



El problemático “feminismo” de *La Monja* Alférez de Domingo Miras

María Asunción Gómez

Florida International University

Resumen: Este personaje sigue siendo en la actualidad objeto de inspiración para dramaturgos, novelistas y directores de cine y objeto de análisis de múltiples trabajos académicos. Seguimos, en definitiva, intentando explicar el esquivo personaje de la Monja Alférez desde nuestra propia óptica moderna, sin tener en cuenta las transformaciones que nuestra sociedad ha experimentado desde el siglo XVII hasta la actualidad. De alguna forma, todas las interpretaciones y reconstrucciones de la Monja Alférez recrean, a nivel textual, algunos de los distintos disfraces, literales y figurados, tras los que Erauso se escondió y muestran cómo la Monja Alférez ha circulado como un bien de consumo para servir a distintas ideologías y distintos propósitos. Como veremos, *La Monja Alférez* de Miras no es una excepción.

Palabras clave: Catalina de Erauso, "monja alférez", feminismo, Domingo Miras.

Catalina de Erauso (1585? [1] -1650), popularmente conocida como la Monja Alférez es uno de los personajes más legendarios y controvertidos del Siglo de Oro español. Durante casi 400 años, el mito de la prodigiosa Monja Alférez ha permanecido vivo a través de estudios históricos, relatos biográficos, novelas, obras de teatro, películas, retratos y comics. Se han ido moldeando a través de los siglos las mil caras de la Monja Alférez, de manera que el personaje histórico se transforma de forma caleidoscópica [2]. Stephanie Merrim observa que Erauso pasa ser, de una anomalía a un icono cultural (178), el cual comienza a forjarse en vida de Erauso. Este personaje sigue siendo en la actualidad objeto de inspiración para dramaturgos, novelistas y directores de cine y objeto de análisis de múltiples trabajos académicos. Seguimos, en definitiva, intentando explicar el esquivo personaje de la Monja Alférez desde nuestra propia óptica moderna, sin tener en cuenta las transformaciones que nuestra sociedad ha experimentado desde el siglo XVII hasta la actualidad: “the changes in Catalina’s nature were less striking than the changes in society over the centuries that separate us from her—changes that make it so hard for us to understand her story” (Aresti 404).

La extraordinaria historia de Catalina de Erauso es bien conocida. Siendo una joven novicia, escapa del convento, donde la habían internado sus padres siendo una niña, para buscar aventuras en el Nuevo Mundo. Para poder realizar sus hazañas, se viste de hombre y vive como tal durante casi veinte años. Erauso comparte rasgos de la identidad del pícaro por sus múltiples amos y oficios, pero también la del soldado temerario y aventurero. Lucha contra los indios araucanos, asumiendo así el papel de cruel y sanguinario conquistador, y consigue el título de alférez. Se bate en duelos en múltiples ocasiones pero gracias a sus dotes de buen espadachín consigue siempre salvar su vida. Cuando por fin se descubre su identidad, recibe del rey Felipe IV una pensión militar por su heroísmo y del Papa Urbano VIII una dispensación y permiso eclesiástico para vestir como hombre el resto de su vida. En el presente trabajo me centro en *La Monja Alférez* (escrita en 1986, publicada en 1992) de Domingo Miras (1934-) para analizar cómo el dramaturgo español construye el género y la identidad híbrida de un personaje cuyas hazañas califica de feministas. Cuestiono el supuesto feminismo de su personaje y comparo su dramatización de Catalina de Erauso con la fuente principal en que está basada la pieza histórica: la autobiografía que la protagonista escribe, o hace escribir, alrededor de 1630, y que fue publicada por primera vez en 1829 por Joaquín María de Ferrer bajo el título: *Historia de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma, é ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer* [3].

Género, espectáculo y la construcción de la identidad

Elizabeth Perry señala que para entender quién fue Catalina de Erauso habría que analizarla como símbolo, no como persona. Indudablemente, cada autor y cada época ha puesto a Catalina de Erauso al servicio de unos intereses y una ideología específica. En la actualidad, este personaje resulta atractivo para la crítica postestructuralista porque es un claro ejemplo de la inestabilidad y relatividad de la noción de género en la construcción de la identidad de un individuo. En “Performative Acts and Gender Constitution”, Butler se basa en teorías fenomenológicas (Husserl, Merleau-Ponty y Mead) que exponen cómo los agentes sociales crean la realidad a través del lenguaje, los gestos y otros signos sociales de carácter simbólico, y alega que la identidad de género no es estable, sino que es construida a través de la repetición estilizada de actos: “gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self” (270). Al presentar la identidad de género como algo construido, Butler se remonta a Simone de Beauvoir--“one is not born, but, rather, *becomes* a woman” (cit. por Butler 270)-pero da un paso más allá al afirmar que es erróneo suponer que el sujeto preexiste a sus actos. Por el contrario, son sus actos los que constituyen su identidad, la cual es, a su vez, una ilusión: “I will understand constituting acts not only as constituting the identity of the actor, but as constituting that identity as a compelling illusion, an object of *belief*” (271).

