

Entramado de textualidades: Catalina de Erauso, personaje de la literatura modernista boliviana

Woven of textualities: Catalina de Erauso, a Bolivian Modernist Literature character

Mary Carmen Molina Ergueta¹

Fecha de recepción: 7 de marzo de 2023

Fecha de aprobación: 21 de mayo de 2023

Resumen: El artículo busca ser una puerta de entrada a la obra del escritor boliviano Alberto de Villegas y a las estrategias con las que su libro *Sombras de mujeres* se inserta en la tradición literaria del modernismo y configura diferentes representaciones de lo femenino, tomando como caso el relato sobre Catalina de Erauso, personaje enigmático en la historia colonial y moderna de América y Europa. El artículo aborda las formas en las que, en el relato, el autor/narrador se vincula con una tradición de escritores y sistemas de representaciones que van desde el barroco hasta el género de la tradición en la América decimonónica.

Palabras clave: Literatura boliviana, modernismo hispanoamericano, Alberto de Villegas, Catalina de Erauso, representaciones, mujeres

Abstract: The article seeks to be a gateway to the literature of Bolivian writer Alberto de Villegas and the strategies he used to insert his book *Sombras de mujeres* into the literary tradition of Modernism through different representations of the feminine. To explore this, the research takes the short tale about Catalina de Erauso, an enigmatic character in the colonial and modern history of America and Europe. The article focuses on the ways in which the author/narrator is linked to a tradition of writers and systems of representations that goes from the Baroque to the genre of tradition in nineteenth-century America.

Keywords: Bolivian literature, Hispanoamerican Modernism, Alberto de Villegas, Catalina de Erauso, representations, women

¹ Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia. Correo electrónico: mcmolinaergueta@gmail.com - ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6483-6355>

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

Alberto de Villegas

I. Introducción

La configuración, circulación y legitimación del discurso de la historia es un ejercicio de poder que modela el espacio público y el entramado cultural de las sociedades. En el campo de la historia de la literatura, este ejercicio tensiona luces y sombras, marca acentos y revela omisiones, y todo ello construye las heterogéneas capas de los paisajes y caminos, las influencias y los quiebres que hacen andar los lenguajes como maquinarias en continuo diálogo con el pasado. En el caso de los estudios sobre literatura boliviana, Prada (2021) destaca una tendencia actual que deja ver una búsqueda por construir la contemporaneidad —tal como la entiende Agamben (2008): una no coincidencia con el presente, una distancia que otorga la capacidad de percibir y aferrar mejor el propio tiempo, del que no se puede huir— a partir del rescate y la re-edición de escritores y de obras del siglo XIX y principios del XX (p. 549). Es en este periodo de modernización desigual y no-institucionalizada en América Latina (Ramos, 2009, p. 54) cuando surge el modernismo literario en Bolivia, hoy un espacio todavía en las sombras, poroso y disímil, que durante el siglo XX tuvo como casi única fuente de luz la obra y el nombre de Ricardo Jaimes Freyre. Lo cierto es que, aunque la preocupación por el modernismo hispanoamericano en la historia literaria no es reciente, desde fines del siglo pasado se despliega un proceso de revisión de los criterios con que tradicionalmente este fenómeno fue abordado (Osorio Tejada como se citó en Ojeda, 2004, p. 82). Producto de ello, en el campo boliviano, se han venido dando “rescates” de autores y obras de este periodo, guiados por el objetivo de “revisar los entrepliegues del discurso manifiesto acerca del modernismo y encontrar en los llamados textos ‘menores’ las convenciones dominantes, tanto del pasado en el que fueron escritos, como en este presente de lector” (Rotker, 1992, p. 21). En esta revisión, la atención a la crónica y a otros textos de compleja o heterogénea adscripción genérica que revelan la multiplicidad de la “práctica cultural” literaria (p. 20) ha tenido en Bolivia rescates interesantes que han ampliado las perspectivas acerca del fenómeno del modernismo, cuestionando los criterios de configuración del discurso de la historia de la literatura boliviana, en el que la crítica “‘encendida’ por los altos sentidos patrióticos”, preocupada por la nacionalización de las representaciones y la homologación de las diferencias después de la Guerra del Chaco (Wiethüchter, 2003, p. 68), dejó de lado y echó al olvidadero aquello que no le era útil para sus pretensiones.

