

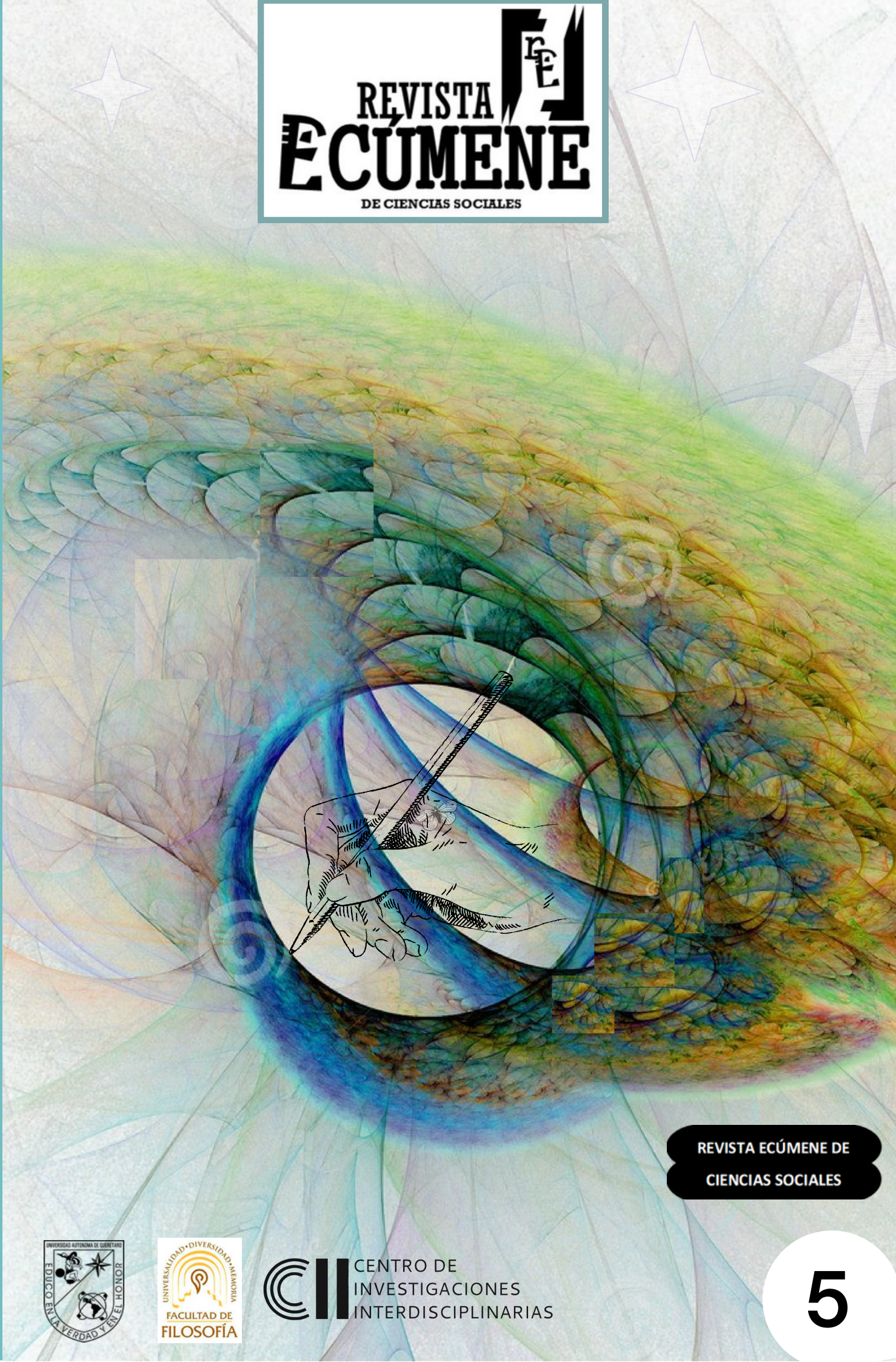
Febrero-Julio 2022

Vol. 5

Año 3


ISSN 2683-3077

REVISTA
ECÚMENE
DE CIENCIAS SOCIALES



REVISTA ECÚMENE DE
CIENCIAS SOCIALES



CENTRO DE
INVESTIGACIONES
INTERDISCIPLINARIAS

5

INDUMENTARIA Y GÉNERO EN LAS REPRESENTACIONES VISUALES Y LITERARIAS DE CATALINA DE ERAUSO, LA MONJA ALFÉREZ (SIGLOS XVII Y XIX)¹

Clothing and Gender in the visual and literary representations of Catalina de Erauso, la Monja Alférez (17th and 19th centuries)

ARAM ALEJANDRO MENA ÁLVAREZ²

Fecha de recepción: 06 de abril de 2022
Fecha de aceptación: 25 de mayo de 2022

RESUMEN

Desde la perspectiva de los estudios históricos sobre indumentaria, en el artículo se analizan comparativa, iconográfica y discursivamente algunas de las representaciones visuales y literarias de Catalina de Erauso, la Monja Alférez, que se construyeron en cuatro obras que narran su vida: su retrato atribuido a Juan van der Hamen realizado hacia 1625-1628, la obra de teatro escrita por Pérez de Montalbán en 1626, su pretendida autobiografía editada por Joaquín María Ferrer en 1829 y el guion teatral firmado por Carlos Coello en 1875. El trabajo busca evidenciar las distintas maneras en las que la apariencia, conducta y actividades del personaje fueron interpretadas y transformadas en cada época para señalar ciertas expectativas sociales y pautas y roles de género.

Palabras clave: Estudios de Género, Historia de la Indumentaria, Monja Alférez

ABSTRACT

From the perspective of the Clothing History, this paper analyzes comparatively, iconographically and discursively some of the visual and literary representations of Catalina de Erauso, la Monja Alférez, which were constructed in four works that narrate her life: her portrait attributed to Juan van der Hamen made around 1625-1628, the play written by Pérez de Montalbán in 1626, his alleged autobiography published by Joaquín María Ferrer in 1829 and the theatrical script signed by Carlos Coello in 1875.

¹ Agradezco profundamente a la Dra. Martha Sandoval Villegas por su invaluable apoyo y por sus valiosas sugerencias que ayudaron a enriquecer las distintas versiones de este trabajo.

² Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad de Guadalajara (UdG), México, y Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Correo electrónico: aram.mena@comunidad.unam.mx

The research seeks to highlight the different ways in which the character's appearance, behavior, and activities were interpreted and transformed in each period to point out certain social expectations and gender patterns and roles.

Key words: Gender Studies, Costume History, Monja Alférez

Introducción

La partida de bautismo de Catalina de Erauso indica que nació en San Sebastián, España, en 1592. Fue hija de una familia acomodada y bien relacionada políticamente, ya que su padre ocupó puestos importantes en el ejército al servicio de Felipe III. Entre otras causas, la estructura de herencia en la Guipúzcoa de la época hizo que su hermana mayor, María, fuera la más favorecida económicamente, por lo que Catalina y sus hermanas ingresaron al convento dominico de San Sebastián a muy corta edad, pues la dote requerida para ello fue menor que la necesaria para concertar un matrimonio conveniente a su clase social.

Catalina comenzó a tener problemas en el claustro desde muy pronto – probablemente por su carácter insumiso– y sus padres decidieron trasladarla al convento de San Bartolomé de San Sebastián, de regla más estricta; sin embargo, las desobediencias y conflictos entre ella y las novicias y monjas se agravaron. Antes de profesar, aprovechó una oportunidad que tuvo y logró escapar; horas después adoptó hábito y nombre masculinos y, durante tres años, recorrió ciudades como Vitoria, Valladolid y Bilbao desempeñando diversas actividades. Para lograrlo, Catalina supo emplear a su favor las redes comerciales vascas, así como sus lazos de parentesco; empero, ante ciertos enfrentamientos y problemas –como un intento de abuso sexual–, decidió marchar hacia el Nuevo Mundo via Sanlúcar de Barrameda.

Luego de sobrevivir al ataque de una flota holandesa, en el suelo americano su personalidad pendenciera y su afición al juego le llevaron a cometer actos sancionados por la justicia, como herir accidentalmente de muerte a uno de sus familiares durante un duelo, robar o verse constantemente implicada en riñas por el honor. Después de estar en Cartagena de Indias, huyó hacia Panamá y consiguió mantenerse bajo la protección de un comerciante trujillano quien, además de acogerle, frecuentemente le auxilió declarando a su favor ante las autoridades para que fuera puesta en libertad.

Después, supo mantenerse con vida luego de un naufragio y ser nuevamente liberada de prisión tras haber participado en un duelo por una riña en un corral de comedias. Puesto que sus protectores intentaron en diversas ocasiones que contrajera matrimonio para que abandonara sus reyerías, Catalina huyó hacia Trujillo donde volvió a verse envuelta en otra pelea que terminó en asesinato y escapó hacia Lima. Además de las influencias de los protectores bajo los que se acogía en los lugares por donde radicaba o transitaba, Catalina solió utilizar varios nombres masculinos para

ocultar su pasado, así como “acogerse a sagrado” –esto es, refugiarse en las iglesias– para evitar ser capturada y enjuiciada.

Luego de otra imprudencia, decidió enlistarse en el ejército y participó en las batallas de conquista contra la población indígena mapuche en Chile, bajo las órdenes de Gonzalo Rodríguez. Aunque fue valorada y recibió el grado de alférez por sus destrezas y habilidades en el combate de Valdivia, el violento ímpetu y la crueldad con los que solía ejecutar sus tareas imposibilitaba las negociaciones necesarias luego de los enfrentamientos, por lo que el ascenso en su carrera militar se vio obstaculizado, a pesar de las intervenciones de familiares e intercesores.