Nerea Aresti nos proporciona en “The Gendered Identities of the Lieutenant Nun” un análisis detallado de la evolución de la construcción histórica de la identidad de Catalina de Erauso desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, así como la relación que en la época premoderna pudiera existir entre diferencia sexual y otros componentes identitarios como la jerarquía social:

The story of Catalina de Erauso reveals the consistently performative function of gender in a society-that of Spain during the seventeenth century-that held a very different view of biology from our own. Her autobiography and other contemporary documents provide us with access to a pre-modern world view in which gender is often eclipsed by judgements based on social hierarchy. At that time, a woman’s existence was much less determined by the mere fact of being a woman: female identity was not yet completely dictated by sexual anatomy. (402)

Siguiendo las teorías de Thomas Laqueur en *Making Sex*, Aresti afirma que el sexo era en el siglo XVII una cuestión de sociología, más que de ontología, y añade que Erauso representaba un caso excepcional en esa época, pero no inconcebible, y esto lo demuestra el hecho de que tanto el rey de España como el Papa le concedieran privilegios económicos--pensión vitalicia--y de estatus social--al poder conservar su identidad masculina (402). Las concepciones normativas de la noción de género comienzan a aparecer durante la Ilustración, pero llegan con retraso y se conforman de manera diferente en los países tradicionalmente católicos, como es el caso de España. Esto explica que en el siglo XIX, la visión romántica que nos da Thomas de Quincey en su novela *The Lieutenant Nun* sea muy distinta a la de autores españoles como Joaquín María de Ferrer, quien destaca cómo el talento de Erauso quedó desperdiciado por falta de una buena educación, o Antonio Sánchez Moguel, quien intenta convertirla en una heroína nacional y símbolo de la colonización española de América (Aresti 402).

Las múltiples capas del palimpsesto

De alguna forma todas las interpretaciones y reconstrucciones de la Monja Alférez recrean, a nivel textual, algunos de los distintos disfraces, literales y figurados, tras los que Erauso se escondió y muestran cómo la Monja Alférez ha circulado como un bien de consumo para servir a distintas ideologías y distintos propósitos. Como veremos, *La Monja Alférez* de Miras no es una excepción. Pero antes de pasar al análisis de esta obra, es importante presentar, aunque de un modo sucinto, las principales capas del palimpsesto [4]. Además de la autobiografía mencionada, existen diversos documentos históricos datados en el siglo XVII sobre Monja Alférez, entre los cuales se encuentra la petición al rey Felipe IV de la pensión vitalicia como alférez, varias cartas de personas que la conocieron, así como dos relaciones. También contamos con dos representaciones literarias en el siglo XVII: la obra de teatro de Juan Pérez de Montalbán, *La Monja Alférez* (1626?) y la novela picaresca de Alonso de Castillo Solórzano *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637). La Monja Alférez de Castillo Solórzano se lamenta de no haber sido caracterizada de forma apropiada en la obra de Montalbán [5]. De la misma manera, la Catalina de Domingo Miras cita la obra de Montalbán para criticar los rasgos donjuanescos con que se caracteriza su personaje (Guzmán), inmerso en una trama típica de las comedias de capa y espada, con sus consabidos enredos y la necesidad de restaurar el honor de la dama amada.

En el siglo XIX destaca la obra de Thomas De Quincey quien, como nos recuerda Virtudes Serrano, convierte a Erauso en un personaje típicamente romántico, víctima del destino, inmersa en una serie de aventuras que a veces poco tienen que ver con la historia sino con los excesos de la imaginación de un fumador de opio: “De Quincey, con indiscutible ingenio, no sólo inventa situaciones, modifica las existentes o suprime otras, sino que, apartándose de la historia, deja oír su voz en digresiones críticas sobre la materia novelada, o sobre la vida y costumbres de los españoles, contra los que lanza constantes ataques” (22). También del siglo XIX es la novela de Eduardo Blasco, *Del claustro al campamento o la Monja Alférez*, en la que se niega abiertamente el homoerotismo de Erauso y la de Juan Mateos, *La Monja Alférez*, la cual nos presenta a una protagonista (Andrea) de atributos casi satánicos, cuyo rasgo más sobresaliente es la crueldad despiadada [6].

En el siglo XX la Monja Alférez pasa a la pantalla y adquiere una mayor popularidad a través de varias versiones cinematográficas. *La Monja Alférez*, dirigida por el mexicano Emilio Gómez Muriel (1947), presenta una versión feminizada de Erauso, con María Félix luciendo su figura, disfrazada de espadachín. A diferencia de la imagen de mujer fatal de esta Monja Alférez, la versión cinematográfica española del mismo título (dirigida por Javier Aguirre en 1986) pretende alcanzar un mayor realismo presentando el lado masculino de la protagonista [7]. Finalmente, la versión norteamericana *She Must Be Seeing Things* (1987), dirigida por Sheila McLaughlin, es una película ambientada en el Nueva York contemporáneo, protagonizada por dos lesbianas, obsesionadas directa y simbólicamente con la narrativa de la vida de Erauso. McLaughlin explora temas de celos, violencia, voyeurismo, así como la dialéctica entre el deseo homosexual y heterosexual. Erauso se convierte aquí en “a symbol of transgender rebellion for lesbian spectators” (Velasco 159).