Uno de estos objetos incómodos para la historia oficial de la literatura boliviana y que, en las últimas tres décadas, ha sido abordado por investigadoras e investigadores es la literatura del escritor paceño Alberto de Villegas. Modernista tardío, diplomático

en Francia y Bélgica, arqueólogo amateur y héroe del Chaco, fue una figura extraña en la élite cultural paceña de las décadas de 1920 y 1930. Se cuentan con los dedos de una mano las aproximaciones críticas a su obra y su personalidad durante el siglo XX —escritas por Roberto Prudencio (1936, 1970) o Alberto Crespo (1986, 1989), entre pocos otros. Fue en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, proyecto coordinado por Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán (2002) que aparece no solo un nuevo abordaje al autor —escrito por Omar Rocha—, sino que se da la incorporación del proyecto literario del autor a una novedosa reconfiguración de las insistencias, los temas y los lenguajes de la literatura en Bolivia a principios del siglo XX. Una década más tarde, en 2013, el grupo de investigación “Prosa boliviana”, de la carrera de Literatura, de la Universidad Mayor de San Andrés, edita el volumen *Alberto de Villegas. Ensayos y antología*. El equipo editorial, compuesto por Pedro Brusiloff, Ana Rebeca Prada, Omar Rocha y Freddy Vargas (2013) explicita, en su contratapa, sus intenciones con el rescate: que este “retorne al escritor al lugar que merece en nuestras letras y lo integre plenamente al estudio de los intelectuales bolivianos de principios del siglo XX, época y espacio al que distinguidamente pertenece”. En 2018, aparece la reedición de *Sombras de mujeres*, el último libro que publicó en vida De Villegas y que no había sido incorporado en la publicación del grupo “Prosa boliviana”. En la obra integral del escritor, es justamente este libro el que, como diríamos en charla amena, “se cae” de tan modernista.

Publicado inicialmente en 1929, *Sombras de mujeres* es una obra a medio camino entre la crónica y la biografía. Se trata de un volumen de relatos que congrega las historias de las vidas y las muertes de mujeres vinculadas, desde uno u otro lado del Atlántico, a la cultura occidental y a Europa entre los siglos XVII y las primeras décadas del siglo XX. Aunque el periodo más importante del libro sea el que va desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX, la época y la huella colonial se recogen a través de las historias de mujeres americanas, criollas y españolas, que vivieron entre los siglos XVII y XVIII, pero cuya memoria despertó y persistió en la cultura decimonónica y la modernidad del *fin-de-siècle*. Santas, escritoras, artistas, aventureras y monarcas, lo que articula la galería de perfiles femeninos de Alberto de Villegas es el signo excesivo y trágico del destino de estas mujeres, su belleza y extravagancia, la voluptuosidad de los sucesos de su vida. En este compendio de imágenes, De Villegas dedica un capítulo a un personaje enigmático para la historia, la literatura y otros campos de conocimiento, como los estudios de género y sexualidad: Catalina de Erauso y Pérez Galarraga, también conocida como la monja alférez, uno de los perfiles más intrigantes de la historia colonial y moderna en América y Europa. Nació en San Sebastián, España, en 1592, y llegó a América a principios del siglo XVII. Lo hizo en un atavío masculino, que adoptó después de huir del convento y que no dejó hasta el final de sus días. Fue soldado y funcionario de la corona española, trabajó para comerciantes y vivió como un truhán, fuera de la ley. Tuvo una vida errante, marcada por su carácter violento e irascible, y recorrió distintos espacios del Nuevo Mundo;

pasó por La Paz. Existen algunas versiones —ninguna completamente comprobada— sobre su muerte, que habría acaecido en Nueva España hacia 1650. Sus correrías y aventuras quedaron plasmadas en la *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, publicada en 1829, pero escrita dos siglos antes, en 1625. Junto al periplo de los manuscritos y las ediciones de esta atribuida autobiografía —cuyo propósito principal fue el pedimento del personaje, ante la corona y la Iglesia, de una recompensa por su actuación como soldado en el Nuevo Mundo, así como de una licencia para permanecer en hábito de hombre—, emergió ella como personaje de la ficción literaria y, de manera amplia, social. Porque la historia de Erauso es “también la historia de las distintas versiones de su vida” (Castro Morales, 2000, p. 228), en el siglo XIX, a la luz de la edición de su atribuida autobiografía, la monja alférez fue abordada como una curiosidad y una celebridad: así la consideró Laure Junot, la Duquesa de Abrantes, en *Les femmes célèbres de tous les pays* (1834) o, más tarde, en 1872, el tradicionista peruano Ricardo Palma (1894/1872). A mediados del XIX, Thomas de Quincey escribió la novela por entregas *The Spanish Military Nun* (1909/1847) que, con el relato “La Monja Alférez” del colombiano Camilo S. Delgado, de fines del XIX (1979) y el texto de De Villegas comparten la suerte de reivindicación de la feminidad del personaje. En Bolivia, la fama de Catalina llega con el libro de Villegas y, poco después de él, retomaría la ficción el tradicionista y periodista paceño Ismael Sotomayor, en dos textos —“Catalina de Erauso y Villegas” (1951) y “Catalina de Erauso y su novelesca vinculación con Nueva Toledo” (1957). Los gestos de recuperación del carácter femenino y rescate del olvidadero de este personaje articulan la lectura de Mónica Navia en “Retratos de la Monja Alférez Catalina de Erauso” (2016), artículo en el que se estudia el retrato literario de De Villegas en *Sombras de mujeres* y cuyos objetivos dialogan con los que alientan el presente texto.

