

“¿Para qué quiero vivir, / si saben que soy mujer?”: Catalina de Erauso en la comedia *La Monja Alférez*

“For what do I want to live for, / if they know that I am a woman?”: Catalina de Erauso in the comedy *La Monja Alférez*

Débora Vaccari

Università Di Roma “La Sapienza”, Italia
deboravaccari@gmail.com@gmail.com

Recibido: 22/08/2021 Aceptado: 08/09/2021

Resumen: La fascinante historia de Catalina de Erauso, joven vasca huida a Perú disfrazada de hombre a comienzos del siglo XVII, es el objeto de la comedia *La Monja Alférez* (ca. 1625-1626) atribuida a Juan Pérez de Montalbán. El objetivo de este trabajo es analizar cómo el dramaturgo construye un personaje auténticamente varonil en los primeros dos actos y si este se transforma y cómo y cuánto, una vez revelado su sexo femenino, en el tercero. En efecto, el protagonista es un personaje doble, ya que en la comedia el recurso dramático de la “mujer vestida de hombre” y la indumentaria misma se emplean no solo como una estratagema para seducir al público masculino del corral, sino que se convierten en el principal rasgo definitorio del personaje protagonista al representar visualmente, en una extrema exaltación de la teatralidad barroca, su doble naturaleza femenina y masculina.

Palabras clave: Catalina de Erauso- *La Monja Alférez*- Juan Pérez de Montalbán- Teatro del Siglo de Oro.

Abstract: The fascinating story of Catalina de Erauso, a young Basque who fled to Peru disguised as a man at the beginning of the 17th century, is the subject of the comedy *La Monja Alférez* (ca. 1625-1626) attributed to Juan Pérez de Montalbán. The objective of this work is to analyze how the playwright builds an authentically manly character in the first two acts and if he is transformed and how and how much -once her feminine gender has been revealed- in the third act. Indeed, the protagonist is a double character, since in the comedy the dramatic resource of the "woman dressed as a man" and the clothing itself are used not only as a ploy to seduce the male audience in the corral, otherwise these elements become the main defining trait of the main character by visually representing, in an extreme exaltation of baroque theatricality, its dual feminine and masculine nature.

Keywords: Catalina de Erauso- *La Monja Alférez*- Juan Pérez de Montalban- Golden Age Theater.

Señor, todo esto que he referido a V. S. ilustrísima no es así; 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 (*Historia* 2020:160).

La autora de esta declaración es Catalina de Erauso: en 1623, según se cuenta en el capítulo XX de la *Historia de la Monja Alférez Catalina de Erauso, escrita por ella misma* publicada en 1829, actuando todavía bajo el nombre de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán y con el uniforme de alférez, es acusada del asesinato de tres hombres y se entrega al obispo fray Agustín de Carvajal en Huamanga, al que se ve obligada a desvelar su verdadera identidad: no es (solo) el afamado alférez sino (también) una mujer huida de un convento donde sus padres la habían recluido con pocos años de edad. Nace así el mito, vivo todavía hoy en día, de la Monja Alférez, conocida en las Indias y en España por sus hazañas militares, su bravuconería, su pasión por el juego (los dados más que los naipes) y por las damas.¹ Una vida extraordinaria, la de Catalina, divulgada a través de un gran número de fuentes coetáneas –que atestiguan claramente la existencia real de la Monja Alférez– y sobre todo de una presunta autobiografía publicada por Joaquín María de Ferrer en 1829, que la consagra definitivamente como personaje legendario, como demuestra la gran cantidad de obras a ella dedicadas todavía hoy en día.

Ahora bien: hoy no me voy a extender sobre las cuestiones relacionadas con la *Historia de la Monja Alférez* que atañen al estatuto de la obra, a su género literario y a la autoficción, así como no voy a entrar en el –igualmente o más debatido– tema de la conciencia de género (esta vez sexual) y sobre todo de la transexualidad de Catalina.² Mi objetivo, de hecho, es el análisis de una comedia, *La Monja Alférez*, con el fin de ver cómo el dramaturgo construye un personaje auténticamente varonil en los primeros dos actos y si este se transforma y cómo y cuánto una vez revelado su sexo femenino, en el tercero. Dejaré de lado, pues, el problema de la autoría de

1 Véase, por ejemplo, la reseña de RODRÍGUEZ ORTEGA 2018:106-109.

2 En general, se pueden reconocer dos posturas críticas acerca de este tema: por una parte, los que relacionan a Catalina de Erauso con el travestismo (por ejemplo, SEGAS 2015), y por otra los que la relacionan con la transexualidad (por ejemplo ALLAN 2016).

la pieza (Juan Ruiz de Alarcón se la disputa a Montalbán, que parece ir perdiendo la batalla),³ porque lo que me interesa es la representación de la anomalía encarnada por la Monja Alférez en una obra tan marcada por su armazón ideológico como lo es una comedia áurea.

Pero antes de entrar en el vivo del asunto, daré unas noticias preliminares sobre la protagonista y las fuentes de su historia y una aclaración acerca del uso del femenino para referirme a la Monja Alférez, que se debe al hecho de que en la casi totalidad de la bibliografía crítica se habla de ella como Catalina de Erauso y por lo tanto se utiliza el femenino.

Según su partida de bautismo,⁴ Catalina de Erauso nace en San Sebastián en 1592 de una familia vasca acomodada que, cuando llega a la edad de cuatro años, la encierra en un convento. De la clausura Catalina huye a los quince años, antes de profesar; es entonces cuando se disfraza de hombre y empieza sus andanzas por España bajo la identidad de Francisco de Loyola. En 1607 se marcha a las Indias, donde también viaja muchísimo. En Chile, en 1619, lucha contra los araucanos como soldado con el nombre de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán en la batalla de Valdivia, lo que le vale el grado de alférez. En 1623, después de la enésima pelea, para salvarse de la condena confiesa ser mujer y la encierran antes en el Convento de Santa Clara de Huamanga en Perú y luego en el de la Santísima Trinidad de Lima. Consigue dejar el convento solo después de demostrar que no había llegado a profesar y, cambiado el nombre esta vez en Antonio de Erauso, se marcha a España, donde llega en 1624. A principios de 1626 Felipe IV le reconoce sus méritos militares y le concede permiso para vestirse de hombre; de Madrid Catalina se desplaza a Roma, donde encuentra al papa Urbano VIII, que también le concede permiso para seguir vestida de hombre. Finalmente, hacia 1630 se embarca para América, llega a México, donde muere en Cotaxtla en 1650. Durante su vida, la Monja Alférez se ha distinguido por su violencia (mató por lo menos a una decena de hombres en peleas, incluido su hermano), su afición por el juego y las mujeres.