Las novelas protagonizadas por la Monja Alférez no han llegado a un público tan amplio como las versiones fílmicas y su calidad es bastante desigual. Entre las obras narrativas destacan *La Monja Alférez* (1938) y *Las memorias de la Monja Alférez* (1972) de los chilenos Raúl Morales Álvarez y Carlos Keller, respectivamente. Entre las obras narrativas españolas de los años setenta tenemos la novela de María del Carmen Ochoa, *La Monja Alférez* (1970) y la versión juvenil de Armonía Rodríguez, *De monja a militar* (1975); Ricard Ibáñez, historiador y autor de juegos de rol, debuta como narrador con *La Monja Alférez. La juventud travestida de Catalina de Erauso* (2004), una narrativa que termina cayendo en los consabidos maniqueísmos de muchas de las obras que tratan el periodo histórico de la conquista de América. Cada

una de las obras mencionadas (novelas, obras teatrales, filmes) toma como punto de partida la autobiografía de Erauso, omitiendo, reforzando o transformando las diversas identidades aquí presentadas: la de novicia rebelde, la de soldado valiente y patriótico que lucha contra los indios infieles, la de aventurero pendenciero, la de comerciante emprendedor, o la de un don Juan seductor pero virginal.

Sherry Velasco apunta, muy acertadamente, que las representaciones teatrales y fílmicas realizadas en España en las últimas décadas han puesto en primer plano el perfil lésbico de la protagonista y ha sido usada tanto por la derecha como por la izquierda para sus propios fines políticos:

The hybrid nature of the Lieutenant Nun allowed both the liberal Republicans as well as the opposing fascist Francoists to evoke Erauso as a symbol of their political ideology. For the first group, the Lieutenant Nun represented a challenge to repressive patriarchal control while the latter saw Erauso as a symbol of conservative nationalistic and religious ideals. After Franco's death, the Basque government was also motivated to reappropriate Erauso's story as an example of the regional pride that was suppressed under the dictatorship. (169)

La reapropiación de este personaje por representantes de ideologías enfrentadas verifica su complejidad y la dificultad de descifrar el palimpsesto. Como veremos a continuación, Miras pretende presentar a Catalina de Erauso como un ejemplo para ser emulado y como epítome de un feminismo que predica la igualdad entre hombres y mujeres.

Domingo Miras: seducido por la aureola del prodigio

De las casi veinte obras de Miras, trece están basadas en personajes históricos y legendarios. Virtudes Serrano señala la atracción que el dramaturgo siente por mujeres que luchan por ser libres, que viven al margen de la sociedad, enfrentándose con los representantes del poder (“Introducción” 26). Catalina es el personaje marginal por excelencia y está, además, cargado de teatralidad, según Miras por su contradictoria condición de religiosa y militar, de mujer y soldado”. Miras es muy consciente de “ese misterioso atractivo que suele tener lo ambiguo y lo oscuro, lo que participa a la vez de dos naturalezas teóricamente antagónicas e inconciliables”, pero que está rodeado por “la inquietante y seductora aureola del prodigio” (citado en Serrano “Introducción” 24). El dramaturgo considera que la ambigüedad es la esencia de la trasgresión teatral: “Lo que es a un tiempo una cosa y su contraria, verdadero y erróneo, atractivo y repugnante, luminoso y oscuro, próximo y lejano, lícito e ilícito, vivo y muerto. El teatro, con su pareja de máscaras contradictorias, al participar dialécticamente de los contrarios, borra provisionalmente la división entre ambos, la línea fronteriza que los separa” (“Kantor” 28).

Como veremos a continuación, Miras explota precisamente esta hibridez para convertirla en espectáculo, en producto de consumo que ofrece a un público que, de forma muy similar al del siglo XVII, siente una extraña atracción, mezcla de admiración y repulsa por lo que es diferente, por lo “monstruoso”. Sin embargo, al introducir un importante componente autorreflexivo, Miras humaniza al objeto mostrado, pero su papel sigue siendo problemático en la economía del espectáculo. Stephanie Merrim explica que el espectáculo de lo monstruoso se mostraba en el siglo XVII no para incitar a la piedad, sino a la curiosidad: “recalling their etymological root in *monstrare* (to show), monsters purportedly incited not pity but

the curiosity and wonder of the spectator” (193). En la obra de Miras se conjugan, por el contrario, la curiosidad y la piedad.