Este artículo es una adaptación de un capítulo de la tesis *Escrituras y representaciones de lo femenino en Sombras de mujeres de Alberto de Villegas*, producto de una investigación realizada entre 2016 y 2022 para obtener el título de Maestría en Literatura Boliviana y Latinoamericana de la Universidad Mayor de San Andrés (Molina, 2022). El objetivo de la tesis fue realizar un análisis detallado sobre las estrategias de narración biográfica y representación que emplea De Villegas en su obra. En la mayor parte de sus capítulos, la tesis propone lecturas acerca de la representación literaria configurada por el escritor boliviano para cada personaje, en articulación con la presentación y el análisis de las biografías y los contextos de las mujeres, además de señalar e interpretar las relaciones de los textos de Alberto de Villegas con otros textos e imágenes sobre las mujeres retratadas, escritos, producidos o circulados en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. El análisis organiza el corpus de textos y personajes en tres conjuntos o campos de disputa de sentidos, que marcan algunas de las problemáticas más relevantes en el enfoque narrativo y la representación de las mujeres: 1) santidad y espiritualidad religiosa; 2) cultura y arte; y 3) fama y poder. El personaje de Catalina de Erauso es abordado al interior del tercer campo, aunque

sus vinculaciones con el primero y el segundo, como en el caso de las otras mujeres retratadas, contribuyen a la configuración del perfil biográfico. En coherencia con la propuesta de la tesis y la búsqueda de aportar desde la investigación y el rescate a la reconfiguración de los discursos sobre la literatura boliviana, el presente artículo busca ser una puerta de entrada a la obra de Alberto de Villegas y a las estrategias con las que su libro *Sombras de mujeres* se inserta en la tradición literaria del modernismo y configura diferentes representaciones de lo femenino, tomando como caso el relato sobre Catalina de Erauso. Partimos de una pregunta central: ¿Cómo en su relato sobre este personaje, el autor/narrador de *Sombras de mujeres* se vincula con una tradición de escritores y sistemas de representaciones que van desde el barroco hasta el género de la tradición en la América decimonónica? En la primera parte del desarrollo, el texto tratará a Catalina de Erauso como personaje barroco que, en tanto tal, es un caso posible en el sistema expresivo del periodo a través de dos narrativas: la mujer vestida de hombre como estrategia política en la historia europea desde la Edad Media y la mujer vestida de hombre como un tópico del teatro áureo español. En la segunda parte del desarrollo, se enfoca en la impronta americana decimonónica que porta el personaje de De Villegas, realizando un análisis de las modalidades de uso, adaptación y apropiación de los textos de la autobiografía de Erauso para la composición de la Monja Alférez de *Sombras de mujeres*, estrategias que se emparentan con las utilizadas por el peruano Ricardo Palma en la tradición “A Iglesia me llamo”, sobre Catalina de Erauso en el Perú.

II. Estado del arte y marco teórico

La investigación desarrollada para el análisis del relato “El alférez doña Catalina de Erauso” en el libro *Sombras de mujeres* de Alberto de Villegas se enfocó en identificar los motivos principales de la representación del personaje y la narración de algunos episodios de su vida, prestando atención a las huellas de otras representaciones de Erauso en la literatura y la historia modernas. Desde el barroco y el teatro áureo español hasta el medievalismo y el simbolismo, desde el periplo de manuscritos de la autobiografía de Erauso y documentos vinculados con su identidad hasta la prensa del siglo XIX y la tradición, las diferentes imágenes que componen el conjunto de representaciones de las que bebe De Villegas para confeccionar su propia Monja Alférez reafirman la multiplicidad del personaje y contribuyen a afirmarlo como un dispositivo para, por un lado, vincular dialogantes o disímiles tradiciones, corrientes y búsquedas literarias y culturales; y, por otro, revolver los alcances de la referencia histórica documental con los que trabaja el autor boliviano para escribir su relato.