Posteriormente, perseguida, malherida y merecedora de la pena de muerte por haber cometido varios crímenes graves bajo el sistema judicial de la época, decidió ampararse bajo la protección del obispo de Huamanga, Agustín de Carvajal, ante quien reveló su historia. Para corroborarla, un par de matronas certificaron su sexo biológico y, además, el hecho de que se mantuviera virgen, demostrando con ello la virtud y excelencia que se “cabría esperar” de las mujeres de la época.

Después de pasar un tiempo recluida en varios conventos, fue enviada rumbo a España. En el trayecto, la historia de la Monja Alférez atrajo la atención de Felipe IV y de diversas autoridades quienes la llamaron ante ellos para someterla a evaluación; sin embargo, en lugar de suplicar el perdón, Catalina expuso su posición ante el rey y realizó un memorial de méritos para que se le reconociera y recompensara por los servicios que había prestado a la corona. Entre los argumentos que empleó a su favor, apeló a su virginidad (vinculada al virtuosismo), a su origen social privilegiado económica y políticamente y a los servicios honorables que algunos integrantes de su familia también habían brindado al rey, además de los que ella misma había realizado heroica y lealmente para coadyuvar a la expansión del imperio allende los mares.

El rey accedió ante sus peticiones y le concedió una pensión vitalicia y el derecho a utilizar nombre y hábitos masculinos, es decir, a vivir como un varón; semanas después, el papa Urbano VIII ratificó el tratamiento y los reconocimientos que recibió en España. Con el respaldo y reconocimiento de la autoridad política y religiosa más importante de su tiempo –aunque eso no lo exentara de la curiosidad y mofa que despertaba entre la gente–, Catalina comenzó a firmar documentos legales y judiciales como Antonio e, incluso, su madre lo reconoció jurídicamente como parte de sus hijos varones.

Finalmente, decidió cruzar nuevamente el Atlántico y se estableció en la Nueva España, donde se incorporó con éxito al giro de la arriería en la ruta entre Veracruz y la Ciudad de México, hasta que murió en 1650 durante uno de sus viajes por Cuitlaxtla. A su entierro acudieron algunas de las autoridades locales más importantes, refrendando los honores con los que debía despedirse a un personaje de su importancia.

Así, dado el carácter romancesco de su vida, sobre la Monja Alférez mucho se ha escrito a través de los siglos. Historiográficamente, algunas de las

aproximaciones más recientes al personaje desde la perspectiva de género son las de Faith S. Harden³, Lise Segas⁴ y Eva Mendieta,⁵ por mencionar algunas. En sus trabajos, las autoras han reflexionado sobre cómo el elemento transgresor de Catalina ha ido convirtiéndola en una suerte de heroína en el imaginario popular, atribuyéndole valores positivos a los episodios criminales en los que se vio involucrada. De igual forma, han abordado las maneras en que se representaba la profesionalización de la guerra en la literatura del XVII, las identidades contradictorias y en constante tensión de Catalina (española-vasca; mujer-hombre; monja-soldado, etc.) y la centralidad de su virginidad y su sexo femenino como elementos que le libraron de ser ejecutada. Por su parte, la mayor parte de las publicaciones de divulgación y de los reportajes que aparecen en los medios de comunicación hegemónicos actuales han girado en torno a la categorización y definición de Catalina|Antonio ya sea como “hombre transexual”, “lesbiana”, “mujer empoderada” o, incluso, como “icono de la comunidad LGTBIQ+”. Ahora bien, en el presente artículo se analiza comparativa, iconográfica y discursivamente el motivo de la indumentaria con el que se construyeron algunas de las representaciones visuales y literarias de Catalina de Erauso expuestas en su retrato atribuido a van der Hamen y en tres publicaciones: su presunta autobiografía (1829) y dos obras de teatro que llevaron su vida y andanzas al escenario: la de Pérez de Montalbán (1626) y la de Carlos Coello (1875). Específicamente, para elaborar el trabajo se decidió volver a las propias fuentes primarias para escudriñarlas y formularles preguntas desde la perspectiva de género y de los estudios históricos sobre indumentaria, entendiendo al traje como atributo histórico de significados sociales, culturales y políticos acerca del cuerpo, la apariencia y la identidad de sus portadores.

Para llevar a buen puerto la investigación, se parte de la premisa de que el personaje de la Monja Alférez ha estado históricamente sujeto a distintas transformaciones en temas como la indumentaria y los roles e identidades de género que se le han asignado a lo largo de los siglos. Se considera que las modificaciones de las puestas en página y en escena de su figura han servido para señalar las distintas expectativas sociales de cada época, en tanto que la apariencia y conducta de Catalina se han representado mediante modelos y prototipos binarios que han girado en torno a la masculinidad (guerra, valentía, etc.) y la femineidad (virginidad, debilidad, etc.). Por motivos de extensión del trabajo, baste apuntar que el trío de fuentes literarias narra, en términos generales y más o menos basadas en el per-

³ Harden, Faith S. “Military Labour and Martial Honour in the *Vida de la Monja Alférez, Catalina de Erauso*”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 92, vol. 2. (Liverpool: Liverpool University Press, 2017).

⁴ Lise Segas “Más allá de los problemas de género(s): El enigma del reconocimiento de la Monja Alférez a partir del relato «trans» de la *Historia de la Monja Alférez* (1625)”, en *Studia Aurea* (España: núm. 9 Universidad de Girona-Universidad de Barcelona, 2015). Disponible desde <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.171>>.

⁵ Eva Mendieta. *En busca de Catalina de Erauso, identidades en conflicto en la vida de la Monja Alférez*. (España: Universitat Jaume I, 2010).

sonaje histórico, las aventuras de una novicia vasca que escapó del convento para convertirse en soldado, marinero, jugadora, apostadora, ladrona, conquistadora y asesina; de igual forma, describe la decisión que Catalina tomó para adoptar nombre e indumentaria masculina, así como los diferentes procesos que la llevaron a presentarse ante el rey y el papa para negociar su identidad y exigir compensación por los servicios que prestó a la corona y a la cristiandad. La particularidad de la novela del siglo XIX radica en que, después de todas sus andanzas y aventuras, Catalina encuentra el amor de un hombre que logra “apaciguarla”, hacerla “muy feliz” y convertirla en una doncella romántica.

La supuesta autobiografía

Una parte significativa del comienzo de la historia y leyenda de Catalina de Erauso se halla íntimamente relacionada con el uso y la producción de indumentaria. Al principio de su supuesta autobiografía,⁶ Catalina narra cómo, poco tiempo antes de profesar, vio la oportunidad de escapar del convento⁷ pidiendo licencia a su tía –monja de la misma orden y claustro en la que ella se encontraba– por hallarse indispuesta para acudir a los maitines. Catalina cuenta que

salí del coro, tomé una luz y fuime a la celda de mi tía; *tomé allí unas tijeras, hilo y una aguja*; tomé unos reales de a ocho que allí estaban, y tomé las llaves del convento y me salí. Fui abriendo puertas y emparejándolas, y en la última *dejé mi escapulario* y me salí a la calle, que nunca había visto, sin saber por dónde echar ni adónde ir. Tiré no sé por dónde, y fui a dar en un castañar que está fuera y cerca de la espalda del convento. Allí acogime y *estuve tres días trazando, acomodando y cortando de vestir. Híceme, de una basquiña de paño azul con que me hallaba, unos calzones, y de un faldellín verde perpetuán que traía debajo, una ropilla y polainas; el hábito me lo dejé por allí por no saber qué hacer con él. Corteme el pelo, que tiré y a la tercera noche, deseando alejarme, partí por no sé donde [...] hasta venir a dar en Vitoria.*⁸

⁶ Editada por primera vez en 1829 en París por el liberal vasco Joaquín María Ferrer, la *Historia de la Monja Alférez Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma e ilustrada con notas y documentos* procede del archivo del poeta sevillano Cándido María Trigueros. El texto, hasta entonces inédito y no autógrafa, desde el principio inspiró reservas a Ferrer –a pesar de estar escrito en primera persona– puesto que, desde el comienzo del texto, se modificaron las fechas del nacimiento de Catalina y de su viaje hacia América. José Ignacio Tellechea Idígoras. *Catalina de Erauso*. (Real Academia de la Historia), disponible desde <<https://dbe.rah.es/biografias/6728/catalina-de-erauso>>.

⁷ Convento dominico de San Sebastián, Guipúzcoa, España.

⁸ Catalina de Erauso. *La historia de la monja alférez*. (Barcelona: Red ediciones S.L., 2011), 9. Las cursivas son mías.

En primer término, es importante hacer notar cómo Catalina relata que contaba con las habilidades para trazar, acomodar y cortar prendas de vestir, de acuerdo con la división sexual del trabajo de la época y la instrucción que recibían las mujeres tanto en el convento, como fuera de él. Asimismo, que haya encontrado con facilidad las tijeras, hilos y aguja en la celda de su tía, nos habla de que tales materiales se hallaban a la mano, por ser precisamente parte de los insumos necesarios para realizar las labores de la aguja, tan cotidianas en esos contextos.

Sin embargo, es necesario tener en cuenta que un traje como el que se describe muy difícilmente podría haberse terminado en tres días puesto que, durante los siglos XVI y XVII, toda la producción de indumentaria era manual y el conocimiento de los patrones o trazas para confeccionar ropa era prácticamente exclusivo de sastres (varones) congregados en gremios.⁹ En este sentido, el que Catalina haya cortado y cosido su propia ropa al salir del convento, puede remitirnos simbólicamente al “paciente proceso que conduce, puntada tras puntada, a la redención, que zurce el tejido rasgado del alma”;¹⁰ esto es, la utilización de la indumentaria como un recurso narrativo para denotar un proceso profundo de transformación en la psique del personaje.