La vigencia del personaje de Catalina de Erauso alcanza uno de sus puntos álgidos a finales de los años ochenta y Miras es muy consciente de ello. Se produce en esta época una avalancha de obras relacionadas con el tema de la conquista y el gobierno español subvenciona muchas de ellas a raíz de la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América. Miras es uno de los muchos autores que se beneficiaron de las becas ofrecidas por diversos organismos gubernamentales para la creación de obras relacionadas con personajes de los siglos XVI y XVII que se vieron involucrados en el encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo. En el “Proyecto explicativo” con que solicita una beca del INAEM en 1985, Miras opta por ensalzar el supuesto feminismo del personaje de Catalina de Erauso: “Ese salto portentoso que va desde el suave pasar las cuentas del rosario bajo el claro son de la pequeña campana del convento, hasta el rudo esgrimir la espada [sic] chorreando sangre por los codos bajo el seco estampido de los cañones, ese salto, que en tiempos de Catalina no tenía nombre hoy sí lo tiene: se llama feminismo” (citado en Serrano “Introducción”, 25). Miras remata su peculiar visión del feminismo recalcando que el modelo masculino elegido por Catalina no es precisamente “un hombre tímido, frailecico oscuro de cualquier convento, sino un bizarro soldado bravucón y pendenciero, aventurero y jugador, seductor de mujeres y matador de hombres: el prototipo del varón más hombruno y masculino hasta hace bien poco” (citado en Serrano, “Introducción” 25).

A pesar del énfasis que el autor pone en el supuesto protofeminismo de Erauso, Virtudes Serrano, sin negarlo, afirma que lo fundamental en esta obra no es el mensaje feminista, sino la reflexión que plantea sobre la dificultad de las personas de mantener su singularidad (*El teatro* 301). Elizabeth Gunn, a su vez, no parece cuestionar la visión que del feminismo tiene Miras cuando afirma que este personaje “anticipa que cualquier mujer, cualquier marginada, podría liberarse de su posición de oprimida. Lo que Miras hace es presentarnos un ejemplo y sugerir que lo sigamos para cuestionar los órdenes establecidos y luchar contra las definiciones e ideologías rígidas que nos controlan” (6). La supuesta consigna feminista que según Dunn abanderada el personaje de Miras es discutible. Recordemos que la identificación entre el sexo biológico y un único modelo de feminidad no era tan clara en el siglo XVII como en épocas posteriores (sobre todo los siglos XVIII y XIX). En la actualidad, la crítica postestructuralista también ha dejado claro que sexo y género son dos categorías bien diferenciadas. La Catalina de Miras no se adscribe a una visión postestructuralista del género y mucho menos al feminismo de la diferencia. En el mejor de los casos se identifica con la primera ola feminista, que se desarrolla desde finales del siglo XIX hasta los años 60 y aboga por la igualdad entre hombres y mujeres. El feminismo de la igualdad reconoce que las jerarquías y los mecanismos de opresión que mantienen a las mujeres en una situación de desventaja tienen que desaparecer. Miras no critica las estructuras jerárquicas en las que se basan las sociedades patriarcales; por el contrario, exalta los rasgos masculinos que caracterizan a Erauso. Dudo que se pueda calificar de feminista a un personaje que se libera de una situación opresiva despreciando lo femenino y reafirmando una serie de valores en los que el patriarcado ha basado su ideología sobre la superioridad masculina. Según Gunn, Miras “nos presenta a Catalina como sujeto multi-genérico sin pretender definirla ni enclavarla dentro de un discurso opresor-oprimido” (6). Desafortunadamente, a pesar de la hibridez del personaje, las dicotomías y las oposiciones binarias no quedan destruidas en esta obra, sino más bien reforzadas.

La evolución de la Monja Alférez: Autoconciencia, travestismo y lesbianismo

Miras dramatiza los principales acontecimientos de la vida de Erauso en siete cuadros centrales (II-VIII) que representan de forma retrospectiva las memorias que Catalina-Antonio de Erauso está escribiendo durante su último viaje a las Indias en 1630. Los espectadores presencian el desarrollo de la acción a través de un mediador, Don Miguel de Echazarreta, general de la flota que conduce a Erauso a Nueva España, y que lee las memorias de la Monja Alférez. A través de las conversaciones que Erauso mantiene con su compatriota en los dos cuadros de enmarque (I y IX), descubrimos que lo que le motiva a escribir sus memorias es en primer lugar el rechazo del espectáculo que se ha creado en torno a su travestismo y su elaboración en una comedia de capa y espada: “he visto en Madrid una comedia escrita por un Juan Pérez de Montalbán que se llama *La Monja Alférez* en la que todos mis cuidados son si se casa o no se casa con su dama un amigo mío que el señor poeta se ha inventado” (56). Erauso se propone asimismo desmentir las muchas versiones y construcciones que de su persona se han hecho, tanto en forma escrita como oral: “Mucha ignorancia y mucha mentira hay en esas historias impresas que de mí corren, y aún más disparates hay en las que se cuentan y relatan de memoria unos a otros, por eso me han aconsejado que ponga remedio escribiendo yo mismo los hechos de mi vida y en ello ando despuntando plumas desde hace algunos meses” (56). Esta autoconciencia de una identidad fragmentada y en continua construcción es un rasgo que se encuentra ausente en el resto de las representaciones (históricas, literarias y fílmicas) de Catalina de Erauso. La autorreflexividad es también discursiva. Erauso reflexiona sobre el acto de la escritura, la inspiración y la incapacidad para crear: “A veces parece que me sopla un ángel y escribo los folios tan de corrido que me duele parar, aunque sólo sea para mojar la pluma” (57), “Pero otras, vive Dios, me atasco por culpa de una sola palabra y todo lo doy al diablo con una tal cólera como nunca antes he tenido” (57). Echazarreta advierte además del punto de vista no fidedigno de la narradora: “aunque bien puede ser que ella adorne algunas cosas y se calle otras, que, al fin, su propia honra es la que aventura...” (62). A su vez, Erauso es consciente del narcisismo implícito en el acto de narrar su vida y de cómo a través de este acto se está convirtiendo en un objeto de consumo: “me miraban como a una mona que da extremadas y nunca vistas volteretas para pasmo y diversión de los presentes, y nada más. Y lo peor es que tanto gusto he tomado a esto de las volteretas, que me he puesto a escribir in libro para seguir dándolas en papel impreso por librerías y bibliotecas” (147). Tanto en su condición de espectáculo teatral como en su condición de espectáculo travestido, queda clara la conexión con la creación literaria y su función en la construcción de identidades para el consumo del público.