Para el caso de Erauso en tanto personaje barroco y personaje de tradición decimonónica —los dos perfiles que se abordarán con detenimiento en este texto— se partió con la reconstrucción del periplo textual detrás del atribuido texto autobiográfico publicado en 1829. Los datos recogidos de esa edición, realizada

por Joaquín María de Ferrer, así como los estudios de Esteban (2002), Segas (2015) y Andrés (2015), demuestran la compleja articulación entre las incertidumbres que rodean al manuscrito original de 1625 y sus copias, la falta de claridad sobre algunos datos básicos de identidad de Erauso (por ejemplo, su fecha de nacimiento o las circunstancias en las que murió) y la tensión entre veracidad-verosimilitud que atraviesa al relato de sus aventuras. El estudio de la raíz barroca de Catalina de Erauso implica considerarlo no como un personaje, sino como una *enunciación* de lo barroco, es decir, actualización concreta de una noción común y virtual en un campo de posibilidades dado (Ruiz, 2013). La Monja Alférez de Alberto de Villegas acaece en un régimen de visibilidad y la estrategia de *pliegue-despliegue-repliegue* está anclada en la insistencia del narrador en mostrar el secreto del personaje. Esto pone en obra el motivo barroco de la máscara y la simulación. Siguiendo a Deleuze (1989),

El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva al infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va al infinito (p. 11).

La aparición de la primera edición de la autobiografía de Erauso en el siglo XIX arrastra consigo esta apertura a la posibilidad dada por la comunidad nacional del barroco, convirtiéndola en una curiosidad alentada tanto por las perspectivas moralizantes del editor Ferrer como por la circulación de retratos visuales y textuales en las publicaciones itinerantes que comenzaban a modelar la sensibilidad moderna europea y también americana. La obra editada por Ferrer levantó polémica y eso pudo notarse, por ejemplo, en la inclusión de Erauso en el *Observatorio pintoresco*, revista de romanticismo didáctico de instrucción de 1837, y puede vincularse con el “*goût de Moyen Âge*” del romanticismo francés en el contexto de la estetización del cristianismo (Narr, 2015) y, en el campo americano, por una nostalgia colonial que en nuestro romanticismo decidió volver la mirada hacia “personalidades singulares, [...] aventureros y truhanes de toda laya, [...] vidas apasionadas y tumultuosas” (Carilla, 1958, p. 51).

Por otra parte, la revisión de estudios sobre el personaje y el análisis de sus distintas representaciones a manos de quienes la reescribieron en casi siglo y medio, desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX, implicó una investigación sobre las fuentes históricas documentales de las que De Villegas habría echado mano para su relato. En este punto, la investigación buscó complejizar el punto de vista del historiador Alberto Crespo (1989), para quien el autor paceño no realizó una pesquisa histórica sobre Erauso cuando decidió escribir sobre ella (p. 199). Como se verá en la segunda parte del desarrollo de este artículo, los anacronismos o “equivocaciones” del escritor sobre algunas referencias concretas de la vida de la Monja Alférez y su paso por territorio americano —particularmente, la ciudad de La Paz— responden a inquietudes

y búsquedas literarias que trabajan lúdicamente con la historia, sin considerarla un corsé de datos, fechas y nombres, activando el imaginario cultural y la memoria como una estrategia de apropiación en el contexto de la experiencia de la modernidad a través de la literatura.

Recogiendo lo dicho, es necesario afirmar explícitamente que *Sombras de mujeres* es un libro de gestado a través del diálogo. En este volumen, así como en toda la obra de Alberto de Villegas, las voces del pasado convocan y promueven la configuración de una mirada que restituya sus formas, sus tiempos y espacios, sus sujetos y dinámicas. Esta mirada es nostálgica y se fascina con las estelas de lo perdido u olvidado desde un presente que no por esta vocación por dialogar con las sombras del pasado deja de ser experimentado y encarnado. En la literatura de este escritor toman cuerpo contradicciones y tensiones de una visión problematizada del mundo relacionada con la experiencia del tiempo (Rocha, 2013). Esta experiencia escindida da cuenta de la contemporaneidad de la mirada del autor y el narrador de *Sombras de mujeres*. Según Agamben (2008), el sujeto contemporáneo no coincide perfectamente con su tiempo y sus pretensiones, pero este desvío es el que le permite percibir más que otros su tiempo (p. 1). Siguiendo esta idea, el gesto de inactualidad del autor/narrador boliviano le permite mirar y experimentar su época mediante un doble movimiento de adhesión y distancia. El autor-narrador es contemporáneo en cuanto percibe la oscuridad de su tiempo como algo que lo concierne e interpela: contemporáneo es quien “recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo (...) una luz que, directa, versándonos, se aleja infinitamente de nosotros” (p. 4).