De igual forma, llama la atención que la novicia haya sabido cómo confeccionar prendas masculinas –calzones, ropilla y polainas–, lo que podría indicar que en el convento se elaboraban, bordaban o remendaban algunas de ellas probablemente para mitigar algunos problemas económicos derivados de la ausencia de limosnas o dotes. Empero, personajes como Catalina y su tía, con toda probabilidad delegaban las labores manuales en otras personas, pues pertenecían al colectivo monástico improductivo y consumidor por ser “de buena cuna, de edad media joven, con escasa preparación y atendidas por numerosas hermanas legas y por criados y criadas”.¹¹

Por ello, la realización de ciertas actividades al interior de los claustros se concebía como una manera de “eludir el ocio en la vida diaria, entendiéndolo como algo nocivo, y en su lugar [se] propone la realización de labores manuales, en especial de costura y bordado”.¹² Como apunta Barreiro Mallón,

el trabajo manual era incompatible con el origen social de las monjas, en su inmensa mayoría de procedencia noble o

⁹ Valerie Steele. *The Corset a Cultural History*. (New Haven: Yale University Press, 2011), 15-16. Para el caso español, ver también: Victoria López Barahona y José A. Nieto Sánchez, “La ropa estandarizada: innovaciones en la producción, comercio y consumo del vestuario en el Madrid del siglo XVII”, en *Sociología del Trabajo*. (España: Siglo XXI Editores, núm.71, 2001).

¹⁰ The Archive for Research in Archetypal Symbolism. *El libro de los símbolos*. (Colonia: Taschen, 2011), 460.

¹¹ Ofelia Rey Castelao. “Las instituciones monásticas femeninas, ¿centros de producción?”, en *Manuscrits* (España: Universidad Autónoma de Barcelona, vol. 27, 2009), 60.

¹² Ofelia Rey, *Las instituciones*, 62-63.

de las élites burocrática y rentista, y con el hecho de que no sólo pagaban por entrar en los conventos, aportando una dote más o menos fuerte, sino que sus familias solían asignarles dotaciones de por vida, incluso establecidas contractualmente, de modo que si los conventos podían ser pobres, sus ocupantes no tenían por qué serlo y esa independencia justifica su ociosidad.¹³

En este tenor, cabría pensar también en que, si bien en algunas ocasiones el cabello de las mujeres era cortado al entrar al convento para convertirse en novicias, el que Catalina cortara el suyo al escapar del claustro podría estar reflejando su deseo de integrarse en pleno derecho como miembro de un grupo distinto al monacal –recordando, por supuesto, que en el siglo XVII era común que los hombres llevaran el cabello largo–. Quizá nos encontremos, pues, ante un símbolo que evoca la transformación significativa en la identidad de Catalina, representando al mismo tiempo, “una muerte y un renacimiento psíquico”.¹⁴

Igualmente, es importante observar la manera en la que Catalina va desvestiéndose metafórica y literalmente en el trayecto de su salida del convento: primero deja su escapulario en la última puerta antes de salir a la calle y, con él, uno de los últimos objetos y signos que la vinculaban con la vida monacal de la que tanto quería apartarse y cuya indumentaria característica evocaba la reclusión; luego, pasa tres días confeccionando “ella misma” la indumentaria con la que presentará al mundo su nuevo “yo” –casi a manera de transmutación–. Que mencione que “el habito [de novicia] me lo dejé por allí, por no saber qué hacer con él” y que “córteme el pelo, que tiré”, es igualmente evidencia de, por una parte, la renuncia a la vida anterior y el nacimiento de una “nueva” Catalina forjada por ella misma y, por otra, de la asociación simbólica –probablemente más literaria que psíquica, en este caso– que existe entre la indumentaria y la forma de presentarse, ser y estar en el mundo. A partir de ese momento, los despojos de Catalina quedaron atrás para abrirle el paso a Antonio.

A lo largo de toda la presunta autobiografía, Catalina narra cómo las diferentes personas a las que sirvió o que la acogieron, se preocuparon por proporcionarle los medios para que llevara una vida cómoda y tranquila, fuera de las reyertas, tabernas y apuestas; entre ellos se encontraba la indumentaria. La Monja Alférez, para pena nuestra, no entra en detalles acerca de la ropa que le facilitaron, pero las alusiones a ella son constantes: Francisco de Cerralta “me vistió”;¹⁵ entró como paje de don Juan de Idiáquez que la “vistió luego bien”;¹⁶ trabajó dos años al servicio de don

¹³ Baudillo Barreiro Mallón. “El monacato femenino en la Edad Moderna demografía y estructura social”, en *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*. (España: Universidad de León, 1993), 57.

¹⁴ The Archive, *El libro de los símbolos*, 350.

¹⁵ Catalina de Erauso, *La historia*, 9.

¹⁶ Catalina de Erauso, *La historia*, 10.

Carlos de Arellano donde estuvo “bien tratado y bien vestido”, al igual que en San Sebastián donde anduvo “bien vestido y galán”.¹⁷ Lo mismo sucedió en Saña, cuando su “amo” se mostró contento por lo bien que había realizado sus tareas como encargado comercial y le hizo “luego al punto dos vestidos muy buenos, uno negro y otro de color”¹⁸ y cuando le regaló otros dos vestidos, 2,600 pesos y una carta de recomendación para que pudiera partir a Lima tras una de sus numerosas estancias en la cárcel.¹⁹ Algunos años después, durante el lastimoso trayecto nevado entre Chile y Tucumán, en el que se hallaba afligido, “cansado, descalzo y lastimados los pies, me arrimé a un árbol y lloré, y pienso que fue la primera vez que lo hice; recé el rosario, encomendándome a la Santísima Virgen y al glorioso San José, su esposo”.²⁰ En esas condiciones, fue rescatado y acogido por una señora mestiza y viuda de buena posición quien “a la mañana siguiente me dio bien de almorzar, y, viéndome totalmente falto, me dio un vestido razonable de paño, y fue así tratándome muy bien y regalándome mucho”.²¹ Tales fueron las atenciones y buenas relaciones que se establecieron entre ambos, que la viuda le propuso a Antonio que se casase con su hija, para lo cual lo vistió “muy galán” y le entregó “francamente su casa y su hacienda”.²² Antonio huyó antes de que el matrimonio se llevara a cabo.

Lo mismo sucedió en Tucumán, cuando el canónigo don Antonio de Cervantes “le ofreció” a su sobrina en matrimonio. El militar vio a la moza y le pareció bien, no como a la anterior que calificó como “muy negra y fea como diablo, muy contraria a mi gusto, que fue siempre de buenas caras”.²³ Al ver la buena respuesta por parte de Antonio, Cervantes le envió

un vestido de terciopelo bueno, doce camisas, seis pares de calzones de ruán, unos cuellos de Holanda, una docena de lenzuolos y 200 pesos en una fuente; todo esto de regalo y galantería, no entendiéndose de dote.²⁴

Como puede observarse, en la autobiografía claramente se estableció un vínculo de correspondencia entre la indumentaria, el estamento social y el trabajo. Que Antonio haya sido obsequiado con costosos productos de importación, nos habla tanto de sus conocimientos (como saber leer y escribir castellano y latín o dominar operaciones aritméticas para llevar la contabilidad), como de sus habilidades para posicionarse en círculos sociales que le permitieran ocupar puestos de confianza en las empresas de los po-

¹⁷ Catalina de Erauso, *La historia*, 11.

¹⁸ Catalina de Erauso, *La historia*, 13.

¹⁹ Catalina de Erauso, *La historia*, 16.

²⁰ Catalina de Erauso, *La historia*, 23.

²¹ Catalina de Erauso, *La historia*, 24.

²² Catalina de Erauso, *La historia*, 25.

²³ Catalina de Erauso, *La historia*, 24.

²⁴ Catalina de Erauso, *La historia*, 25.

derosos. Asimismo, la importante red transoceánica vasca a la que pertenecía su familia fue un factor que contribuyó a que Antonio pudiera establecer dichas relaciones de protección, ya que el lugar de origen o el acento al hablar fueron constantemente puntos referenciales de partida durante su trayectoria, según lo narra él mismo.

Por otro lado, si bien la indumentaria en la historia de Antonio de Erauso formó parte de dotes y regalos, igualmente fue un elemento indispensable con el que se le retribuyó por su trabajo y como parte de la presencia y apariencia que debía tener al encontrarse al frente de las empresas que se le encomendaron o ante personalidades públicas importantes. Además, las prendas de vestir adecuadas permitían restituir la “dignidad” del portador, tras haber transitado por periodos de guerra, encarcelamiento o bandidaje. Así lo narra Antonio cuando, luego de un naufragio en la costa de Paita tras enfrentarse a los holandeses, “un buen hombre, compadecido de nuestra desnudez, nos vistió, nos encaminó y avió a Lima”.²⁵

Incluso tras su audiencia con el rey español una vez que confesó haber nacido mujer, la Monja Alférez partió por tierra hacia Roma para ver al papa por el camino de Francia. Llegada a Turín la detuvieron los franceses, acusándola de ser espía de España y la prendieron, quitándole “el poco dinero y vestidos que llevaba”. Liberada luego de cinco días, hubo de regresar “pobre, a pie y mendigando”²⁶, hasta que logró presentarse ante el conde Agramonte quien, “en viéndome, se condolió y me mandó vestir y me regaló; me dio para el camino cien escudos y un caballo, y partí”.²⁷

Debido a su alto costo, las prendas de vestir fueron objetos codiciados en las confiscaciones durante juicios y encarcelamientos, o como parte del botín durante robos y saqueos. Así le sucedió a Antonio y a sus compañeros de viaje, en su trayecto de Madrid a Barcelona, cuando nueve hombres les desmontaron, “quitáronnos las armas y los caballos, los vestidos y cuanto llevábamos sin dejarnos más que los papeles, que les pedimos de merced”.²⁸ Dadas las circunstancias, el alférez no tuvo opción más que ir “de casa en casa, plañiendo mi robo [hasta que logré] adquirir unos malos trapos y una mala capilla con que cubrirme”.²⁹ Sin embargo, dado que al día siguiente tendría otra audiencia con el rey, Antonio hubo de contarle lo sucedido al marqués de Montes Claros quien, “dolióse de verme, y luego me mandó vestir e hizo entrar a presencia de Su Majestad”.³⁰

Así, en la autobiografía de Antonio, la indumentaria juega un papel importante como portadora simbólica de estatus, como vehículo para facilitar el establecimiento de relaciones sociales y como instrumento de trabajo – aunque en el texto no se mencione los uniformes militares que el alférez utilizó durante las campañas en las que participó–. Es decir: las prendas

²⁵ Catalina de Erauso, *La historia*, 39.