De Catalina de Erauso queda un retrato,⁵ un óleo antes atribuido a Francisco Pacheco del Río, suegro de Velázquez, y desde el año 2014 a Hans (o Juan) Van der Hamen y León, pintor español de origen holandés especializado en bodegones. Además, nos queda de ella el retrato literario trazado por un escritor italiano, Pietro Della Valle (1586-1652), que antes se refiere a la extraordinaria fama alcanzada por la Monja Alférez en su libro de viajes a Oriente, *Il Pellegrino*, de mediados del XVII,

3 Véase el (casi) definitivo VEGA GARCÍA-LUENGOS 2021.

4 En su edición, Rima de Vallbona analiza las discrepancias entre la presunta autobiografía y las fuentes documentales sobre Catalina de Erauso (ERAUSO 1992:12-17).

5 Sobre los retratos de Catalina de Erauso, no solo en pintura, véase NAVIA ANTEZANA 2016.

diciendo que: *Io sapeua già di lei nell'India Orientale, doue n'haueua sentito parlare, che fin là era arriuata la sua fama, e più volte ne haueua desiderato particolare informatione* (Viaggi 1667:604). Y cuando Della Valle consigue encontrar en persona a Catalina en su propia casa durante la estancia romana de esta, el 5 de junio de 1626, así la describe:

Ella è di statura grande e grossa per donna, che non si può per quella conoscere che non sia uomo; non ha petto, ché da giovinetta mi disse aver fatto no so che di rimedio per farselo seccare e restar quasi piano, come era successo, che questo rimedio fu un impiastre datogli da un italiano, che quando l'adoperò le diede dolori grandi, ma poi senza fargli altro male, né guastar le carni, fece l'effetto assai bene; di viso non è ingrata, ma non bella, e si conosce essere strapazzata alquant, ed oramai d'età, e con i capelli neri e corti da uomo, con un poco di zazzaretta, come oggi si usa; rappresenta in effetto più un eunuco che una donna. Veste da uomo alla spagnuola, porta la spada, ben cinta, e così anche la vita, ma la testa bassetta alquanto e com'un poco agbobbatella, piuttosto da soldato stentato che da cortigiano che vada sull'amorosa vita. Alla mano solo si può conoscer esser donna, ché l'ha pienotta e carnososa, se bene robusta e forte, e la muove ancora donnescamente alquanto (Viaggi 1667:604-605).

Como he apuntado, son numerosas las fuentes coetáneas a Catalina que relatan acontecimientos de su vida, y las recoge Gabriel Andrés en el Apéndice a un artículo suyo de 2015: entre las relaciones de sucesos recuerdo solo la primera, el tempranísimo *Capítulo de una de las cartas... desde Cartagena de las Indias... en que dan cuenta cómo una monja en hábito de hombre anduvo gran parte de España y de Indias...* (Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1618), y la última, la *Relación prodigiosa de la vida y hechos de Catalina de Erauso, monja de España, soldado y alférez en Lima y traficante en México, donde falleció en el pueblo de Cuitlaxtla el año 1650* (México, Viuda de Ribera Calderón, 1653), donde se cuenta el final de su vida en Nueva España (Andrés 2015:172-176).

Con respecto a otras fuentes, contamos con dos manuscritos encontrados por Pedro Rubio Merino en el Archivo Capitular de Sevilla: en el primer caso se trata de la primera parte de la autobiografía que incluye el relato del regreso a España y el posterior viaje a Roma; en el segundo caso se trata de un manuscrito incompleto, ya que se interrumpe en el capítulo 11, del que solo se da el título y el sumario (Rubio Merino 1996; Andrés 2014). A estos se añade otro conservado en Zaragoza y titulado "Relación de una monja que fue huyendo de España a Indias", que incluye el auto de reconocimiento de su virginidad y está fechado en 1617 (Moralejo Álvarez 1995).

Finalmente, hay que detenerse en la ya mencionada *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, publicada por Joaquín María de Ferrer en París en 1829. En el prólogo Ferrer afirma que está publicando un manuscrito de

su amigo Felipe Bouza, director del Depósito Hidrográfico de la Marina de Madrid. Este manuscrito, titulado *Vida y sucesos de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, doncella natural de San Sebastián, en Guipúzcoa, escrito por ella misma*, sería una copia de otro conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid y procedente de la colección de Manuscritos de Indias de Juan Bautista Muñoz. A su vez, Muñoz dice haberlo copiado en Sevilla, el 24 de mayo de 1784, de un tomo perteneciente al poeta y dramaturgo del siglo XVIII Cándido María Trigueros, que, según varios estudiosos, sería el verdadero autor de la historia de la Monja Alférez.

Vengamos pues a la comedia famosa de la Monja Alférez.

De la pieza no hay autógrafo ni manuscritos, sino cuatro impresos: una desglosada que es testimonio más completo (326 versos más) y antiguo, conservado en un único ejemplar de la Biblioteca Nacional de España y dos sueltas.⁶ Para mi estudio he utilizado la edición crítica más reciente llevada a cabo por Gabriel Andrés, que se basa en la desglosada de la Nacional. Se considera 1626 como fecha de composición de la comedia a partir del dato que ofrecen los versos de cierre sobre el viaje a Roma de Catalina: “hoy está el Alférez Monja / en Roma” (vv. 2840-2841).⁷

Hemos visto que la fama de Catalina de Erauso era enorme ya durante su vida, como demuestra la ingente cantidad de relaciones y testimonios conservados que se remontan a fechas anteriores a la de la comedia (1618 y 1625). Por esto, a la hora de componer la pieza, el dramaturgo pudo contar con estos documentos, y lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que en el tercer acto reproduce casi integralmente la certificación de los servicios militares de la Monja Alférez escrita por don Luis de Céspedes para acompañar la petición entregada al Consejo de Indias por Sebastián de Illumbe.⁸

Por lo demás, la comedia se desarrolla alrededor de la figura del protagonista, Guzmán (*alias* Catalina, que aparece siempre indicada con su nombre masculino) que, en Lima, mantiene una relación amorosa con doña Ana, requerida también por

6 Véase *La Monja alférez* 2020:13-17; VEGA GARCÍA-LUENGOS 2021:97-101. En la base de datos CATCOM, s.v. *La Monja alférez*, constan dos noticias de representación: la primera, fechada en 1626 en Madrid, en la que el papel de Guzmán lo interpretaba la actriz Luisa de Robles, como también consta de la suelta (véase Velasco 2002 para más detalles); la segunda, fechada el 20 de julio de 1627, en la que “el autor de comedias Manuel Simón se comprometió a estar en Málaga con su compañía el 6 de enero de 1628 y hacer en el patio de comedias treinta y seis representaciones. Entre las obras de su repertorio mencionadas en el contrato figura *La monja alférez*, «de Juan de Alarcón, jamás vista». Como la temporada teatral finalizaba el martes de Carnaval, 7 de marzo, las obras debieron de representarse dentro del periodo que iba entre el 6 de enero y el 7 de marzo”.