Engarzado a este concepto de Agamben sobre el ser contemporáneo, nos es útil una herramienta de la semiología literaria, ampliamente abordado por la teoría y la crítica: la intertextualidad. *Sombras de mujeres* es un libro de citas —marcadas o no, *in extenso* o solo sugeridas—, mediante las cuales el autor/narrador busca filiarse a diversas tradiciones literarias, legitimarse como escritor y vincular su obra con la de otros. Si, con Curtius (1995), comprendemos que “[p]ara la literatura, todo pasado es presente o puede hacerse presente (...) El ‘presente intemporal’, rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente” (p. 33), en la obra de De Villegas la activación de las voces y las imágenes del pasado a través de la absorción y apropiación del discurso literario ajeno anterior se plantea como un carácter de la textualidad y literariedad del lenguaje poético. Para Kristeva (1997), la intertextualidad significa que todo texto “se construye como un mosaico de citas (...), es absorción y transformación de otro texto” (p. 3). Genette (1989), quien retoma el concepto de Kristeva y lo inserta como una forma de la transtextualidad, considera a esta como la trascendencia de los textos, las formas que, de manera manifiesta o secreta, dan cuenta del diálogo tácito o explícito entre un texto y otros anteriores (pp. 9-10). Como en todo el volumen *Sombras de mujeres*, en el relato sobre la Monja Alférez, mediante diversos procesos compositivos, el autor/narrador

injerta en su escritura otras textualidades, tradiciones o sistemas de representación: desde la atribuida autobiografía del personaje, pasando por el contexto del barroco que acoge la emergencia de Catalina de Erauso, hasta estrategias y textualidades más cercanas, propias de la transición del romanticismo en América en el siglo XIX.

III. Metodología

Tomando dos vías de entrada o espacios textuales en el relato de Alberto de Villegas sobre Catalina de Erauso, la metodología de lectura del discurso que propone este artículo trabaja sobre la base del concepto de intertextualidad. Este, en la clásica propuesta de Kristeva (1997), parte del dialogismo bajtiniano, que designa a la escritura “como subjetividad y comunicatividad o, mejor dicho, como intertextualidad”, lo que da paso a la noción de ambivalencia de la escritura (p. 5). Este término refiere la inserción de la historia (la sociedad) en el texto, y del texto en la historia y considera a la escritura como lectura del corpus literario anterior, “el texto como absorción de y réplica a otro texto” (p. 6). Genette (1989) aclara que la relación de co-presencia entre dos o más textos adquiere diferentes formas: desde la cita —como la más explícita—, hasta la alusión —la menos literal (p. 10)—. Estas formas de la intertextualidad se traducen en marcas más o menos perceptibles en las unidades del discurso y las estrategias de representación y composición narrativa del conjunto de los textos de *Sombras de mujeres* y, como se verá en el siguiente apartado, del relato “El alferez doña Catalina Erauso”.

El rastreo de estas huellas intertextuales implicó un trabajo de búsqueda de aquellas fuentes textuales que absorbe la escritura del autor boliviano y una descripción de las formas de uso de estas fuentes. Este conjunto de *otras* textualidades cruza los campos de la literatura y la historia, siendo esta un contenido de consumo cultural que funge como herramienta de legitimación y verosimilitud de la narración, útil incluso más allá de la veracidad requerida por el discurso histórico. En este artículo, a manera de ejemplificar los procesos intertextuales del relato, se analizarán las vinculaciones del relato de De Villegas con el motivo literario y el caso histórico de las mujeres disfrazadas de hombres entre los siglos XVII y XVIII en Europa y España, y con las estrategias discursivas del género de la tradición, en un texto sobre la monja alferez escrito por el peruano Ricardo Palma.

IV. Resultados

IV.1. Un libro y un escritor olvidados

La trascendencia de *Sombras de mujeres* corrió una suerte parecida a la de sus protagonistas. Ellas, como el libro y su autor, han sido mayormente olvidadas y su fama se ha perdido entre las páginas de la historia, al fondo de las vitrinas de curiosidades, entre las imágenes de los catálogos de mujeres y destinos contrastantes por su dolor y

sus ambiciones. Sin embargo, durante las últimas décadas, el perfil del escritor Alberto de Villegas y su obra han comenzado a ser objeto de investigaciones más profundas. En esta línea, cabe dedicar una brevísima noticia biográfica del autor antes de abordar uno de sus textos en este artículo.