En un primer momento la Catalina de Miras adopta una identidad masculina porque es ésta la única vía posible hacia la libertad: “en siendo hombre, el mundo es una granada abierta para comer por donde quiera” (75). En su autobiografía, Erauso narra de forma escueta su enfrentamiento con la monja Aliri: “me maltrató de manos y yo lo sentí” (*Historia* 94). Miras, en cambio, explota el potencial dramático de este episodio con un doble propósito. Le interesa, por una parte, presentar a Catalina vestida de novicia para dramatizar la hibridez del personaje: es hombre en el primer cuadro (Antonio de Erauso) y mujer en el segundo (Catalina como joven novicia). Pero le importa también afirmar su rebeldía y ansias de libertad, así como expresar su inconformismo y una desvergüenza poco apropiada en una novicia que pronto va a profesar. La Catalina del segundo cuadro es una joven que se rebela contra el papel de humildad, obediencia y recogimiento que se espera de una religiosa. De hecho, Catalina rechaza también el matrimonio, la otra opción que sus padres le hubieran permitido, y ante la desaprobación de su tía, la priora Doña Úrsula, Catalina replica: “¿Es que la que no profesa o no se casa por fuerza ha de ser puta?” (72). Después de un intercambio de pareceres con su tía, Catalina reafirma lo absurdo que resulta pensar que los hombres son más fuertes o inteligentes que las mujeres. Catalina

pronuncia entonces las únicas palabras por las que se puede caracterizar a este personaje de feminista: “yo soy mujer y no valgo menos que un hombre” (73). Catalina presenta aquí el travestismo y su cambio de identidad no como una negación de su identidad femenina, sino como la única forma posible de conseguir su libertad y rehacer su vida no como sus padres la han dispuesto, sino tomando ella misma las riendas para hacerse su propio camino: “El ancho mundo, esa será la casa de Catalina de Erauso, digo del nombre nuevo que me tengo que dar, que no sé cuál será: el que se me antoje, que hasta para eso soy libre. Todas están en el coro, me han dejado el convento vacío para mí. Vacío como ahora está mi vida, para que yo la llene con lo que quiera, sin que nadie me mande lo que he de hacer” (75). Como vemos, hasta este segundo cuadro, se puede justificar el calificativo de “feminista” para un personaje que reafirma su rebeldía, su libertad y su decisión de escribir su propia vida, de llenar esa *tabula rasa*, no con imposiciones ajenas, sino con decisiones propias.

Sin embargo, a partir del tercer cuadro podemos observar cómo al adoptar una nueva identidad, la Catalina de Miras borra todo rasgo femenino de su comportamiento por considerarlo indigno y degradante. A diferencia de su contemporánea María de Zayas, Erauso prefiere olvidar, o negar que ser mujer no significa necesariamente ser inferior y que en todas las épocas y sociedades ha habido mujeres virtuosas, estudiosas, valientes, firmes y constantes (Zayas 320). Miras es relativamente fiel al personaje histórico, el cual, como ya explicaba Ferrer en su introducción a las memorias, deja mucho que desear desde un punto de vista moral y en ningún caso puede presentarse como modelo a ser imitado: “Mezcla extraña de grandeza y de funestas inclinaciones, su valor es las más veces irascibilidad ciega y feroz, su ingenio travesura, y sin merecer el nombre de grande tiene que contentarse con el de mujer extraordinaria y peregrina” (ix). En opinión de Ferrer, las fallas del carácter tienen su raíz en una deficiente educación. Como explica Aresti, la visión de Ferrer es muy diferente a la noción de Rousseau, para quien la naturaleza femenina se caracteriza por la pasividad y la debilidad, mientras que la naturaleza masculina ideal se basa en la actividad, la inteligencia y la fuerza (408-09). La postura de Ferrer, por el contrario, se acerca más a las nociones del siglo XVII de un código de valores único en el que tanto hombres como mujeres eran juzgados por su piedad, virtud, firmeza, constancia e inteligencia (407). Aresti expone la postura de Ferrer en los siguientes términos: “Ferrer acknowledges that women may possess a number of positive qualities and abilities, measured by a single yardstick that assumes that these attributes can attain perfection only in men: reason, bold and manly spirit, honor, patriotism, talent, strength, heroism and virtue” (412).