²⁶ Catalina de Erauso, *La historia*, 50.

²⁷ Catalina de Erauso, *La historia*, 51.

²⁸ Catalina de Erauso, *La historia*, 51.

²⁹ Catalina de Erauso, *La historia*, 52.

³⁰ Catalina de Erauso, *La historia*, 52.

de vestir formaron parte de la cotidianidad de Catalina | Antonio, sin que se les asignara explícitamente un rol central como atributos que significaran valoraciones asociadas a su personalidad o conducta.

La obra teatral de Pérez de Montalbán³¹

Empero, no sucede lo mismo en la obra teatral *La Monja Alférez*, escrita por Juan Pérez de Montalbán en 1626. En ella, el autor –discípulo predilecto de Lope de Vega– constantemente utilizó la apariencia de la protagonista como herramienta metafórica para significar, situar y explicar su comportamiento y, con ellos, el desarrollo de la trama.

En primer lugar, encontramos al bigote como un atributo esencial de virilidad, especialmente en los entornos militares del Imperio Español del siglo XVII. Así lo demuestra un diálogo entablado entre el personaje de Catalina –en la obra llamado “Guzmán”– y un “Alférez”–, a quien terminará asesinando:

Alférez Diga, ¿en qué se fia?
 Más barba, amigo, y menos valentía;
 sepa que a mí me llaman por mal nombre
 el Nuevo Cid, y él es apenas hombre,
 porque es razón que note,
 que el vigor se deriva del bigote.
Guzmán Pues porque esté el vigor más en su centro
 hecho yo los bigotes hacia dentro,
 y basta.³²

El símbolo también está presente en una conversación que sostiene Guzmán con su amigo “Machín”:³³

Machín Con un palmo de bigote
 te imaginaba, ¿y te vienes
 tras la ausencia de tres años
 calvo de barba? ¿Qué baños,
 qué ungüentos, qué drogas tienes
 para no barbar? Que quiero
 verme libre de una vez
 de irle a entregar la nuez
 cada semana a un barbero.

³¹ Al igual que en la pieza de Coello del siguiente apartado, los guiones no aportan datos sobre la apariencia e indumentaria que debía portar el personaje de Catalina, ya que la mayor parte de las acotaciones fueron eliminadas para convertir los textos a un formato manejable y legible en su versión impresa para el público en general, tal y como fue usual entre las editoriales de los siglos XVII y XIX.

³² Juan Pérez de Montalbán. *La monja alférez*. (Barcelona: Red ediciones S.L., 2012), 24.

³³ Es importante especificar que la voz “machín” se utilizaba en Vizcaya para referirse a los varones llamados Martín o a los mozos del trabajo, especialmente, en las herrerías. *Diccionario de Autoridades*, consultado en enero de 2022 desde <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.

Guzmán Machín, si tengo de hacello,
 procúralo merecer,
 porque no lo has de saber
 mientras me trates de ello.

Machín ¿De modo que lo dirás
 si no lo pregunto?

Guzmán Sí.³⁴

Como puede observarse, la ausencia de un profuso bigote en el rostro de Catalina le sirve a Pérez de Montalbán para evidenciar la singularidad del carácter de la protagonista quien, aunque carente de vello facial, se destaca por su vigor “masculino”. Igualmente hay que destacar la sorpresa e incredulidad con la que “Alférez” y “Machín” son testigos de la existencia de un carácter “valiente” en un cuerpo “lampiño”, reforzando con ello el vínculo entre el vello facial y la masculinidad. La incertidumbre sobre los métodos con los que “Guzmán” consigue la ausencia de bigote, va preparando o predisponiendo a los lectores-espectadores para que se cuestionen sobre la “naturaleza” del “verdadero” cuerpo de Catalina.

Una vez que se ha descubierto que “Guzmán” es mujer y tras haber estado recluida en un convento limeño por algún tiempo –portando hábito de monja–, Catalina es visitada o requerida para entrevistarse con algunos personajes importantes en su trayecto hacia Europa. En una escena, el Vizconde de Zolina dejándose llevar por la curiosidad que ha despertado el caso, ha pedido verla. Para ello, envía a su criado “Sebastián” con un “lío de vestidos de mujer” con el objetivo de que la Monja Alférez escoja uno y pueda presentarse ante el consejero real vestida de mujer. Ante la situación, hay un diálogo entre “Machín”, “Sebastián” y Catalina que merece nuestra atención:

Guzmán ¿Qué ha de verme? ¿Soy acaso
 algún monstruo nunca visto,
 o la fiera que inventaron,
 que con letras, y con armas
 se vio en el reino polaco?
¿No ha visto un hombre sin barbas?

Machín ¿Hombre? ¿O que tú has olvidado
 sin duda el memento mulier
 de aquel monjil trinitario,
 que te pusieron en Lima?

Sebastián Ser una mujer soldado,
 y una Monja Alférez es,
 el prodigio más extraño,
 que en estos tiempo se ha visto,

³⁴ Juan Pérez, *La monja alférez*, 76.

y al fin en siendo mandato
de un consejero, es forzoso
el obedecerle.³⁵

A la protagonista, todas esas visitas le parecen una burla puesto que la equiparan con los “barbados que se pondrán de botargas”³⁶ que se encuentran en la corte madrileña, probablemente haciendo referencia a las mujeres barbudas, enanos y bufones que se encargaban de divertir a la corte y los invitados del alcázar. Para Catalina, el vestirse de mujer es, además, una afrenta que la llena de “rabia” y “cólera”, puesto que

Si de mis padres, y hermanos
troqué la amada presencia
por el indómito Arauco;
si recibí mil heridas,
y si de Miguel de Erauso
mi mismo hermano vertió
la sangre mi airada mano,
si del último suplicio,
viendo ya el lugar infausto,
me dejaba dar la muerte
en un infame teatro,
todo por no publicar
que soy mujer, no es en vano
querer que me vista ahora
de lo que aborrezco tanto?³⁷

No obstante, los personajes masculinos parecen no entender las reacciones, emociones y sentimientos de Catalina ante un escenario tan desventajoso para ella. A la pregunta “¿qué perderéis en mudaros por dos horas en su traje?”, ella contesta que

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.
¿Qué en el otro qué hay que ver?
¿Es por ventura milagro
ver una mujer vestida de mujer?³⁸

³⁵ Juan Pérez, *La monja alférez*, 134-135.

³⁶ Juan Pérez, *La monja alférez*, 136.

³⁷ Juan Pérez, *La monja alférez*, 137.

El criado “Sebastián” le replica:

Sí, cuando ha dado
tanta materia a la fama
con hechos tan señalados,
que ellos, no el disfraz, le mueven
a querer veros, y hablaros.³⁹

Tras meditarlo, Catalina acepta portar el traje de mujer y comienza a vestirse, peleando con las abotonaduras. Su amigo “Machín” intenta auxiliarla preguntándole ¿por qué “no aciertas la coyuntura”?, a lo que Catalina responde “¿Qué he de acertar? ¿Que los diablos inventaron estos grillos?”.⁴⁰ Son evidentes las referencias al aprisionamiento, dificultad y malestar que se asociaron, desde la óptica masculina del autor de la obra, con la vestimenta femenina.

En los fragmentos analizados existen varios vínculos importantes entre la indumentaria y el género. En términos generales, en la obra se narra que la protagonista ha cometido varios de sus crímenes y faltas para evitar que su sexo sea descubierto, por lo que, cuando se ve expuesta tras la confesión de su amigo Diego a las autoridades para salvarle la vida, Catalina se pregunta “¿para qué quiero vivir si saben que soy mujer?”.⁴¹ Evidentemente, Pérez de Montalbán se permitió introducir tales licencias para aumentar la emotividad de la puesta en escena, aunque, como ya se anotó, tales argumentos no se vieran reflejados en el texto de la supuesta autobiografía de Catalina.

En la versión de la Monja Alférez creada por Pérez de Montalbán, el hábito masculino –militar o civil– no es un capricho ni un uniforme que pueda ser intercambiado por otro femenino o religioso para adaptarse mejor a las circunstancias; por el contrario, se trata de un símbolo de identidad y legitimidad social que le permite a Catalina desarrollar su personalidad y explorar su “naturaleza violenta”, pues desde pequeña se encontró

desnuda de la mujeril flaqueza [por lo que]
en acciones varoniles me ocupaba [...]
La labor [¿en referencia a la de la aguja?] que es ejercicio
de la más noble doncella,
la trocaba por espada,
las cajas y las trompetas
me daban mayores gustos,
que las músicas compuestas.

³⁸ Juan Pérez, *La monja alférez*, 139.

³⁹ Juan Pérez, *La monja alférez*, 139.

⁴⁰ Juan Pérez, *La monja alférez*, 141.

⁴¹ Juan Pérez, *La monja alférez*, 119.