Alberto de Villegas Pérez nació en La Paz 1897, en el seno de una familia privilegiada —fue hijo de Carlos de Villegas, concejal municipal en la década de 1910 y fundador y director del Hogar de Villegas, creado en 1914 y en funcionamiento hasta la actualidad—. Estudió Derecho en la Universidad Mayor de San Andrés. Comenzó su carrera diplomática en 1920, como segundo secretario *ad-honorem* de la legación boliviana ante la Santa Sede, establecida en París. A inicios de los veinte, aparecen sus primeras publicaciones literarias, en las revistas paceñas *La Ilustración* y *Motivos*, y en 1925 publica su primer libro, *La campana de plata. Interpretación mística de Potosí*. En 1926 y 1927 fue Secretario de la misión diplomática boliviana en Bruselas, Bélgica. Al comenzar esta etapa, su esposa, Sofía Flores, con quien se casó en 1925, murió en París después de dar a luz a una niña, que le sobrevivió un par de meses. A su retorno a Bolivia, De Villegas publica *Memorias del Mala-Bar* (1928) y *Sombras de mujeres* (1929). Entre fines de 1920 y los primeros años de 1930, De Villegas profundizó en sus estudios y trabajos vinculados con la arqueología. Fue director del Museo Nacional Tiahuanacu —hoy, Museo Nacional de Arqueología—, uno de los fundadores de la Sociedad Arqueológica de Bolivia (1930), gestor de la Semana Indianista de Bolivia (1931) —un evento organizado por la Asociación Amigos de la Ciudad, que incluyó conferencia y exposiciones alrededor de lo indígena— y delegado del Estado para la Misión Bennett Phillips del Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York, que realizó excavaciones en las ruinas de Tiwanaku en 1932. Luego de esta expedición, en la que se descubrió el monolito Bennett, junto con el ingeniero y arqueólogo Arturo Posnansky, el escritor impulsó el proyecto de excavación de la estela y su emplazamiento en la ciudad de La Paz. A fines de 1933 o principios de 1934, De Villegas se enlistó como soldado y partió a la Guerra del Chaco. Murió en Cucurenda, el 10 de noviembre de 1934. En el Chaco, escribió la novela *Gualamba*, publicada póstumamente en 1936.

La obra de Alberto de Villegas y, en particular, *Sombras de mujeres*, hunden la mirada y la pluma en la experiencia contradictoria de la modernidad a través de la experiencia concreta —desde Bolivia hacia afuera— de la literatura y el fenómeno del modernismo, los escritores modernistas, sus dinámicas y sus ambiciones. Para De Villegas, las mujeres se encuentran al centro de este fenómeno, ya que su participación en lo moderno “no deja inalterada ni la categoría de feminidad ni la de modernidad” (Felski, como se citó en Kirkpatrick, 2003, p. 23). El autor se sitúa entre el control de las imágenes de lo femenino que circulan en su linaje y la representación de la contrastante libertad de las mujeres protagonistas dentro de un sistema social que las restringe. Ello potencia este libro como una ventana no solo hacia un agitado periodo para las reconfiguraciones de la agencia y la autonomía de las mujeres (fines del siglo XIX y principios del XX),

sino hacia las transformaciones que este periodo implicó para las maneras como las mujeres son representadas en la sociedad y los diversos medios y soportes artísticos, de comunicación y legitimación social que sostienen y circulan estas imágenes.

IV.2. Catalina de Erauso, personaje barroco

La autobiografía de Catalina Erauso, hipotexto del relato del modernista boliviano, gira alrededor del sorprendente caso que fue su vida misma. “Conversión cosmética de mujer en hombre, fascinación por la máscara, el camuflaje, por desaparecer de un mundo para aparecer en otro, simulacro de una forma y un modelo que oculta al verdadero sujeto”, en un texto cuyas formas expresan una “poética de la obscuridad y del desciframiento constantes” (Areta Marigó, 1999, p. 241). Esta conversión, en tanto composición de una combinación de relaciones en un campo cuya noción común es el barroco, se da a mostrar y comprender, *es posible* a través de, precisamente, la combinación de relaciones precisas y fijas de la naturaleza del siglo XVII, “que no impide nada ni prohíbe cosa alguna, sino que revela, da a conocer, y en cualquier caso, faculta” (Ruiz, 2013, p. 81). A la pregunta germinal acerca de la obra de simulacro de este personaje, ¿cómo fue posible?, algunas respuestas formuladas por investigaciones provenientes de distintos campos de estudio (el de la literatura colonial, el de la literatura del teatro áureo y el Siglo de Oro, la antropología moderna, la historia de las sociedades del siglo XVII) suponen para Catalina de Erauso y su autobiografía una anomalía en primera instancia, llevada, en segunda instancia, al marco de lo permitido, legitimado y celebrado (Castro Morales, 2000; Merrim, 1999). Se propone otra entrada, desde las reflexiones sobre el barroco de Ruiz: ¿bajo qué condiciones fue posible? En tanto composición monstruosa, Erauso es posible en tanto se sitúa en un periodo cuya concepción de las leyes y principios de la naturaleza no es moral, sino retórica (Ruiz, 2013, p. 81). Así, la capacidad de lo monstruoso barroco no es exceder o transgredir una ley, ya que las combinaciones de relaciones son infinitas y todas ellas permitidas, sino afirmar y comprender esas relaciones de composición, activando la condición reflexiva del barroco en la expresión de una obra de aquellas condiciones que hacen posible su actualización. Y es desde esta condición reflexiva de donde emerge el espejo como elemento barroco, y algunos de sus motivos en directa relación —según la presente lectura— con la Monja Alférez: la simulación, el travestismo, la máscara, el ser-parecer. Entonces, ¿cómo es esta composición de la simulación, en una comunidad nocional, pero también en una civilidad y sociedad barrocas, definidas por el pliegue infinito en diversas prácticas del ser por el parecer?