7 A partir de ahora se citará por *La Monja alférez. Famosa comedia atribuida a J. Pérez de Montalbán*, edición a cargo de Gabriel Andrés en 2020.

8 “[] existen alusiones suficientes para establecer un entronque directo entre lo referido en la comedia de Pérez de Montalbán y la primera relación sevillana impresa por Fajardo en 1625” (ANDRÉS 2015:168). Véase también WHICKER 2004:1852.

Diego, muy amigo suyo. Diego, sin saberlo, suplanta a Guzmán en una cita nocturna con la dama, durante la que pierde unos guantes recibidos en regalo de parte del propio Alférez. A la vez, Miguel de Erauso, hermano de Catalina, informado por su padre de la huida de esta a Perú, empieza a buscarla, lo que le llevará a un duro enfrentamiento con Guzmán del que saldrá gravemente herido. Pasados tres años en Chile, el Alférez vuelve a Lima y se encuentra con doña Ana que le revela el engaño sufrido en la noche de su despedida, y por los guantes Guzmán infiere que el responsable es Diego. Para realizar el matrimonio reparador entre su amigo y doña Ana y garantizar el honor de esta, el Alférez se ve obligado a revelar su verdadera identidad a Diego que se compromete a mantener el secreto. Sin embargo, Guzmán mata al Nuevo Cid en una pelea y es condenado a muerte. Para salvarlo, Diego hace público que es mujer y consigue el perdón para él. Guzmán se marcha a España no antes de declarar, mintiendo, que doña Ana la noche de la cita tenía que encontrarse con otro y no con él. Para convencerle a rectificar, Diego y doña Ana le siguen a Madrid, donde Guzmán espera conseguir una certificación de sus servicios militares. Solo al final de la comedia la Monja Alférez, como es conocida ahora, decide decir la verdad y restablecer así el honor de doña Ana.

Como se puede inferir de este breve resumen, de la azarosa vida de Catalina el dramaturgo elige llevar a la escena los años americanos, en concreto los años de su permanencia en Lima, y sobre todo el momento culminante de la revelación de su identidad y sus consecuencias, pero reelabora profundamente la historia: de esta forma vemos a la protagonista ya vistiendo trajes masculinos, los únicos que llevará en toda la pieza. Es de precisar que encontrar a una “mujer vestida de hombre” en una comedia áurea no es nada original, todo lo contrario,⁹ y tampoco es infrecuente que aparezca en otros géneros literarios: baste pensar en el tópico de la mujer guerrera de la novela caballeresca, igual de exitosa que el teatro en esa época.¹⁰ Además, no faltan casos verdaderos de mujeres travestidas en las crónicas del tiempo españolas y europeas.¹¹ Lo que es evidente es que, en el caso de nuestra pieza, el recurso dramático de la “mujer vestida de hombre” no solo es una estratagema para seducir al público masculino del corral,¹² sino que se convierte en el principal rasgo

9 BRAVO VILLASANTE 1988:140-142.

10 Según Antonio GARCÍA BERRIO (2006:191), “el tópico de la fortaleza y valor de ciertas mujeres famosas en la historia de la literatura, muy difundido en la literatura y el arte renacentistas” se reavivó “bajo la próxima excitación imaginaria de las noticias sobre pueblos de amazonas en la América recién descubierta”. Hay que recordar que, en las amazonas, según el mito griego, las cualidades masculinas son innatas y por lo tanto no pasajeras. De allí que Belén Castro Morales defina a Catalina de Erauso “la monja amazona”, y más adelante, “la nueva Marfisa” aludiendo al *Orlando innamorato* de Boiardo y al *Orlando furioso* de Ariosto (2000:231). Estos tópicos se relacionan con un arquetipo de la mujer del Siglo de Oro, el de la mujer héroe (LÓPEZ-CORDÓN 1994: 91, 104-105).

11 Sobre el tema sigue siendo fundamental el trabajo de Rudolph M. DEKKER y Lotte C. VAN DE POL (1989).

12 Lope de Vega así escribe en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 280-283: “Las damas no

definitorio del personaje protagonista al representar visualmente, en una extrema exaltación de la teatralidad barroca, su doble naturaleza femenina y masculina.¹³ Se puede decir, pues, que el dramaturgo lleva a las tablas a Guzmán, no a Catalina. En este sentido, una de las escenas de la comedia que más han llamado la atención de los estudiosos se desarrolla en el tercer acto: Sebastián de Illumbe, que ha acogido a Guzmán en su casa de Madrid, le pide que se vista de mujer porque un consejero real quiere verle. Guzmán reacciona de mala manera:

Sale Sebastián de Illumbe y un criado con un lío de vestidos de mujer, y pónelos sobre un bufete

SEBASTIÁN	Deja sobre ese bufete ese vestido [...] Sabed, Alférez Erauso que un consejero real, a quien la fama ha llevado nuevas de vos, quiere veros.
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”, oh qué! Tú has olvidado sin duda el <i>memento mulier</i> de aquel monjil trinitario que te pusieron en Lima. (vv. 2264-2282)

Después de muchas insistencias, Illumbe consigue convencer a Guzmán, que

desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho” (LOPE DE VEGA 2016:95). En su *Notas y escolios* al discurso, Felipe Pedraza comenta detalladamente las duras polémicas que el personaje de la mujer vestida de hombre desató en España entre los siglos XVI y XVII, ampliamente documentadas por Emilio Cotarelo y Mori (1904). Como estudió Teresa Ferrer (2003), existen también muchas comedias en las que “damas enamoran damas”: en ellas unos personajes femeninos, bajo el disfraz de varón, cortejan a otros personajes femeninos hasta llegar incluso al enamoramiento recíproco (como ocurre, por otro lado, en nuestra comedia con la relación entre Guzmán y doña Ana): “Lope a todas luces se divierte jugando en la frontera que separa lo prohibido de lo admitido socialmente; al fin, como era de esperar, el enredo se resuelve dentro del espacio de lo tolerado socialmente, y la tensión erótica que este provoca se alivia, transformada en risa” (FERRER 2003:210).

