sobre la figura de esta mujer fascinante. Olvido, en tanto que el discurso oficial pretende borrar las huellas de la mujer que ha narrado su historia mediante una autobiografía, documentos firmados por ella misma en los que se reconoce con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

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-Andr%C3%A9s-y-la-Monja-alf%C3%A9rez-Catalina-de-Erauso.pdf>
2. Archivo General de Indias. 1630. “Expediente de información y licencia de pasajero a Indias de Catalina de Erauso (Araujo), Alférez, a Nueva España. Fecha de la Real Cédula”, ES.41091.AGI/10.42.3.201//CONTRATAACION,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. *Alberto de Villegas: estudios y 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-din/naufragios--0/html/>
6. Castells Carmen (s.f.). “Miguel Echezarreta”. En *euskomedia.org* [Añuamendi Eusko Entziklopedia. Bernardo Estornés Lasa Fondona]. 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 ella misma, e ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer*. Imprenta de Julio Didot, París. Disponible en: books.google.com.bo.
8. Flaño, Teresa. 2015. “La nueva cara de la Monja Alférez”, *El Diario Vasco* (19 de noviembre de 2015). Disponible en: <http://www.diariovasco.com/culturas/201506/10/nueva-cara-monja-alferez-201506100806.html>
9. Gadamer, Hans-George. 1999. *Verdad y método*. Vol. I. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
10. Heredia, José María de. 1894. *La nonne Alférez*. Illustration de Daniel Vierge, gravés par Rivat-Richard. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur.
11. Heredia, José María de. “Prefacio”. En: Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alférez. Perulibros*. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-monja-alferez/html/ff38d5be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html
12. Pérez de Montalbán, Juan. 1829. “La monja alférez”. En: *Joaquín María de Ferrer, Historia de la Monja Alférez: Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma, e ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer, Imprenta de Julio Didot, 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 *et al.*, *Alberto de Villegas: 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: Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri y Yolanda Rodríguez Pérez (eds.),

Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII. Bélgica: Academia Press, Gent. Disponible en:
<http://dare.uva.nl/document/2/79798>

16. Vargas M., Freddy R. 2015. "La campana de plata: Inscribir los alcances de una presencia, instalar los contornos de un imaginario". En: Pedro Brusiloff *et al.*, *Alberto de Villegas: estudios y antología*. pp, 27-52. La Paz: Carrera de Literatura-Instituto de Investigación Literaria-Plural Editores.
17. Villegas, Alberto de. 1929. *Sombras de mujeres*. La Paz: Editorial Atenea.



Fernando Casas: "Iluminaciones".