*Pero mis padres mirando
en mi condición tan fiera,
en un convento, que es freno
de semejantes soberbias,
me metieron [...]*
Once meses, y once siglos
pasé allí *mi resistencia*,
casi a imitación del fuego,
cuando le *oprime* la tierra [...]
Mas viendo que se llegaba
la ocasión [...]
dejé la clausura honesta [...]
troqué el vestido, que alientan
las desdichas con venturas,
cuando los males comienzan.⁴²

Es importante observar que, para el autor, los conventos han dejado de ser espacios deseables de prestigio social para convertirse en lugares de rancia tradición opresiva. Bajo esa lógica, las prendas de hombre son inherentes, necesarias e irrenunciables para llevar a cabo satisfactoriamente actividades esencialmente masculinas. Sin ellas, Catalina probablemente no hubiera logrado desarrollar una carrera militar exitosa que le permitiera, entre otras cosas, presentarse ante el monarca más importante de su época, con el objetivo de exigir compensación por los servicios prestados a la corona. En el texto, pues, la indumentaria masculina se presenta como binaria y “naturalmente” ligada a los valores, actitudes y actividades que demanda –y premia– el sistema (valentía, militarismo, resolución, fuerza); mientras que, en contraste, las prendas femeninas se asocian con la pasividad de los trabajos manuales (costura y bordado), la debilidad y la opresión de los espacios interiores a los que se ven sometidas las mujeres.

Asimismo, puede entreverse la premisa de que si Catalina fue sujeto de burlas y curiosidad por parte de algunas personas, se debió precisamente a que fue exhibida –al igual que los enanos, mujeres barbudas y bufones de las cortes– como un ser indefinido y ambiguo, en el contexto de un *statu quo* como el de la Contrarreforma que privilegió e impuso el orden, la jerarquía, la certidumbre y el establecimiento claro y puntual de los roles sociales.⁴³ Que el personaje de Catalina remate una de las escenas finales con el diálogo “Mentís, que no soy mujer/mientras empuño este acero,/que ha vencido tantos hombres”,⁴⁴ da cuenta de cómo la posesión, os-

⁴² Juan Pérez, *La monja alférez*, 104-105. Las cursivas son mías.

⁴³ Al respecto es importante recordar también los carnavales y mascaradas que se realizaron profusamente hasta bien entrado el siglo XIX, en los que fue posible –aunque de manera momentánea– crear y adoptar una identidad diferente; sin embargo, por su propio carácter efímero, la indumentaria de esas fiestas se vincula más con la noción de “disfraz”, empleada por el siglo XIX para categorizar a Catalina, como veremos más adelante.

⁴⁴ Juan Pérez, *La monja alférez*, 159.

tentación y utilización de ciertos atributos simbólicos de la masculinidad y el poder, parecieron tener la capacidad de transferir su fuerza a Catalina, transfigurándola en varón, pero manteniendo su himen intacto, recordando que su virginidad⁴⁵ fue testimonio de la “seguridad y rara limpieza con que ha vivido y vive”.⁴⁶ Así, la indumentaria masculina fue utilizada como un vehículo para obtener y disfrutar de las prerrogativas y privilegios de los varones, como la movilidad y la diversificación y facilidad para obtener empleo.

El retrato y algunas certificaciones

En algunos documentos de la época, testigos que conocieron y reconocieron a Catalina únicamente como Alonso o Antonio –y demás nombres masculinos que utilizó–, asientan que jamás se percataron de que fuera mujer debido a que siempre se comportó como varón y a que nunca dio señales de actuar, ser o querer ser “otra cosa”. Por ejemplo, en el expediente relativo a los méritos y servicios de doña Catalina de Erauso que se encuentra en el Archivo de Indias de Sevilla, se certifica que

el Alférez doña Catalina [...] ha empleado quince [años] en servicio de Vuestra Majestad en las guerras del reino de Chile e indios del Perú, habiendo pasado a aquellas partes en hábito de varón, por particular inclinación que tuvo de ejercitar las armas en defensa de la fe católica y emplearse en servicio de Vuestra Majestad [...] Fue con particular valor resistiendo a las incomodidades de la milicia como el más fuerte varón, sin que en acción ninguna fuese conocida sino por tal [...] se señaló con mucho esfuerzo y valor, recibiendo heridas, [y se destacó del resto de sus compañeros] por valiente y buen soldado.⁴⁷

En otro decreto firmado el 19 de febrero de 1626, don Luis de Céspedes Yeria, gobernador y capitán general del Paraguay en aquél entonces, certifica que

Catalina de Erauso [...] entró por soldado en hábito de hombre, sin que nadie entendiese que era mujer [...] por sus

⁴⁵ Es importante tener presente que, en la Edad Moderna, la virginidad estuvo ligada al honor y la honra individual y familiar, especialmente en sociedades donde la propiedad se transmitía por vía patrilínea. Es por ello por lo que el control de la sexualidad femenina fue más restrictivo en función de la riqueza que estuviese en juego, siendo, por lo tanto, más estricta para las mujeres nobles y burguesas. En este sentido, la violación se consideraba una amenaza constante para las mujeres vírgenes, por la humillación y pérdida de honor que traería consigo en caso de suceder. Isabel Pérez Molina. “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad”, en *Espacio, Tiempo y Forma*. (España: Serie IV, Historia Moderna, 2004), 104, 109 y 114.

⁴⁶ Catalina de Erauso, *La historia*, 65.

⁴⁷ Catalina de Erauso, *La historia*, 63-64.

honrados y aventajados servicios fue nombrado por alférez [...] y se había señalado como si fuera hombre de mucho valor [...] la susodicha es digna de que Su Majestad le haga merced por lo bien que ha servido.⁴⁸

Argumentos similares escribió don Francisco Pérez de Navarrete en su certificación, cuando indica que, a Catalina de Erauso, “con nombre de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán [...], siempre le vide servir con gran puntualidad, y fue tenido por hombre por mostrar siempre valor”.⁴⁹ Lo mismo hizo don Juan Recio de León, maese de campo, teniente de gobernador y capitán general y de justicia mayor de las provincias de Tiopán y Chunchos, corroborando que Alonso Díaz Ramírez de Guzmán

acudió como soldado honrado a mi satisfacción [y fue] uno de los más confidentes de mi compañía [...] en Guamanga [...] se descubrió ser mujer al obispo [...] y que se llamaba doña Catalina de Erauso, cosa que hasta entonces jamás a mi noticia había venido, de que en mí y en todo el reino causó extraña admiración, particularmente por haberle visto acudir con esfuerzo varonil a todas las cosas que se encargaban en la milicia, sufriendo las necesidades de ella, y haberle conocido con mucha virtud y limpieza, sin haber entendido cosa en contrario.⁵⁰

Dichos documentos fueron solicitados por la propia Catalina a todos aquellos personajes de alto rango político y militar a los que sirvió, con el objetivo de reunir evidencia que apoyara su causa frente a Felipe IV. De igual forma, han sido de gran ayuda a las generaciones posteriores de estudiosos en la comprensión de su dimensión como protagonista histórica y de las prebendas políticas y religiosas que obtuvo, no obstante que transgredió muchas de las normas y prototipos de su época.

Ahora, ¿por qué el sexo de Catalina no fue “descubierto” aún habiéndose desenvuelto en un contexto eminentemente masculino? ¿Cuál fue su apariencia? Como ha señalado Entwistle, las prendas de ropa funcionan como distintivo para señalar la “feminidad” o “masculinidad” de la o del portador. La indumentaria, además de atraer las miradas hacia el cuerpo para resaltar los signos corporales que los identifican y diferencian, “tiene la función de infundir sentido al cuerpo, al añadir capas de significados culturales que, debido a estar tan próximas al cuerpo, se confunden como naturales”.⁵¹

⁴⁸ Catalina de Erauso, *La historia*, 66.

⁴⁹ Catalina de Erauso, *La historia*, 67.

⁵⁰ Catalina de Erauso, *La historia*, 73.

⁵¹ Joanne Entwistle. *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*. (Barcelona: Paidós Contextos, 2002), 162.

Desafortunadamente ha sido difícil para los investigadores encontrar fuentes visuales que revelen alguna pista al respecto; únicamente se cuenta con el retrato de la Monja Alférez atribuido al pintor Juan van der Hamen y León (1596-1631) (Fig. 1).⁵² La pintura se sitúa en el contexto del barroco de la Época de Oro española, en el que fue común que se elaboraran representaciones pictóricas de enanos, bufones y mujeres barbudas quienes tenían una presencia dentro del servicio en los espacios de la corte, a modo de espectáculo, debido al interés que despertaban estos personajes en la nobleza, los reyes y su descendencia. *El bufón con libros* (ca. 1640) o *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez (1599-1660), son ejemplos clásicos acerca de este tópico; en el retrato novohispano de María Luisa de Toledo y Carreto (1635) –atribuido a Antonio Rodríguez Beltrán– puede apreciarse a una mujer indígena retratada en circunstancias similares.

Fig. 1



Descripción: EL ALFEREZ DOÑA CATALINA DE HERAVSO N.ª DE S. SEBASTIAN. A Etatis Suae 52 anno, anno 1630. Ca. 1625-1628. Atribuido a Juan van der Hamen (Madrid 1596 - Madrid 1631). Óleo sobre lienzo. 54 x 44 cm. Fundación Kutxa.

Siguiendo a Blanco Mozo, la representación de las mujeres barbudas es una perspectiva que puede acercarnos a comprender mejor la manera en la que se insertó la imagen de Catalina en su contexto histórico, pues

incide en su rareza física, que siendo tales tuvieron rasgos y anatomía masculinos (manos, pelo en el pecho y barba). Las anomalías no cuestionan en modo alguno la naturaleza femenina de las barbudas, más bien se diría que la refuerzan, [...] [como en el] retrato de la monja alférez [...] [que] no res-

⁵² Es importante mencionar que la gran mayoría de los grabados que se han creado a lo largo de los siglos para ilustrar las diversas publicaciones referentes a la Monja Alférez derivan del óleo de van der Hamen, al que se le ha ido modificando, principalmente, el tratamiento de la textura de la indumentaria o suavizando ligeramente los rasgos de la retratada y la fuente de luz, pero sin introducir cambios significativos.

peta la naturaleza femenina del modelo, [sino que] incide en su ambigüedad sexual, en la rareza de un personaje indefinido vestido con atuendo militar masculino.⁵³

Por otra parte, es importante mencionar que al retrato se le han atribuido dos autores diferentes: 1) a Francisco Pacheco (1564-1654), suegro – precisamente – de Diego Velázquez con quien hubiera colaborado para la elaboración de la pintura; y, 2) a Juan van der Hamen y León. Baste para el presente análisis apuntar que la atribución a este último ha sido, en las últimas décadas, la más aceptada debido a que se encontró una referencia al cuadro en la relación de los bienes inventariados tras la muerte del pintor – dados a conocer por William B. Jordan en 1967⁵⁴ y a que formaba parte de una serie de diecisiete retratos de personajes ilustres con los que comparte características formales y de composición. Este aspecto puso en duda la otrora poca cuestionada autoría atribuida a Pacheco, si se tiene en cuenta que tales afirmaciones se elaboraron a partir de la excepcional calidad del cuadro, vinculada con la escuela madrileña, y a que se rechazó la validez de la inscripción de la pintura (*EL ALFEREZ DOÑA CATALINA DE HERAVSO Nº, DE S. SEBASTIAN. A Etatis Suae 52 anno, anno 1630*), que Fernández Curro considera un añadido posterior⁵⁵ antes de la restauración de la obra, tras la que pudo ser confirmado el carácter apócrifo de la inscripción.