- 13 La principal diferencia con las mujeres vestidas de hombre del teatro, por ejemplo, reside en el hecho señalado por Mary Elizabeth Perry: “Unlike most other women known for cross-dressing, Catalina de Erauso did not assume male roles and male clothing in order to solve a momentary problem or to express a brief rebellion, after which she would return to her female identity” (1999:394). Una teatralización que, por otra parte, Gema Areta Marigó (1999) y sobre todo Belén Castro Morales (2000) ven presente también en la verdadera historia de Catalina de Erauso, en la que se puede reconocer “la esencia barroca, teatral, del personaje que ella construyó de sí misma” (CASTRO MORALES 2000:229): asumiendo esta perspectiva, la Monja Alférez actuó toda su vida buscando identificarse con un patrón de comportamiento consagrado por la sociedad, como el del soldado pícaro y aventurero tan frecuente en tierras indianas, y autorepresentándose así en su autobiografía. Por esto, incluso “es probable que Catalina aprovechara esta estrategia barroca, la de lo espectacular, no por su gusto, sino para culminar su proceso de legitimación social” (CASTRO MORALES 2000:239).

se quita la capa “*con rabia*” (v. 2388 *acot*) y le pide a Machín que le pase el manteo.¹⁴ Pero descubrimos que el Alférez no sabe ponerse ropa femenina, lo que genera una escena cómica en la que intenta vestirse de mujer sin conseguirlo:

MACHÍN	¿Quieres acaso vestirte sobre la espada?
GUZMÁN	Estoy tan acostumbrado... <i>Quítase la espada y pónese el manteo al revés</i>
MACHÍN	Acostumbrada.
GUZMÁN	También lo estoy de tratarme hablando como varón.
MACHÍN	Ponte agora el manteo, que es bizarro.
GUZMÁN	El más bizarro manteo no iguala al calzón más llano.
MACHÍN	¿No aciertas la coyuntura?
GUZMÁN	¡Qué he de acertar!, que los diablos inventaron estos grillos.
MACHÍN	Vuélvele de esotro lado.
GUZMÁN	¡Pese a mí!, ¿qué he de volver? ¿No ves que me viene largo?
MACHÍN	Pues pónete los chapines...
GUZMÁN	¿Chapines?, ¿estás borracho? (vv. 2397-2413)

En esto, *Suenan dentro cuchilladas* (v. 2413 *acot*) y Guzmán, sin pensarlo, *Suelta el manteo y coge la espada y desenváinala* (v. 2417 *acot*) y se va protestando: *lo que no puedo conmigo / necedad es intentallo* (vv. 2420-2421). Cierran la escena las palabras lapidarias de Machín: *El reducilla es en vano, / porque tiene solamente / de mujer lo porfiado* (vv. 2425-2427).

¿Qué nos cuentan estos versos de Guzmán? ¿Por qué es importante el vestido para definir al protagonista? Más allá del indudable efecto cómico que genera el hecho de ver a una mujer vestida de hombre que no sabe ponerse una falda, la torpeza de la Monja alférez implica, en realidad, la ratificación de su identidad genérica masculina ya reivindicada mediante su firme rechazo a llevar ropa femenina. La indumentaria, de hecho, forma un sistema de signos y es un medio de comunicación eficaz: *in primis*, su función es separar los hombres de las mujeres codificando simbólicamente el significado de los cuerpos que oculta;¹⁵ *in secundis*, describe el

14 “El faldellín de la muger que trae ceñido al cuerpo debaxo de las vasquiñas y sayas”, según Covarrubias (s.v. ‘manto’), o “cierta ropa interior de bayeta ó paño que trahen las mugeres de la cintura abaxo, ajustada y solapada por delante” (*Autoridades* s.v. ‘manteo’).

15 Esto lo reivindicaba especialmente la Iglesia: véase, por ejemplo, fray José de Jesús María en su *Primera*

rol desempeñado por esos cuerpos, adquiriendo así connotaciones sociales, nacionales, profesionales, religiosas, etcétera.¹⁶ En la comedia y en esta escena en particular, Guzmán se muestra consciente de que llevar trajes femeninos lo identificaría como mujer y conllevaría la pérdida del estatus conquistado como hombre: *La protagonista absorbe las cualidades del otro sexo a través de las vestiduras masculinas para adquirir la categoría universal y una conciencia del yo que le garantiza la autoridad y el derecho de hablar, de ser un sujeto agente de su historia* (Juárez Almendros 2004:1114). De hecho, la escena está enmarcada entre dos acciones marcadamente varoniles del protagonista: antes, en los vv. 2162-2263, vemos al Alférez jugando a naipes con Machín, y después, como hemos visto, lo vemos seguir el ruido de unas cuchilladas saliendo del escenario (v. 2413 *acot*).

Guzmán se ve como hombre y viste como tal, tanto que es posible trazar su historia a lo largo de la comedia siguiendo el léxico relacionado con la indumentaria: lo primero que hace al dejar el convento es asumir una nueva identidad de género a través del traje (“troqué el vestido”, v. 1615); en el momento en que lo tienen que llevar al patíbulo se niega a quitarse su uniforme (*Yo soy soldado / y en mi traje han de llevarme*, vv. 1857-1858) y comenta en un aparte: *¿Pues yo, que dejo quitarme / la vida por no decir / que soy mujer ni traer / faldas, había de querer / llevallas para morir? [...] Por no parecer mujer / todo lo quiero perder* (vv. 1861-1865, 1871-1872); cuando lo devuelven al monasterio es “restituida a su traje” (v. 1932); de hecho, cuando deja el convento, *al instante que [d]el Callao / daba por el mar la groa,¹⁷ / en calzones y ropilla / trueca basquiñas y ropa¹⁸* (vv. 1948-1951); cuando Sebastián de Illumbe lo quiere llevar al oidor le pide que vista de mujer para no presentarla “en traje indecente”

parte de las excelencias de la virtud de la castidad: “Fuerte cosa es que a un rey cristiano y tan justo le pidan que permita una cosa tan vedada por leyes divinas y humanas, como es que la mujer se vista en traje de hombre. Si representar la mujer en su propio hábito pone en tanto peligro la honestidad de los que la miran, ¿qué hará si representa en traje de hombre, siendo uso tan lascivo y ocasionado para encender los corazones en mortal concupiscencia? Para evitar esta ocasión tan urgente de pecados, dice la divina Escritura: «No se vista la mujer vestido de hombre, ni el hombre vestidura de mujer, porque lo uno y lo otro es abominable cerca de Dios» (*Deuteronomio*, 22). Y declarando santo Tomás estas palabras en la cuestión cincuenta y sesenta y nueve de la Secunda secundae, dice que vestirse la mujer traje de hombre o, al contrario, es de suyo cosa ilícita y viciosa, contraria a la condición de las personas, y ocasión evidente de lascivia” (COTARELO Y MORI 1904: 381). Para otros ejemplos, véase LOPE DE VEGA 2016:483-486.