La Catalina de Miras se propone demostrar que no sólo puede alcanzar el ideal de masculinidad, sino también superarlo, aunque para ello tenga que menospreciar a las mujeres y borrar todo rasgo que pueda delatar su identidad femenina. En el cuarto cuadro, muestra su “hombría” al lograr sobrevivir la travesía de los Andes, en las circunstancias más adversas, sin apenas agua y comida. Miras destaca en este cuadro el tesón y fortaleza física de Erauso y su negativa a “morir sin lucha, como una pobre mujercita resignada” (97).

En el cuadro tercero se subraya la importancia que los códigos del honor tienen en la construcción de una identidad masculina. Es así como vemos a Catalina de nuevo en un convento (ahora en Chile), pero no lista para profesar, sino “acogida a sagrado” (81), después de haber matado a un alférez por decirle que “mentía como un cornudo” (81) y al auditor general porque “me zamarreó como a un chico de escuela, preguntando no sé qué” (81). Más adelante, hace un corte en la cara a un tal Reyes por haberle respondido “desabridamente” (86). Este cuadro termina con un desafío en el que Erauso mata a su propio hermano y, arrepentido, termina confesando al fraile Otaizola que no es el alférez Alonso Díaz, “sino la monja doña Catalina de Erauso” (90). Del comienzo de esta confesión, que el espectador nunca llega a escuchar en su totalidad, sorprende ante todo el hecho de que Erauso se identifique en este momento

de su vida como monja, cuando en verdad nunca llegó a profesar. De hecho, en la narración autobiográfica, cuando confiesa su verdadera identidad al obispo de Guamanga, Erauso no se define nunca como monja:

la verdad es ésta: que soy mujer, que nací en tal parte, hija de fulano y sutana; que me entraron de tal edad en tal convento, con fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito; que tuve noviciado; que estando para profesar, por tal ocasión me salí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello; partí allá y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé; correteé, hasta venir a parar en lo presente, y a los pies de su señoría ilustrísima. (160)

Miras pone así en boca del personaje de Catalina los dos términos de una figura icónica que en esos momentos de su vida aún no existía. En vez de deconstruir el mito de la Monja Alférez, Miras lo reafirma en su versión más tradicional, aunque para ello tenga que recurrir a licencias poéticas. La segunda licencia poética consiste en cambiar el momento en que se produce esta confesión. En sus memorias, aparece en el capítulo XVIII cuando recibe la extremaunción de Luis Ferrer de Valencia, después de su pelea con el Nuevo Cid (153). En su edición anotada de *La Monja Alférez*, Serrano explica que “Domingo Miras traslada este episodio a un momento en el que, por el gran impacto espiritual sufrido por el personaje ante el reconocimiento, la confesión posee mayor carga dramática” (90). Además de aportar una mayor carga dramática, esta confesión establece una clara conexión entre el sentimiento de culpa por la muerte del hermano y la trasgresión del cambio de identidad. Catalina parece así buscar la absolución para sus dos pecados: haber matado a su hermano y haber adoptado una identidad masculina. El fratricidio se presenta como el castigo al comportamiento “antinatural” de Catalina.

En el cuadro quinto el personaje de Catalina aparece en su faceta de “galán cuidadoso y solícito” (99) para reproducir una escena característica del teatro romántico. Miras marca las pautas desde la primera acotación: “una hermosa mujer en camisa y desvanecida, según el canon de los grabados románticos de mayor éxito entre señoritas decimonónicas” (99). Este episodio aparece narrado en el capítulo XIII de la *Historia*, aunque con una gran diferencia: Erauso no se enamora de Doña María de Dávalos, sino que se limita a recogerla y llevarla al convento de su madre. Miras no sólo añade dramatismo a este lance, sino que lo hace reproduciendo muy de cerca una escena del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Nos referimos al momento en que Don Juan llega a su quinta con Doña Inés en brazos, también desmayada, para contarle, cuando ésta vuelve en sí, cómo la rescató del fuego del convento y cómo el amor que siente por ella le ha transformado. El idilio se rompe, en la obra de Zorrilla, con la llegada Don Gonzalo de Ulloa y de Don Luis, quienes mueren a manos de Don Juan. Miras estructura este cuadro de forma muy similar: (1) llegada de Erauso con la mujer desmayada en brazos; (2) Erauso se presenta como el héroe que rescata a la dama en apuros y describe cómo lo hizo; (3) declaración de amor a una mujer que no es ni mucho menos tan pura y virginal como Doña Inés, pues acaba de cometer adulterio; (4) lucha con el marido agraviado, que busca restaurar su honor.