En este tenor y aceptando que van der Hamen sea el autor del retrato, también es necesario tener presente que los biógrafos del pintor han coincidido en mostrar las estrechas relaciones intelectuales que el artista mantuvo con los literatos más importantes de su época – puesto que también practicaba la poesía –, como Lope de Vega, Luis de Góngora o Juan Pérez de Montalbán, quienes no solo se habrían interesado por la figura de la Monja Alférez – ya renombrada en su propia época⁵⁶ sino que, además, formaron un círculo literario que produjo obras en las que, entre otras asuntos, se admiraba la destreza de van der Hamen debido a la relación que establecía entre la pintura y la poesía (tema de constante debate desde la Antigüedad Clásica y cristalizada en el *Parangón* de Leonardo da Vinci) y, además, por el prestigio que había obtenido el artista debido a la coloca-

⁵³ Juan Luis Blanco Mozo. “El retrato de doña Catalina de Erauso, la monja alférez, obra de Juan van der Hamen (1596-1631)”, en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar» Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja*. (España: vol. XXI, 1998), 26.

⁵⁴ Jordan W.B. *Juan van der Hamen y León*. (Nueva York: New York University Press, tomo II, 1967), 190.

⁵⁵ A. Fernández Curro. “¿Quién pintó a la monja alférez?”, en *ABC* (España: 30-I, 1963).

⁵⁶ Teresa Flaño. “La nueva cara de la Monja Alférez”, en *El Diario Vasco*. (19 noviembre 2015). Consultado en enero de 2022 desde <<https://www.diariovasco.com/culturas/201506/10/nueva-cara-monja-alferez-201506100806.html>>. Por otra parte, y al no haber registros sobre el encuentro entre el pintor y Catalina, caben diversas posibilidades como que fuera el mismo artista quien haya tenido interés en retratarla o que se tratase de “una transacción de interés mutuo: ella, ser retratada; él, tener en su galería el retrato de un personaje insólito”. Mónica Navia Antezana. “Retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso”, en *Ciencia y Cultura*. (No. 37, 2016), 171.

ción de sus bodegones, floreros y retratos en las colecciones reales y privadas durante la segunda década del siglo XVII.⁵⁷

Dicho éxito se debió principalmente a su maestría técnica en la representación de los metales y de los cristales venecianos, en la que demostró sus habilidades en el manejo de la incidencia diáfana de los reflejos de la luz sobre los objetos, así como en su forma de plasmar los dulces y flores en la que se puede comprobar la diferenciación en los trazos con los que elaboró las superficies dulces y suaves de los pasteles, frutas y pétalos, o la delicadeza en la textura de los barquillos, tallos y canastas. Igualmente, cabe mencionar su preferencia por composiciones en las que los objetos son colocados simétricamente y destacados por fuentes lumínicas dirigidas que se hallan por fuera del marco y que, por lo tanto, producen contrastes dramáticos entre los espacios de luz y de sombra, formando los claroscuros tan característicos del gusto barroco.

Así, su estilo inserto en la corriente contemporánea de la *imitatio*, en la que “el verdadero arte, en pintura y en poesía [...] se basaba en el ingenio del artista y en la imitación fiel de la naturaleza”⁵⁸ –mímesis que también compartió con Lope de Vega–, nos permite identificar en el retrato de Catalina el claroscuro proyectado sobre la golilla, el tratamiento metálico de la gola –que hace pensar en la plata y el bronce en los objetos de sus naturalezas muertas– y el colete de piel que portaban los soldados de infantería en su época y que parecen evocar la determinación y el arrojo con los que la Monja Alférez se presentó ante el rey Felipe IV y el papa Urbano VIII para exigir las recompensas por los servicios que prestó al Imperio y el reconocimiento para que pudiera portar hábito masculino. Por su parte, el fondo oscuro que recorta ágilmente la silueta de Catalina y la elección de la paleta fría para representar el metal, así como la carencia de color en las mejillas y los labios –que tan solo es contrastada por el encarnado y la textura de cuero en la indumentaria militar– refuerzan la rigidez y el carácter viril de la retratada.

Se trata, pues, de un busto de tres cuartos orientado hacia la derecha, de tal forma que los ojos de Catalina entran en contacto visual directo con el espectador, al tiempo que la trayectoria desviada de su ojo derecho evoca la atención con que la retratada busca controlar un espacio más amplio que se encuentra fuera de nuestro campo de visión. El ensanchamiento de los hombros por el traje militar, así como el ceño fruncido y los labios juntos y tensos, quizá nos hablen no solo de las huellas que han dejado el paso del tiempo, la guerra y el sol de los barcos sobre la piel, el gesto y el carácter de Erauso, sino también de su carácter masculino, temerario y dispuesto al combate; el cabello corto y la ausencia de cualquier aderezo femenino acentúan dichas peculiaridades.

⁵⁷ Juan Blanco Mozo, *El retrato*, 38-42.

⁵⁸ Antonio Sánchez Jiménez. “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: Universidad de Amsterdam, 2009), 39.

Es necesario señalar que la obra de van der Hamen muestra a Catalina tal y como él quiso representarla, esto es, como a un soldado conquistador de acuerdo con las construcciones y expectativas sociales de su tiempo pues, por un lado, fueron precisamente las hazañas militares de la Monja Alférez las que le hicieron ganar el favor de las autoridades políticas y religiosas más importantes del mundo en esa época y, por el otro, aunque Catalina describiera en sus memorias que regresó a España en hábitos de monja, probablemente no fue vestida con ellos la manera en la que el artista quiso apreciarla ni recordarla.

En su obra, el pintor nos presenta a un personaje prácticamente andrógino, de expresión adusta, gesto duro, cabello corto y desaliñado y vestido con indumentaria militar. El fondo neutro y la iluminación claroscurocentran la atención en el retratado e invitan a que nos preguntemos por su identidad: ¿se trata de un hombre o de una mujer? La cartela en la que se lee “El Alferez Doña Catalina D’Herauso” no hace sino incrementar la controversia: ¿se trata de un varón de oficio militar que tiene nombre femenino o, por el contrario, se trata de una mujer que ha recibido el grado de alférez (reservado para los varones)? ¿Es una mujer masculinizada o viceversa?

Con base en lo hasta aquí expuesto, es difícil determinar con certeza si Catalina “lucía” más masculina o menos femenina. Evidentemente, la cartela y el traje militar guían a los observadores para que se inclinen a pensar que la Monja Alférez “se asemejaba” a un hombre. Sin embargo, podemos cambiar el punto de vista desde el que interrogamos a la imagen: ¿qué pasaría si se conservaran todas las características del retrato, se anulara la cartela y se cambiara el atuendo militar por un traje femenino común de la época? ¿Pensaríamos, entonces, que tal vez se ha retratado a una mujer de graves facciones y difícil carácter?

Desde la perspectiva que en este trabajo se plantea, tanto el contexto de la pintura, como la argumentación de los documentos, parecen indicar que nos hallamos ante lo que podría denominarse “el juego barroco de las apariencias”. Por un lado, el tratamiento de la pintura nos invita a mirar cómo se desdibujan los límites del género a través de la ventana artística del cuadro y, además, nos permite contemplar la importancia iconográfica e iconotextual de los atributos y las cartelas, para situar los temas y personajes de las escenas. Por su parte, las certificaciones podrían estar indicándonos que, en las primeras décadas del siglo XVII, la “calidad” –y por lo tanto el valor y la importancia– de las personas no se ponderaba únicamente en función de su apariencia o sexo biológico, pues también intervinieron factores como la pertenencia a un grupo social de prestigio (militar, gremial, cofrade, etc.) y, especialmente, la conducta y actitudes que los demás percibían de ellas y el tipo de relaciones que establecieran tanto al interior, como fuera del grupo. Es decir, nos encontramos frente a un claro ejemplo de la conformación del orden social barroco del imperio español cimentado en la retroalimentación del proceso efectista y performativo que diferenciaba el “ser”, del “parecer” y del “hacer”.

En todo caso, Catalina fue una célebre excepcionalidad dentro del grupo de mujeres que lograron alistarse como soldados y marineros, ya fuera por razones económicas o para escapar de la prostitución; como ella, algunas otras también se apegaron a la argumentación patriótica cuando fueron descubiertas. En términos contemporáneos, la participación en las guerras fue una vía para la legalización de algunas identidades sexuales subjetivas. Con todo, las razones para que las mujeres usaran trajes masculinos fueron tan variadas como las propias circunstancias a las que se enfrentaron en la vida cotidiana: mientras que algunas lo hicieron “para seguir a una persona amada o huir de un marido abusador”, otras más lo adoptaron para “viajar seguras por caminos peligrosos, ocultarse de las autoridades o dedicarse a actividades delictivas”.⁵⁹

El guion de Coello

Como ya se indicaba, Catalina|Antonio fue considerado como varón en su propia época porque actuaba, se relacionaba y vestía como tal; sin embargo, las cosas cambiaron por completo en la suerte de *revival* teatral que tuvo su personaje en la zarzuela escrita por Coello, prologada por José Gómez de Arteche y publicada en 1875. Cabría recordar que el teatro popular y la novela fueron factores que coadyuvaron a definir y redefinir lo que podía verse e imaginarse y, por lo tanto, a situar las expectativas y los comportamientos ideales y deseables de los miembros de la sociedad decimonónica.