16 “Los vestidos y decoraciones son materiales culturales y prácticas sociales llenas de sentido simbólico. Pero sus códigos evocan signos continuamente en proceso en una forma alusiva, ambigua e incoativa. Estos significados apoyan estructuras sociales jerárquicas basadas en clasificaciones del cuerpo tales como la edad, la clase, el estatus, la etnia y el género. Vestirse es también un acto creativo que expresa nuestra personalidad y el papel al que aspiramos o buscamos representar. Este acto revela ambivalencias y ambigüedades” (JUÁREZ ALMENDROS 2004:1109). Muy interesante es también, desde la perspectiva francesa, PELLEGRIN 1999.

17 Por ‘proa’ (*La Monja alférez* 2020:111).

18 Ropilla: “Vestidura corta con mangas y brahones, de quienes penden regularmente otras mangas sueltas, o perdidas, y se viste ajustadamente al medio cuerpo, sobre el jubon”; basquiña: “Ropa, ò saya que trahen las mugéres desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa, y algunas tienen por detrás falda que arrastra” (*Autoridades*, s.v. ‘ropilla’ y ‘basquiña’).

(v. 2346), el mismo por el que lo habían encarcelado al llegar a España (vv. 1956-1957); y un largo etcétera. No solo se viste de hombre, sino que habla de sí utilizando el masculino,¹⁹ como subraya justamente en la escena del manteo: a Machín que, viéndole en un aprieto, le pregunta irónicamente si quiere ponerse el manteo sobre la espada, el Alférez responde: Estoy tan *acostumbrado* (v. 2399), que no “acostumbrada”, como le corrige el criado, porque, defiende, *También / lo estoy de tratarme hablando / como varón* (vv. 2400-2402). Se unen significativamente de esta forma dos instancias: la de la vestimenta (sin olvidar el valor adjunto de la espada, atributo simbólicamente varonil que Guzmán olvida quitarse) y la del lenguaje, de la palabra que designa el género.

La insistencia de la Monja alférez en reivindicar su identidad de género tiene la finalidad de que el público la reconozca como hombre: es el propio Guzmán quien, nada más empezar el primer acto, afirma: *Mi natural / inclinación es marcial / y vivo en la paz violento* (vv. 126b-128), y más adelante, refiriéndose a sí mismo: *es hombre / y más que hombre quien fulmina / rayos que espantan el cielo / y que la tierra castiga* (vv. 873-876). O también cuando le cuenta a Diego que ya desde pequeño no encajaba con su sexo biológico -una “*condición tan fiera*” (v. 1590) que movió a sus padres a encerrarle en un convento:

En la edad pueril [...]
 juzgaba a naturaleza
 violenta en mí, pues desnuda
 de la mujeril flaqueza
 en acciones varoniles
 me ocupaba [...]
 La labor, 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.
 (vv. 1574, 1577-1581, 1584-1589)

Y también a Sebastián de Illumbe:
 Si os he dicho
 y os dice mi vida cuánto
 mi propio ser aborrezco;
 si de mis padres y hermanos
 troqué la amada presencia
 por el indómito Arauco;

19 En la comedia el Alférez habla de sí en masculino salvo contadas ocasiones: por ejemplo, mientras le relata a don Diego las vicisitudes de su vida (vv. 1578, 1648, 1686), en el v. 2029 o en el v. 2780.

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 agora
 de lo que aborrezco tanto?
 (vv. 2314-2331)

Asimismo, se multiplican las ocasiones en las que los demás advierten la contradicción de la que Guzmán es portador. De hecho, uno de los ejes fundamentales de la comedia lo encontramos sintetizado en la pregunta que en el primer acto plantea Miguel de Erauso, el hermano de Catalina, después de verla como el alférez Guzmán: *¿Cómo es posible que viva, / en un pecho mujeril / tan varonil osadía?* (vv. 749-751). Ahora bien: a través del oxímoron “pecho mujeril” / “varonil osadía”, es decir, cuerpo femenino vs. carácter masculino, el dramaturgo pone sobre la mesa, sintetizándolo, el verdadero conflicto representado por la Monja alférez.

Para poder entender el alcance de la cuestión, es necesario preguntarse qué diferenciaba el hombre de la mujer en el Siglo de Oro. A partir de los griegos y hasta el siglo XVIII, cuando se define el sistema binario hombre/mujer, se consideraba que las categorías de varón y hembra dependían de las diferentes gradaciones de cantidad del calor vital ²⁰ necesario a producir el semen dentro de un sexo único, el masculino (Laqueur 1990). Si el calor no es suficiente, no se produce el semen y el resultado es la mujer, cuya naturaleza es, por lo tanto, la de un varón imperfecto. Como explican Antonio Moreno Mengíbar y Francisco Vázquez García (2000:94):

Entre los dos extremos [varón versus hembra] se definía un continuum donde habitaba una variada población de formas intermedias (viragos, hombres afeminados, varones menstruantes, varones que daban el pecho, mujeres barbadas y ‘pilosas’, hermafroditas ²¹ de diverso tipo) y de posibles transiciones entre ellas.

Esto porque *todavía el sexo biológico no marca de manera definitiva el comportamiento social del individuo, es decir, el rol de varón o de hembra no descansa en*

20 Esto lo confirmaba la teoría galénica de los humores, según la que la mujer se definía por las cualidades primarias de humedad y frialdad, consideradas negativamente en comparación con calor y sequedad, cualidades de los hombres.

21 Sobre los hermafroditas en el Siglo de Oro, véase por ejemplo ALCALÁ GALÁN 2010 o CLEMINSON y VÁZQUEZ GARCÍA 2011 y 2018.

diferencias biológicas sino en el papel de género (Zamora Calvo 2008:4). Es decir que la identidad de género estaba relacionada con el sexo biológico, pero no de forma exclusiva, siendo el género una construcción social:

Por ello cuando una mujer cambiaba las actividades propias de su condición, desempeñando trabajos que suponían un gran esfuerzo físico o vistiéndose como un hombre, entonces podía alterar su lugar dentro de esta concepción sexual única, pasando de mujer a varón y con ello mejorando su identidad (Zamora Calvo 2008:4).²²

Ahora bien: si el género es un atributo social (Moreno Mengíbar y Francisco Vázquez García 2000:93), para Guzmán es imprescindible demostrar al mundo que es un hombre: por esto, además de su actitud masculina violentamente exhibida, llega a decir: *no soy mujer / mientras empuño este acero*, (vv. 2703-2704),²³ el traje varonil, que lleva coherentemente a lo largo de toda la comedia,²⁴ se convierte en un medio eficaz para ser identificado por su identidad de género y no por su sexo biológico. Esto ocurre porque el cuerpo del Alférez sigue siendo el de una mujer, cuyo aspecto imberbe²⁵ suscita la sorpresa –y a menudo las mofas–²⁶ de las personas que