¿Por qué toma Miras los grabados decimonónicos y el teatro romántico como modelos estéticos para recrear una escena que se desarrolla en el siglo XVII? Si el dramaturgo pretendiera deconstruir un sistema de oposiciones binarias en torno a la diferencia sexual que, como ya apuntamos antes, se establece de manera definitiva en el siglo XIX, crearía un tono paródico, que está ausente en este cuadro. [8] Por el contrario, Miras parece querer subrayar el contraste entre la pasividad de Doña María y la virilidad del personaje de Catalina. Doña María no es más que la mujer adúltera, pero incluso los juicios morales relativos al adulterio quedan eclipsados por el poder de su hermosura. Esta mujer no queda representada como individuo, sino como estereotipo cultural, como un glosario de poses y gestos románticos de un cuerpo

bello, que carece de profundidad. Doña María Dávalos no es representada en esta escena como una mujer de carne y hueso, sino que entra y sale de escena como si fuera “un grabado”, una mera representación de una estampa, toda ella superficie y máscara.

Catalina, en su papel de Don Juan seductor, no es más real que Doña María. Reproduce todos los estereotipos del amor romántico, con las consabidas declaraciones de amor y los elogios a la hermosura de la dama: “¡oh, y cómo es hermosa!, ¡qué suavidad y qué blancura!” (100); “por mi gusto la llevara conmigo al fin del mundo, con tal de tener a mi lado tan acabada belleza” (102); “Es más hermosa que el sol que nos alumbra, más hermosa que la vida... Doña María, la adoro como a Dios” (104). También en consonancia con los clichés del teatro romántico, Catalina se queja de la crueldad de las mujeres y Doña María del destino: “Por qué no nos conocimos antes de que yo me casara, por qué... ¡Ay, qué distinto hubiera sido todo! (104). La primera jura dar su vida para protegerla, la segunda coquetea incluso sabiendo que su marido aparecerá en cualquier momento para matarla: “Tendrá que visitarme a menudo y no le perdonaré si no lo hace” (104).

La escena es tan estereotipada que llega incluso a borrar el potencial trasgresor del componente lésbico. Doña María no adivina a una mujer bajo las ropas masculinas y Catalina es el perfecto caballero que sabe poner riendas al deseo cuando éste se desboca: “Esto es una locura, estamos trastornados... Perdóneme, la culpa ha sido mía” (104). Es más, como observa Velasco, el afecto lésbico del texto queda atemperado en la puesta en escena: “In the actual performance the actress portraying Erauso (Juli García) kisses her fellow actress (Elena Belmonte) on the cheeks, usually avoiding the mouth-to-mouth contact noted in the playwright’s original text” (150). Se evita así cualquier posibilidad de herir la sensibilidad del público y se diluye aún más el deseo lésbico que se adivina en el texto.

Conclusiones

La vigencia del personaje de la Monja Alférez es innegable puesto que nos hace reflexionar sobre cuestiones sobre sexualidad y género que siguen teniendo hoy en día una función cultural importante. Miras explota la hibridez del personaje, pero en vez de sacar a Erauso de un sistema de oposiciones binarias creado por las sociedades patriarcales, refuerza dicho sistema al presentar a un personaje que intenta borrar todo rasgo femenino no sólo de su cuerpo, sino también de su carácter. La Catalina de Miras se identifica con los hombres y también con una serie de valores que a partir del siglo XVIII han sido considerados como masculinos (valor, fuerza, violencia, rígidos códigos del honor). Al actuar como hombre, Catalina no se rebela abiertamente contra las estructuras sociales, políticas o religiosas de la época, ni denuncia las injusticias de un sistema social que trata a las mujeres como inferiores. Es más, usa “su mostrosidad” como estrategia para subir en la escala social y para conseguir prebendas, que de otra forma le hubiera resultado difícil alcanzar. Tampoco hay trasgresión en la forma en que se presenta la homosexualidad del personaje, quien idolatra la belleza femenina, y se siente más hombre que mujer. Miras no presenta a través de este personaje nuevas formas de ser mujer, y si se cuestionan las categorías de lo femenino y lo masculino es más bien porque el personaje histórico de Erauso pertenece a una época en las que las demarcaciones de género e identidad eran aún difusas.