En la obra, la Monja Alférez ya no es presentada ni como mujer, ni como hombre, sino como un “demonio [...] encarnado en [un] ser humano de pasiones [...] varoniles y con instintos de fiereza y de *independencia*, nos sólo ajenos a los de su sexo, sino excepcionales en él a que pretendió asimilarse siempre”.⁶⁰ Tal y como lo marcaba el imaginario de la época, mientras que el sexo femenino mostraba una sensibilidad hacia la amistad, la familia y “las dolencias morales del corazón”, el varón estaba hecho para “las acciones fuertes”.⁶¹ Además, “los médicos calcan [el] retrato de la lesbiana sobre el de la mujer emancipada, que es la que alimenta su angustia”.⁶²

En San Sebastián nació
una hembra, desde muy moza,
tan fuerte como un castillo...
y tan terca como todas.
Esperando corregirla,
su padre la metió monja;

⁵⁹ Georges Vigarello. *Historia del cuerpo, del Renacimiento al Siglo de las Luces*. (España: vol. I, Taurus, 2005), 224.

⁶⁰ Carlos Coello. *La monja alférez, zarzuela histórica en tres actos y en verso*. (Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1875), VII. Las cursivas son mías.

⁶¹ Alain Courbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello. *Historia del cuerpo, de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. (España: vol. II, Taurus, 2005), 149.

⁶² Alain Courbin, *Historia del cuerpo*, 193.

pero ella dijo una noche:
«¡Vuelvo...» y no ha vuelto hasta ahora.
Disfrazando nombre y traje,
vive algún tiempo en Vitoria,
y despacha al otro barrio
a quien le busca camorra.
De repente se ha sabido
que Lucifer en persona
se la llevado al infierno
queriéndola por esposa.
Y este romance que digo,
no es romance, que es historia
de Catalina de Erauso,
por todo el mundo famosa.⁶³

El giro es claro: se considera que el hábito masculino que utilizó Catalina fue un “disfraz”⁶⁴ con el que intentó usurpar una posición que no le correspondía ni por nacimiento, ni por naturaleza. Es un “fingimiento”⁶⁵ provocado por la falta de atención, cuidados y guía masculina que únicamente el obispo pudo revocar “con sus amonestaciones y dulces consejos, [logrando] lo que ni el tormento, ni el espectáculo del patíbulo, ni cien heridas crueles: la declaración de su sexo”.⁶⁶ La ambigüedad del Siglo de Oro se zanjaba en el decimonónico: Catalina fue “*de no agraciada catadura, hasta el caso de jamás infundir sospechas sobre su sexo*, debía, sin embargo, tenerla simpática, pues, además de ser solicitada para enlaces ventajosos, llegó a tener amigos que la protegieron y ayudaron en los contratiempos que, atrabiliaria e iracunda, provocaba a cada momento”.⁶⁷

Se le tilda de hacerse pasar por “galán emprendedor y caprichoso”,⁶⁸ infringiendo los códigos de conducta burgueses y científicos de la época que “inventaron” la homosexualidad como “un tipo psicopatológico constituido sobre el modelo de una heterosexualidad disfrazadas, con la adición de la hipersexualidad”.⁶⁹ ¿En dónde queda el amor, la familia, el recato del cuerpo y el autocontrol de los impulsos? Según la lógica del siglo XIX, “el amor era para la exmonja repulsivo, y sin eso hubiérase hecho imposible su existencia con las aspiraciones a lo extraordinario que abrigaba su corazón de hierro”.⁷⁰ La regulación relacionada a la dicotomía expresión-contención de los sentimientos aparece, por ejemplo, cuando un personaje indica que Catalina ha estado “escribiendo, interpolando los renglones con

⁶³ Carlos Coello, *La monja*, 16-17.

⁶⁴ Carlos Coello, *La monja*, VIII.

⁶⁵ Carlos Coello, *La monja*, X.

⁶⁶ Carlos Coello, *La monja*, XV.

⁶⁷ Carlos Coello, *La monja*, X. Las cursivas son mías.

⁶⁸ Carlos Coello, *La monja*, X.

⁶⁹ Alain Courbin, *Historia del cuerpo*, 190.

⁷⁰ Carlos Coello, *La monja*, XIX.

suspiros, y vertiendo cada lágrima como el puño... Yo lo he visto”; su compañero le responde que “esa conducta, es impropia de un soldado de su brío”.⁷¹

Sus acciones son “incomprensibles en su sexo, [aún] hasta en el que siempre debe aparecer grande y generoso”,⁷² es decir, el masculino. La personalidad de Catalina es juzgada en el siglo XIX como contraria a todo el “estado de civilización” conseguido por el progreso de la modernidad; su valentía es calificada más como “instinto” que como virtud y, por lo tanto, como contraria al raciocinio de la época; su vida “extraordinaria y azarosa”⁷³ contraviene las certidumbres que promete el discurso de la modernidad. Incluso, el personaje del Nuevo Cid “a quien de brutal y malvado [el autor] ha convertido en galán caballeroso, capaz de los sentimientos más elevados, necesarios, es verdad, en él para disculpar la pasión de Catalina y encontrar motivo a su duelo y conducta posterior en el consejo de guerra”.⁷⁴

El repudio hacia la obra de Montalbán de hacía dos siglos y, especialmente, hacia la autobiografía de Catalina, es visible, por lo que hubo de ser reconstruida para poder ser presentada ante el público urbano del Madrid decimonónico y evitar su censura. Ahora hay “personajes [...] indisculpables [que solo el Sr. Coello a través de su obra, convierte] en una acción grata y sentimental, en vez de la repugnante y odiosa que resultaría de pintarlos con sus verdaderos colores”.⁷⁵

Para la puesta en escena se conservó el recurso de los grandes bigotes como símbolo de virilidad. Un personaje llamado “Mostacho” dice en uno de sus diálogos –con claras alusiones fálicas– que

Dice el deán de Toledo,
hombre de experiencia y chiste,
que el valor sólo consiste
en disimular el miedo.
Va afeitado (él no halla justo
que use barba un sacerdote),
y cuando habla del bigote
le apellida el tapa-susto.
Son unos mostachos fieros
como pistolas colgadas
del cinto, que, aún descargadas,
espantan a los rateros.⁷⁶

Asimismo, a través de algunos de los diálogos pueden encontrarse huellas que nos señalan las expectativas del rol de género que debían cumplir las

⁷¹ Carlos Coello, *La monja*, 112-113.

⁷² Carlos Coello, *La monja*, XVI.

⁷³ Carlos Coello, *La monja*, XV.

⁷⁴ Carlos Coello, *La monja*, XXI.

⁷⁵ Carlos Coello, *La monja*, XXI.

⁷⁶ Carlos Coello, *La monja*, 58.

mujeres y que hallaron su antítesis en la figura de Catalina. Por ejemplo, en una serenata –recurso por demás propio del romanticismo de la época– que la Monja Alférez lleva a una de sus “conquistas”, se apunta que

Buena o mala, amable o fosca,
la mujer es como el niño:
trata al perro con cariño,
y martiriza a la mosca.
[...] Sed con todas temerario:
la mujer es un contrario
que gusta de ser vencido.
¿Es soltera? ¡Huid a siete
mil leguas, pronto! En Tortosa
dijo un preso que es la esposa
mucho peor que el grillete.
[...] *¿Es fuerte como un muchacho,
decidida y valerosa?*
*Poned pies en polvorosa,
que es terrible un marimacho.*
¿Rica? Vamos de ella en pos,
que el oro a todo se aplica.
Las ricas son cosa rica...
¿Es pobre? ¡Pobre de vos!
No tendrá menos reparos
con vuestra bolsa un ratero,
ni hallareis un camarero
mejor... para desnudaros.
¿Es grande? Serán estacas
sus piernas. ¿Chica? Atambores.
¿Gorda? Os costará sudores.⁷⁷

Ese tipo de categorizaciones estéticas, sexuales, políticas y sociales de las mujeres hallan su correspondencia en la literatura satírica de la época y en las publicaciones de tipos populares. Asimismo, destaca el énfasis puesto en la relación de sometimiento entre el hombre “fuerte” y la mujer “débil”, así como en la asociación que se hace entre la figura de una mujer “fuerte, decidida y valerosa” y la apariencia masculina, asuntos que no figuran de esa manera en los documentos del siglo XVI que se revisaron. Es importante recordar que algunos discursos científicos de las postrimerías del siglo XIX estuvieron obsesionados por la degeneración y la regresión vinculadas con el progreso de la civilización, el temor al decrecimiento de la natalidad, la mala educación como la principal fuente del lesbianismo y de los “peligros” y alteraciones en el ámbito público y a la “idea de que el

⁷⁷ Carlos Coello, *La monja*, 59-61. Las cursivas son mías.

feminismo en ascenso conllevara la multiplicación de vientres inútiles”.⁷⁸ Es por estas razones que, además, las relaciones con mujeres que establece Catalina en la obra no tienen que ver con el deseo sexual femenino, sino como una “disgustosa” estrategia que tenía que llevar a cabo para evitar ser descubierta.