22 Muy conocido es el episodio que cuenta Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*: “Un amigo mío –cuenta Luis– hombre de mucha autoridad y crédito, me contó que en un lugar, no muy lejos de donde ahora vivimos, estaba una mujer casada con un hombre labrador, no muy rico; y como esta mujer no tuviese hijos, el marido y ella estaban mal avenidos, y así le daba tan áspera vida, fuese de celos o por otra causa que la mujer, una noche, hurtando los vestidos de un mozo que en casa estaba, vestida con ellos, se fue y anduvo por algunas partes fingiendo ser hombre, y así vivió y ganaba para sustentarse; y estando así, o que la naturaleza obrase en ella con tan pujante virtud que bastase para ello, o que la imaginación intensa de verse en el hábito de hombre, tuviese tanto poder que viniese a hacer el efecto, ella se convirtió en varón y se casó con otra mujer” (TORQUEMADA 1982:189-190).

23 Es muy interesante lo que se lee en las *Relaciones topográficas de los pueblos de España, hechas de orden de Felipe II* de 1575 acerca de Estebanía, una mujer cuyo hermafroditismo se llegó a demostrar y que vivió su vida como hombre, incluso casándose: “nació en esta villa de Valdaracete una mujer que tuvo por nombre Estebanía, la cual, cuando llegó a tener veinte años, era tan suelta e tan ligera e de tan buenas fuerzas que corría y saltaba e tiraba la barra e jugaba la pelota con tanta presteza e envoltura que en su tiempo ningún mancebo la igualaba. En todos estos hechos era cosa notable de ver a la dicha correr sueltos sus cabellos largos e rubios en gran manera, e discurriendo por muchas partes hizo muchas cosas notables. Llegó a la ciudad de Granada donde se dio noticia de ella a los señores de chancillería, y ante ellos fue puesta y les pareció que *una mujer no podía hacer cosas tan heroicas*” (*apud* ALCALÁ GALÁN 2010:107, cursiva mía). Me parece muy llamativa esta última afirmación: el comportamiento de Estebanía no encaja con el estereotipo de mujer por lo que las autoridades se plantean averiguar cuál es su sexo biológico mediante la visita de “matronas y parteras”, descubriendo así su hermafroditismo.

24 El espectador siempre a Guzmán en traje masculino: sabemos de las palabras de don Diego que, después del descubrimiento de su identidad femenina al final de la segunda jornada, el Alférez ha sido encerrado en un convento donde le han obligado a vestirse de mujer, pero no lo vemos nunca así ataviado.

25 Huarte de San Juan (1989:617) habla así de la barba en los hombres y las mujeres: “Tener mucho vello y un poco de barba es evidente señal para conocer el primer grado de frialdad y humedad. Porque, sabida la generación de los pelos y barba, todos los médicos dicen que es de calor y sequedad; y si son negros, arguye mucho calor y sequedad. La contraria temperatura se colige siendo la mujer muy lampiña, sin bozo ni vello. La que está en el segundo grado de frialdad y humedad tiene un poco de vello, pero rubio y dorado”.

26 Sobre el tema de la falta de barba de Guzmán a comienzos del acto segundo se expresa Machín en un monólogo cómico contra los barberos: “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 ir a entregalle la nuez / cada semana a un barbero” (vv. 920-929).

se acercan a él: es lo que ocurre, por ejemplo, en la pelea con el Nuevo Cid, un personaje que existió realmente existido y del que se cuenta también en el cap. XVIII de la *Historia de la Monja Alférez*:

ALF. NUEVO CID	Sabed, Miguel de Erauso, que el soldado que miráis, más cerril que <i>desbarbado</i> , nos niega la patente.
GUZMÁN	[...] Diga, ¿en qué se fía?
ALF. NUEVO CID	¡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 <i>bigote</i> .
GUZMÁN	Pues porque esté el vigor más en su centro echo yo los <i>bigotes</i> hacia dentro, ¡y basta! (vv. 224-235)

De estos versos se desprende, por un lado, que según el Nuevo Cid “el vigor se deriva del *bigote*”, relacionando así la barba directamente con la fuerza masculina, y, por otro, que Guzmán echa “los bigotes hacia dentro” para que su fuerza sea mayor. Esta segunda afirmación es muy interesante si consideramos que, según la teoría del sexo único de procedencia galénica, el varón difiere de la mujer no por los genitales, que son los mismos, sino por su posición: internos en esta y externos en aquel.²⁷ La afirmación del Alférez parece aludir a la presencia de los genitales masculinos (simbolizado por los “bigotes”) en el interior de su cuerpo (“hacia dentro”) y no en el exterior, lo normal en un hombre, lo que, sin embargo, no menoscaba su “vigor”. Más adelante se le define a la vez un “lampiño”²⁸ y un *hombre de pelo en pecho* (v. 341), expresión figurada que equivale a *hombre de valor y hecho* (Correas 1924:245). Y en esta misma línea, Guzmán así le rebate a Sebastián de Illumbe que le quiere llevar al consejero real: *¿No ha visto un hombre sin barbas?* (v. 2278).

El empeño de Guzmán en demostrarse varón se justifica considerando la visión de la mujer que se tenía en la época, a saber, un ser que no es libre y por lo tanto no puede valerse por sí mismo sino que tiene que delegar a otros la defensa de su honor y de sí

27 “El hombre [...] no difiere de la mujer sino en que tiene los genitales fuera del cuerpo. Porque, haciendo anatomía de una doncella, hallaremos que tiene dos testículos, dos vasos de simiente y la madre, con la misma compostura del miembro del hombre. Por lo cual, si en acabando naturaleza de fabricar un hombre perfecto, le quisiese convertir en mujer, no era menester más que volverle adentro los instrumentos de la generación. Y si, hecha mujer, la quisiese volver en varón, con echarle la madre y testículos fuera estaba hecho” (FRAGOSO 1570: f. 26v, *apud* ZAMORA CALVO 2019:102).

28 “Lampiño, ña. Adj. que en su sentido recto solo tiene uso en la terminación masculina, aplicándose al hombre que no tiene pelos en la barba, estando ya en edad de que le nazcan. Covarr. se dixo Lampiño del nombre Latino *Lampas*, porque está resplandeciente el cutis de las mexillas” (*Autoridades*).

mismo. Lo dice muy bien doña Ana en el tercer acto: *¡Mal haya yo, que mujer / nací, para no poder / dar a entrambos el castigo!* (vv. 2629-2631). Lo repite don Diego una y otra vez quejándose de no poder vengarse de la ofensa recibida por parte de Guzmán al ser este una mujer: *a matarla me provoca / mi furor, mas mi valor / por ser mujer la perdona* (vv. 2055-2057), o y es, en efecto, mujer, / de quien no puedo vengarme (vv. 2514-2015). Guzmán es perfectamente consciente de esto y por esto no quiere ser mujer, sino hombre: *No quiero vivir sujeta / a enfados y vejaciones* (vv. 2594-2595).