Notas

- [1] Según la partida de nacimiento, Catalina de Erauso nació en 1592.
- [2] Mary Elizabeth Perry apunta a la interacción entre el personaje histórico y el personaje literario y afirma que el lenguaje ha sido usado para enfatizar cierta información y transformarla en justificaciones atemporales, es decir para convertir a este personaje en mito (240).
- [2] En mi artículo utilizo la edición de Cátedra, con introducción de Ángel Esteban. En la contraportada de esta edición se hace notar que: “Aunque su historia se presenta a través de un yo autobiográfico, no sabemos si fue ella quien la escribió, si otra persona la redactó bajo su dictado o si un tercero se documentó sobre la historia y narró unos hechos en los que la *fábula* presta un evidente servicio a la *historia*”.
- [3] Véase Sherry Velasco, *The Lieutenant Nun. Transgenderism, Lesbian Desire and Catalina de Erauso*. La autora proporciona un detallado y sagaz análisis de las distintas construcciones e interpretaciones de la Monja Alférez en la iconografía, literatura, cine y otras formas de producción cultural europeas y latinoamericanas. Aunque no analiza en profundidad la obra de Miras, sí menciona que el enfoque del dramaturgo es destacar la hibridez del personaje y su autoconciencia de ser un espectáculo carnavalesco (150).
- [4] Además de estas representaciones literarias del siglo XVII, contamos también con el famoso retrato de Pacheco (suegro de Velázquez), el cual data de 1630 cuando Erauso se encontraba en Sevilla. Observamos en dicho retrato un rostro asexuado, pero que a primera vista diríamos que es el de un hombre, por el traje de soldado y por el corte del cabello, que aparece además sin ningún tipo de tocado o adorno.
- [5] También el siglo XIX aporta su representación pictórica. Si el retrato de Pacheco se caracteriza por su realismo, el retrato decimonónico atribuido a José Luis Villar y a Col. Martínez Ibáñez (Museo del Ejército de Madrid), es una representación más idealizada del personaje. Aunque sigue usando el traje de soldado, el rostro presentado es claramente de mujer: las facciones no son tan duras y la expresión, aunque sería no es severa. La representación artística de este personaje no es realista, sino sublimada, muy en consonancia con la visión romántica del mundo.
- [6] Velasco observa que, paradójicamente, a este intento de masculinización se opone una escena (sin base histórica alguna) donde se reinscribe de nuevo lo femenino (ahora como espectáculo) para la mirada masculina. Después de sufrir una herida, Catalina queda inconsciente y, al desnudarla, dos monjes descubren los pechos de la protagonista, ante los cuales quedan horrorizados. Uno de ellos da un grito como si hubiera visto al diablo (158).
- [7] Antonio de Erauso es el cuarto nombre masculino adoptado por Catalina de Erauso a lo largo de su vida. Anteriormente, se hizo pasar por Pedro de Orive, Francisco de Loyola y Alonso Díaz Ramírez de Guzmán. El personaje del texto teatral de Miras se llama Catalina. Esta selección del nombre de pila, en vez del apellido, condiciona también la perspectiva de los lectores. Erauso vivió la mayor parte de su vida haciendo uso de su identidad masculina. Sin embargo, en la actualidad se sigue privilegiando el uso del femenino cuando se habla de la Monja Alférez. Mary Elizabeth Perry alterna el pronombre personal masculino con el femenino para intentar hacer justicia a Erauso (1999, 395). En español se complica la situación ya que hay que usar mayor cantidad de marcadores de género (en las terminaciones de

nombres, adjetivos y participios pasados). Puesto que en mi estudio analizo un personaje literario (que Miras llama Catalina) y el mito de la Monja Alférez (marcado por el sustantivo “monja”) uso el femenino, aunque soy muy consciente que al hablar del personaje histórico resulta más apropiado usar el masculino.

- [8] De hecho el único elemento paródico que aparece en la escena, es probablemente casual: Catalina, en su papel de Don Juan Tenorio, es virgen, mientras que Doña María, en su papel de Doña Inés, está lejos de ser pura y virginal. Doña Inés es raptada del convento; Doña María llega a él después del adulterio. La primera es idolatrada por Don Juan por su pureza; de la segunda, sólo se puede exaltar la belleza.

Obras citadas

Aresti, Nerea. “The Gendered Identities of the ‘Lieutenant Nun’: Rethinking the Story of a Female Warrior in Early Modern Spain”. *Gender and History* 19.3 (2007): 401-18.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. Nueva York y Londres: Routledge, 1990.

Erauso, Catalina de, 1592. *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, 2002.

Gunn, Elizabeth. “Hábito y espada: Más allá del travestismo en *La Monja Alférez* de Domingo Miras”. *Romance Languages Annual* 11 (1999): 478-83. 20 de abril de 2008 <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-> <

Laqueur, Thomas. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard U.P., 1990.

Merrim, Stephanie. “Catalina de Erauso: From Anomaly to Icon”. *Coded Encounters: Writing Gender and Ethnicity in Colonial Latin America*. Eds. Francisco Javier Cevallos Candao *et al.* Amherst: U. of Massachusetts P., 1994. 177-205.

Miras, Domingo : *La Monja Alférez*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1992.

---. “Kantor y el lenguaje”. *Primer Acto* 198 (1983): 27-31.

Perry, Mary Elizabeth. “From Convent to Battlefield: Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain”. *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from Middle Ages to the Renaissance*. Eds. Josiah Blackmore y Gregory Hutcheson. Duke UP, 1999. 394-419.

Serrano, Virtudes. *El teatro de Domingo Miras*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1991.

---. “Introducción”. *La Monja Alférez*. Murcia: Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1992.

Velasco, Sherry. *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*. Austin: U. of Texas P., 2000.

Zayas y Sotomayor, María de. *Tres novelas amorosas y ejemplares, y tres desengaños amorosos*. Madrid: Castalia, 1989.

© María Asunción Gómez 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