No es gratuito que, en su relato, el escritor boliviano Alberto de Villegas tome como trazo potente de la silueta de Catalina de Erauso su vestir y que este se halle condicionado, a través del uso de adverbios y adjetivos, a un obrar de ocultamiento y simulación a través de dos hábitos —el de soldado y el de monja— dos identidades genéricas marcadas al inicio y al final de una vida —la niña y adolescente que entra al convento;

el hombre adulto Antonio de Erauso. Travestida durante todo el relato, el personaje oculta un cuerpo que nunca llega a narrarse, siendo los pliegues de sus atavíos los que configuran, en tanto despliegue infinito, su identidad. En tanto caso, el de la mujer vestida de hombre atraviesa las sociedades occidentales y llega al relato de *Sombras de mujeres* a través de una tensión barroca de sus pliegues, tensados uno al otro, que se relanzan incesantemente. Soldado, el personaje que Erauso se crea desde su autobiografía, que De Villegas retoma y reelabora, y revela la remisión de un pliegue, el del conjunto de las numerosas historias de mujeres guerreras, reactivado en el teatro áureo a través, principalmente, de las comedias de Lope de Vega. El mito clásico de las Amazonas, en tanto comunidad cerrada de mujeres guerreras,² se articula a las noticias (históricas, pseudo-históricas y literarias) de mujeres que tomaron las armas en el Nuevo Mundo, como Isabel de Guevara en el siglo XVI o las guerreras araucanas (Castro Morales, 2000, p. 231). Además, en la sociedad europea del Renacimiento flotan en el aire los pliegues de las historias de mujeres guerreras de la Edad Media, encabezadas, por supuesto, por Juana de Arco. La *Pucelle de Orléans*, que guio al ejército francés en la Guerra de los Cien Años, y que fue acusada de herejía y quemada viva en Rouen en 1431, marcó con su vida y su posterior rehabilitación la historia y la sobrevivencia de muchas otras mujeres que tomaron el hábito de hombre en los siglos XVII y XVIII, especialmente. Entendemos sobrevivencia como las estrategias de permisibilidad que toman cuerpo en el relato del travestimiento, es decir, el relato de las causas de este y la vinculación deliberada de la decisión con determinados valores y normas de una sociedad o una comunidad. En el caso de Francia, del Renacimiento a la Revolución, contexto en el que se puede rastrear al menos 300 historias de travestimientos —en un noventa por ciento protagonizadas por mujeres—, la construcción de un recorrido de vida a través de la configuración de una identidad narrativa en testimonios y otro tipo de documentos —de orden, más que todo, legal—, además de implicar una remisión a valores, normas y modelos que son aceptados por la comunidad, se vale también de un préstamo de otros tipos de narraciones, cuyo trazo se encuentra en la *esencia novelesca* de los hechos de varios testimonios conservados, y que, a su vez, acaece por la amplia presencia de personajes travestidos en la literatura que ocupa las estanterías del pensamiento europeo de la temprana edad moderna (Steinberg, 2001, p. X).³ En

2 En *États de femmes*, un libro que propone y recorre un sistema de representaciones de lo femenino, Nathalie Heinich (1996) explica que la existencia de una comunidad permite construir la exclusión como autoexclusión y retiro voluntario, como una elección y no como una maldición. Diferencia las comunidades de mujeres abiertas (las Amazonas, virilizadas; las ninfas, feminizadas) de las cerradas (las monjas). También plantea que estas comunidades de *filles-entre-filles*, refugiadas fuera de lo masculino en un espacio no marcado por la diferencia de los sexos, hacen que “la soledad de las mujeres solteras haga lugar a una sociabilidad que no se define ya por la falta o la exclusión, y donde la ausencia de una relación de tipo sexual con el hombre no se vive, negativamente, en el fantasma o la fantomatización, sino como un estado auténtico, a través del cual el ser femenino está, por principio, definido fuera de lo masculino” (p. 34).