No obstante, su nuevo posicionamiento genérico como hombre no le evita a Guzmán ser considerado un monstruo:

¡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?²⁹
(vv. 2273-2278)

Y Sebastián de Illumbe le contesta: *Ser una mujer soldado / y una monja alférez es / el prodigio más extraño / que en estos tiempos se ha visto* (vv. 2283-2286). En este sentido, es de señalar que la idea de monstruosidad a menudo se asociaba justamente al hermafroditismo (Río Parra 2003:86-98),³⁰ algo muy cerca del caso de la Monja alférez.

Dicho todo esto, de acuerdo con Malveena McKendrik, creo que se puede afirmar que *by all normal recognizable standards the character created by Montalbán is a man* (1974:215). Por otra parte, esto lo confirma otro aspecto fundamental de la comedia, a saber, su género. *La Monja alférez* es una comedia de capa y espada: en palabras de Germán Vega García-Luengos, la pieza presenta una *extraña trama de enredo amoroso, más propia del género de comedia de capa y espada que del histórico* (Vega García-Luengos 2021:91). En efecto, el segundo eje de la comedia es el tema del honor: no hay que olvidar que *La Monja alférez* presenta una intriga con un típico triángulo amoroso que gira alrededor de la dama, doña Ana, y de su honor. De hecho, desde el punto de vista lingüístico, es de relevar el peso del campo semántico relacionado con el honor: la palabra *honor* aparece 28 veces, *honra* 2 veces, *deshonra* 3 veces, *deshonor* 1 vez, *deshonrar* 1 vez, *honrar* 2 veces; *opinión* 13 veces; *fama* 8

29 "Desde 1624 tuvieron gran difusión unas relaciones de sucesos, ilustradas con grabados, que trataban en sátira antiprotestante la prodigiosa aparición de un monstruo en Polonia, como el que menciona Guzmán" (*La Monja alférez* 2020:122, nota 2277).

30 "El hermafrodita para los filósofos naturales y médicos de la época es un prodigio natural, un portento, a la vez que también un monstruo, aunque, por otra parte, su existencia se explica desde un conjunto de saberes basados en la tradición científica" (ALCALÁ GALÁN 2010:109).

veces, *infamia* 3 veces, *infamar* 3 veces, *infame* 4 veces; *agravio* 14 veces, *agraviar* 10 veces; *afrenta* 21 veces, *afrentar* 2 veces, *afrentosa* 1 vez; *ofensa* 9 veces, *ofender* 15 veces; *venganza* 4 veces, *vengar* 11 veces, *vengativo* 2 veces; y a estas se añaden *crédito*, *injuria*, *sangre*, *castigo*, *remedio*, *satisfacer*, *respeto*, *decoro*... Esta abundancia de términos tan fuertemente connotados sirve para tejer un entramado léxico que orienta ideológicamente la lectura de la comedia. En el juego amoroso que se desarrolla alrededor de la dama, doña Ana, Guzmán se porta como un hombre a todos los efectos, como es patente del arranque de la pieza, con los dos personajes que flirtean como dos enamorados cualesquiera (hombre y mujer). El propio Guzmán usa el tema del honor de doña Ana para su venganza contra Diego.

Llegados al final de este recorrido, no exhaustivo, creo que podemos sacar alguna conclusión, aunque provisional. Muchos estudiosos han criticado la comedia por su falta de unidad: si en los primeros dos actos el personaje de Guzmán –es decir Catalina bajo su identidad masculina– aparece más coherente, en el tercero resulta más confuso y demasiado centrado en el tema del rechazo del traje femenino. En mi opinión, a pesar de los defectos que no hacen de la comedia una obra maestra, el dramaturgo ha intentado representar una situación “prodigiosa” como la de una mujer que no encaja con la imagen de su sexo construida durante siglos y por lo tanto decide convertirse en hombre. Si para él es relativamente más fácil construir el personaje de Guzmán hombre ya que se acomoda al perfil del galán para con doña Ana y don Diego y al del soldado fanfarrón en las situaciones militares, no es así con Guzmán mujer. En el tercer acto, Guzmán pasa de defenderse como soldado a defender su propia identidad como varón, identidad herida públicamente por la revelación de don Diego. La afrenta sufrida es el motivo de su venganza para con él. Y la restauración de su honor pasa también por vestirse de hombre. ¿Cómo representar semejante conflicto desde el conservadurismo del teatro áureo? Condenando al infame exceso del que Guzmán es culpable. De hecho, en el cierre de la obra, donde, como siempre, se restablece el orden momentáneamente alterado por la *hybris* de los personajes, el cosmos se restaura con la confesión pública por parte de Guzmán, arrodillado delante de los demás personajes, de lo que ha venido negando con palabras y actos en los 2700 versos anteriores:

y para que efeto tenga,
segunda vez os confieso
que soy mujer; pues deshago
y satisfago con esto
vuestro agravio, pues decir 2770
que soy mujer es lo mesmo
que confesar que no pude
agraviaros ni ofenderos.
(vv. 2766-2773)

De hecho, este monólogo contiene las últimas palabras de Guzmán, que luego se calla. Ha sido vencido. Así adquiere tonos trágicos lo que Guzmán grita al final del segundo acto, cuando ya el mundo ha descubierto su sexo: *¿Para qué quiero vivir, / si saben que soy mujer?* (vv. 1892-1893).