Por otra parte, uno de los cambios más evidentes que sufrió el personaje de Catalina en esta pieza decimonónica puede evidenciarse en los líricos que canta para presentarse y despedirse. En el primero, entona que

En alas de la fama
vuela mi nombre,
y ella es la que proclama
que soy muy hombre.
[...] Cuando yo el suelo mojo, (escupe.)
tiembla la tierra;
y cuando guiño un ojo,
ya huelo a guerra.
Cuando esgrimo el montante
¡zis-zás, zis-zás!
los que están más adelante
se hacen atrás.
(Presentándoles la punta de la espada y obligándoles a retroceder.).⁷⁹

Por el contrario, en su última intervención en la obra canta que

En alas de la fama
vuela mi nombre,
y ella es la que proclama...
(*con gracia y coquetería*)
que no soy hombre.
Ya no esgrimo el montante,
¡zis-zás, zis-zás!
mujer tierna y amante
*soy nada más.*⁸⁰

En la primera cita, llama la atención que las acciones de escupir, señalar con la espada y las alusiones a la guerra estén vinculadas –nuevamente– con la dimensión masculina del personaje de Catalina y que, por el contrario, su parte femenina –renunciando a la masculina, que “nunca le perteneció ni le correspondió”– pudo salir a la luz únicamente gracias al amor de un hombre que encuentra hacia el final de la trama. Como explícita-

⁷⁸ Alain Courbin, *Historia del cuerpo*, 190.

⁷⁹ Carlos Coello, *La monja*, 23.

⁸⁰ Carlos Coello, *La monja*, 141. Las cursivas son mías.

mente se señala, una mujer decimonónica no necesita “nada más” que ser tierna y amante; todo lo demás corresponde al ámbito y competencia de los hombres. De esta manera, el personaje de Catalina había sido “liberado” dos siglos después para que se ajustara a las expectativas sociales y el rol de género que el siglo XIX le construyó a su imagen y semejanza.

Reflexiones finales

Como se ha intentado demostrar en el artículo, cada época ha seleccionado, editado y censurado ciertas partes de la historia y del mito de Catalina de Erauso para alinearlos con sus propios intereses estéticos, políticos y de género. Por un lado, se ha encontrado que en el siglo XVII se privilegió la ambigüedad del personaje, utilizando la indumentaria como atributo para confirmar –que no necesariamente para diferenciar– su ser y carácter masculino. Por su parte, la obra decimonónica hizo una relectura de la Monja Alférez y la recreó como un sujeto moldeable y dependiente de la protección y seguridad de los varones, al tiempo que calificó su hábito masculino como un disfraz con el que encubrió su irracionalidad, escaso control de impulsos y la carencia de un entorno familiar adecuado e integrado y, por lo tanto, como contrario al discurso de los valores burgueses y médicos de la época.

Asimismo, llama la atención que, en todos los documentos estudiados, la atención de los autores se dirija hacia el valor, el arrojo y la violencia en las acciones de Catalina, sin considerársele como una persona disciplinada, prudente y cautelosa –valores muy apreciados especialmente en el ámbito de la milicia–. Es decir que, a lo largo de los siglos, la Monja Alférez no fue presentada como un caso ejemplificador, sino como uno en el que pueden verse perspectivas moralizantes y aleccionadoras, de acuerdo con los objetivos de cada tiempo, público y escritor. De igual manera, cabe señalar que, tanto en el siglo XVII, como en el XIX, los discursos y representaciones acerca de las disrupciones sexuales y de género se generaron alrededor de las angustias y fantasías de sus autores varones sobre el rol que deberían desempeñar las mujeres en sus respectivas sociedades.

La historia de Catalina de Erauso permite ejemplificar claramente algunas de las estructuras que cimentaron el Antiguo Régimen, por lo que es posible que ese carácter dilucidario coadyuvara a volverla tan famosa en su propia época y a que posteriormente fuera retomada como antítesis de los discursos decimonónicos. En primer lugar, me refiero al tono y entorno belicista y de conquista que probablemente inundó –como hasta el día de hoy– la imaginación y sueños de muchas personas que se sorprendían y preguntaban por la “maravilla americana”. Segundo, el papel ordenador, legitimador y purificador de la iglesia católica y su estrecho vínculo con el Estado, pues fue ella la encargada de ratificar tanto la *virgo intacta* de Erauso, como las prerrogativas que la corona le concedió para poder utilizar hábito, nombre y firma masculinos hasta su muerte. Y, tercero, la estratificación y jerarquización social que posibilitaron que la Monja Alférez, al ser integrante de una élite comercial y aristocrática, tuviera los conoci-

mientos y ejercitara sus habilidades para relacionarse con personas poderosas que la pudieran proteger durante sus aventuras y que, finalmente, le permitieron gestionar las actividades que realizó –especialmente las dirigidas contra los holandeses y mapuches– para presentarlas ante el papa y el rey como servicios a la corona y a la cristiandad.

Así, todas estas características y circunstancias permitieron que Catalina –de manera excepcional– pudiera transitar ariosamente entre los intersticios de los códigos de su época y negociar su incursión como Antonio, en un mundo profundamente desigual, lleno de contrastes y reglamentado y que, sin embargo, representaba al mismo tiempo toda una pléyade de posibilidades para explorar, comerciar, crear y mestizar. En este sentido, cabría recordar que hubo otros personajes que en la misma época también transgredieron las normas y comportamientos sexuales y de género. Un ejemplo de ellos sería el cómico Cosme Pérez “Juan Rana” (1593-1672), quien igualmente contó con el favor real y gozó de una amplia aceptación del público, a pesar de haber sido interrogado –y luego exonerado– por el Santo Oficio; sin embargo, casos como el del granadino Eleno de Céspedes o el de la novohispana Cotita de la Encarnación, no tuvieron finales tan favorables ni gozaron de tanta difusión.

Finalmente, el que las distintas representaciones y relatos de Catalina de Erauso continúen generando interés hoy en día, podría estarnos hablando acerca de nuestras propias inquietudes y ansiedades respecto al género, la división sexual del trabajo, la apariencia de las personas y, por supuesto, de nuestra relación con la violencia, la religión y los espacios del poder.

Referencias Bibliográficas

- Barreiro Mallón, Baudillo. “El monacato femenino en la Edad Moderna demografía y estructura social”, en *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América, 1492-1992*. España: Universidad de León, 1993.
- Blanco Mozo, Juan Luis. “El retrato de doña Catalina de Erauso, la monja alférez, obra de Juan van der Hamen (1596-1631)”, en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar» Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja*. España: vol. XXI, 1998.
- Coello, Carlos. *La monja alférez, zarzuela histórica en tres actos y en verso*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1875.
- Courbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques y Vigarrelo, Georges (dirs.). *Historia del cuerpo, de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. España: vol. II, Taurus, 2005.
- Diccionario de Autoridades*, Diccionario Histórico de la Lengua Española. Consultado en junio de 2021 desde <<https://apps2.rae.es/DA.html>>.
- Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*. Barcelona: Paidós Contextos, 2002.
- Erauso, Catalina (de). *La historia de la monja alférez*. Barcelona: Red ediciones S.L., 2011.

- Harden, Faith S. "Military Labour and Martial Honour in the *Vida de la Monja Alférez, Catalina de Erauso*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 92, vol. 2. Liverpool: Liverpool University Press, 2017.
- Llanos Delgado, Claudia Silvia. "Travestismo y libertad femenina en el siglo XIX mexicano: la biografía de Catalina de Erauso, la Monja Alférez", en *Mitologías Hoy*, vol. 18. Cataluña, 2018. Consultado en junio de 2021 desde <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.583>>.
- López Barahona, Victoria y Nieto Sánchez, José A., "La ropa estandarizada: innovaciones en la producción, comercio y consumo del vestuario en el Madrid del siglo XVII", en *Sociología del Trabajo*. España: Siglo XXI Editores, núm.71, 2001.
- Madera Gabriela, Allan. "Un hombre sin barbas': the Transgender Protagonist of *La Monja Alférez* (1626)", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 17, núm 12. Oxford: Routledge, 2016.
- Mendieta, Eva. *En busca de Catalina de Erauso, Identidades en conflicto en la vida de la Monja Alférez*. España: Universitat Jaume I, 2010.
- Navia Antezana, Mónica. "Retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso", en *Ciencia y Cultura*. No. 37, 2016.
- Pérez de Montalbán, Juan. *La monja alférez*. Barcelona: Red ediciones S.L., 2012.
- Pérez Molina, Isabel. "La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad", en *Espacio, Tiempo y Forma*. España: Serie IV, Historia Moderna, 2004.
- Rey Castelao, Ofelia. "Las instituciones monásticas femeninas, ¿centros de producción?", en *Manuscripts*. España: Universidad Autónoma de Barcelona, vol. 27, 2009.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "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: Universidad de Ámsterdam, 2009.
- Segas, Lise. "Más allá de los problemas de género(s): El enigma del reconocimiento de la Monja Alférez a partir del relato «trans» de la *Historia de la Monja Alférez* (1625)", en *Studia Aurea*. España: núm. 9, Universidad de Girona-Universidad de Barcelona, 2015.
- Steele, Valerie. *The Corset a Cultural History*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio. *Catalina de Erauso*. (Real Academia de la Historia), <<https://dbe.rah.es/biografias/6728/catalina-de-erauso>>.
- The Archive for Research in Archetypal Symbolism. *El libro de los símbolos*. Colonia: Taschen, 2011.
- Vigarello, Georges (dir.). *Historia del cuerpo, del Renacimiento al Siglo de las Luces*. España: vol. I, Taurus, 2005.
- W.B., Jordan. *Juan van der Hamen y León*. Nueva York: New York University Press, tomo II, 1967.

Hemerográficas

Fernández Curro, A. “¿Quién pintó a la monja alférez?”, en *ABC*. España: 30-I, 1963.

Flaño, Teresa. “La nueva cara de la Monja Alférez”, en *El Diario Vasco*, 19 de noviembre 2015. Consultado en enero de 2022 desde <<https://www.diariovasco.com/culturas/201506/10/nueva-cara-monja-alferez-201506100806.html>>.