Referencias bibliográficas:

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2010), "El andrógino de Francisco de Lugo y Dávila: discurso científico y ambigüedad erótica", *eHumanista*, 15, 107-135.
- ALLAN, Madera Gabriela (2016), "«Un hombre sin barbas»: the Transgender Protagonist of *La Monja Alférez* (1626)", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17.2, 119-131.
- ANDRÉS RENALES, Gabriel (2014), "Las primeras relaciones de sucesos sevillanas sobre la Monja alférez, doña Catalina de Erauso", *Archivo de la frontera*. <http://www.archivodelafrontera.com/archivos/las-primeras-relaciones-de-sucesos-sevillanas-sobre-la-monja-alferez-dona-catalina-de-erauso-presentadas-por-gabriel-andres-desde-la-universidad-de-cagliari/>
- _____ (2015), "Construcciones autobiográficas y relaciones de sucesos sobre la Monja alférez Catalina de Erauso, con unas observaciones sobre la relación de estas con la comedia", en GARCÍA, Jorge y BOADAS, Sònia (eds.), *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 163-176.
- _____ (2020), *La Monja alférez. Famosa comedia atribuida a J. Pérez de Montalbán*, ed. Pesaro, Metauro Edizioni.
- ARETA MARIGÓ, Gema (1999), "El Barroco y sus máscaras: vida y sucesos de la Monja Alférez", *Anuario de estudios americanos*, 56 (1), 241-252.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1955), *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (siglos XVI-XVII), Madrid, Revista de Occidente.
- CASTRO MORALES, Belén (2000), "Catalina de Erauso, la monja amazona", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 52, 227-242.
- CLEMINSON, Richard & VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2018), *Sexo, identidad y hermafroditas en el mundo ibérico, 1500-1800*, Madrid, ed. Cátedra.
- CORREAS, Gonzalo (1924), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DELLA VALLE, Pietro (1667), *Viaggi di Pietro Della Valle il Pellegrino, descritti da lui medesimo in Lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano. Parte terza. Cioè l'India, co'l ritorno alla patria*, Venezia. https://books.google.it/books?id=C4Ut-1EW_yMC&pg=PA604&lpg=PA604&dq=%22lo+sapeua+gi%C3%A0+di+lei+nell%E2%80%99India+Orientale%22&source=bl&ots=xQahGKHELg&sig=ACfU3U2shXya0RwrjLZcl-5p2HlyMmNQKg&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwuuoH1m7_xAhWPGuwKHWEnDiY-Q6AEwAHoECAMQAw#v=onepage&q=%22lo%20sapeua%20gi%C3%A0%20di%20lei%20nell%E2%80%99India%20Orientale%22&f=false
- DEKKER Rudolf M. Y VAN DE POL, Lotte (1989), *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, London, Macmillan Press.
- ERAUSO, Catalina de (1992), *Vida y sucesos de la Monja Alférez*, ed. Rima de Vallbona, Tempe, ASU Center for Latin American Studies.
- ESTEBAN, Ángel (2020), *Historia de la monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, ed. Cátedra.
- FERRER VALLS, Teresa (2003), “Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”, en *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 9-10 julio 2002, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 191-212.
- _____ (2018), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <http://catcom.uv.es>
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2006), *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid, ed. Cátedra.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989), *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación (2004), “El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro”, en DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y LOBATO LÓPEZ, María Luisa (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Iberoamericana Vervuert, Fundación San Millán de la Cogolla, vol. 2, 1109–1119.
- _____ (2006), “Travestismo y afirmación personal en la relación de Catalina de Erauso”, en *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA, NED - New edition ed., Boydell and Brewer, 128-143.

- LAQUEUR, Thomas (1990), *Making sex. Body and gender from the greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press.
- LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria (1994), "La conceptualización de las mujeres en el antiguo régimen: los arquetipos sexistas", *Manuscripts*, 12, 79-107
- MCKENDRICK, Melveena (1974), *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge UP.
- MENDIETA, Eva (2010), *En busca de Catalina de Erauso: identidades en conflicto en la vida de la monja alférez*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- MORALEJO ÁLVAREZ, María Remedios (1995), "El primer relato autobiográfico de la Monja Alférez. La declaración de Goamanga", en *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 253-264.
- MORENO MENGÍBAR, Antonio y VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2000), "Hermafroditas y cambios de sexo en la España Moderna", en LAFUENTE, Antonio y MOSCOSO SARABIA, Javier (eds.), *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 91-103.
- NAVIA ANTEZANA, Mónica (2016), "Retratos de la Monja Alférez doña Catalina de Erauso", *Ciencia y Cultura*, 37, 163-181.
- PANCRAZIO, James J. (2001), "Transvested Autobiography: Apocrypha and the Monja Alférez", *Bulletin of Hispanic Studies*, 78:4, 455-473.
- PARKER, Jack H. (1970), "La Monja Alférez de Juan Pérez de Montalván: comedia americana del siglo XVII", en MAGIS, Carlos H. (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Colegio de México, 665-671.
- PELLEGRIN, Nicole (1999), "Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 10. <http://journals.openedition.org/clio/252>
- PERRY Mary Elizabeth (1999), "From Convent to Battlefield: Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain", en BLACKMORE J. y HUTCHESON G. S. (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 394-419.
- REY Y CABIESES, Amadeo Martín (2020), "Catalina de Erauso y Pérez de Galarraga, novicia, militar y escritora" en *Jornadas de Historia Sanitaria aplicada a la mejora de las consecuencias de los campos de batalla*, Guipúzcoa, Irún 1522, 97-144.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia (2018), "Catalina de Erauso: Peripecias de una Monja en la Gue-

rra del Arauco", *Studia Neophilologica*, 90:1, 111-125.

RUBIO MERINO, Pedro (1996), "Dos manuscritos inéditos de la autobiografía de D^a Catalina de Erauso, la Monja Alférez, existentes en el Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla", en ESCOBEDO MANSILLA, Ronald, ZABALLA BEASCOECHEA, Ana de, ÁLVAREZ GILA, Óscar (eds.), *Euskal Herria y el Nuevo Mundo: la contribución de los vascos a la formación de las Américas*, Vitoria, Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea, 567-611.

SEGAS, Lise (2015), "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)", *Studia Aurea*, 9, 203-240.

TORQUEMADA, Antonio de (1982), *Jardín de flores curiosas*, ed. G. ALLEGRA, Madrid, Castalia.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2011), "¿Por qué en la edad moderna no podía haber transexuales? Cuatro casos de transmutación sexual en España (siglos XVI-XX)", *Ubi Sunt? Revista de historia*, 26, 49-58.

VEGA, Lope de (2016), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, PEDRAZA, Felipe y CONDE PARRADO, Pedro (eds.) Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021), "Juan Ruiz de Alarcón recupera La monja alférez", en GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano: XLII Jornadas de teatro*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 89-149.

VELASCO Sherry (2002), "La primera dama, el público y Catalina de Erauso: colaboración teatral en *La Monja Alférez* de Pérez de Montalbán", *Bulletin of the Comediantes*, 54.1, 115-132.

WHICKER, Julen (2004), "La virtud militar y el diseño moral de La monja alférez de Pérez de Montalbán", LOBATO, María Luisa y DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 julio 2002)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. II, 1851-1860.

ZAMORA CALVO, María Jesús (2008), "In virum mutata est. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII", *Bulletin hispanique*, 110.2. <http://journals.openedition.org/bulletin-hispanique/748>

_____ (2019), "El cuerpo y su identidad en la mentalidad áurea", *Edad de Oro*, XXX-VIII, 97-117.