3 “Los personajes travestidos abundan no solamente en las novelas o las piezas de teatro, sino también en las recopilaciones de mujeres ilustradas de los siglos XVI y XVII, donde las figuras históricas coexisten con los seres míticos e imaginarios conocidos de los que aquellas se travestían: guerreras del Antiguo Testamento, heroínas de la Antigüedad, Amazonas del Viejo o el Nuevo Mundo. Igualmente, en otro registro, *La leyenda dorada* evoca numerosas santas travestidas cuyos destinos sin duda incitaron a Antoinette Bourignon a fugar bajo el hábito de hombre”

Inglaterra, las mujeres guerreras son un arquetipo en la *popular balladry*: su primera referencia data de 1600 y alcanzan la cumbre de su popularidad a finales del siglo XVIII (Leduc, 2006, pp. 41-42).

En España, las maneras en las que, a través del motivo de la mujer vestida de hombre, la ficción y la realidad entrelazan sus intereses, es diferente. El personaje de Catalina de Erauso es especialmente llamativo en su consideración por contraste con otras sociedades —Francia o Inglaterra—, pero también por vinculación con las historias y las estrategias de mujeres de otros contextos. No hay muchos estudios que aborden el caso de mujeres que tomaron el hábito de hombre en las sociedades españolas y criollas del Viejo y el Nuevo Mundo. Lo cierto es que la mujer vestida de hombre sí está presente en otro plano narrativo: el de la literatura. La mujer vestida de hombre es un personaje que aparece en centenares de comedias del Siglo de Oro español: 113 comedias de Lope de Vega, un tercio de su obra, presentan un personaje femenino en disfraz varonil, el ejemplo más potente entre otros autores del teatro español, entre los que se encuentran también casos en el género del drama y uno emblemático, la Rosaura de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, estrenada en 1635. En su libro *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVIII)*, Carmen Bravo Villasante (1988) hace un exhaustivo análisis de todos los casos de este motivo, en los que incluye la comedia de Juan Pérez Montalbán *La monja alférez*, estrenada en 1626 y reeditada por Joaquín María de Ferrer en la primera edición de la autobiografía de Erauso en 1829. Bravo Villasante apunta que los casos históricos de mujeres que vistieron como hombres tomaron ejemplo de modelos literarios y no a la inversa, aduciendo además la objeción de la Iglesia al disfraz y al travestismo y la permisibilidad dada en el teatro áureo solo si se trataba de personajes de mujeres que tomaban el hábito del otro sexo por razones honorables y no para propósitos lascivos (como se citó en Merrim, 1999, p. 186). Esto conduce a una pregunta central: ¿qué razones para tomar el hábito masculino eran aprobadas para las mujeres?; pero, sobre todo: ¿cuáles fueron las razones de la Monja Alférez?, ¿cómo esto era posible?; y, enfocándonos en el relato del escritor boliviano, ¿qué de esta permisibilidad se retoma y aprovecha?

La Monja Alférez de Alberto de Villegas es, ante todo, un personaje español que, en su silueta, rehabilita los valores del soldado/aventurero español en la colonia del Nuevo Mundo. El hábito de hombre que toma —al salir de otro, el de una monja aún no profesada— es el que le confiere esa silueta valerosa e intrépida, audaz, temeraria y arrogante: un traje varonil de capa y espada que defiende los intereses de la corona española: en el relato, gran parte de sus acciones proyectan una heroicidad que se esgrime a favor del honor de españoles, vascos en su mayoría, y las prácticas de las instituciones religiosas, sociales y económicas que detentan el poder, como la matanza de infieles, el comercio o el corregimiento de deshonras o injusticias.⁴ Estos

(Steinberg, 2001, p. X).

4 En su versión de la historia de la Monja Alférez, De Villegas no habla acerca de la vida cotidiana o, más precisamente,

intereses institucionales defendidos por Erauso se casan de forma explícita en el relato de *Sombras de mujeres*, y no así en el texto de la autobiografía, con una búsqueda de orden personal del personaje que, fatalmente, la llevaría a su fin incluso después de haber conseguido otro: el de la fama. Hacia el desenlace del relato, el narrador de *Sombras de mujeres* apunta: “En la corte de los papas, Urbano VIII la recibe, los cardenales le ofrecen ágapes suntuosos, dice ella, pero el cielo resplandeciente de Italia no puede colmar su insaciable afán de aventura, su incurable nostalgia de infinito” (De Villegas, 2018, p. 84). Es principalmente esta sed de infinito el gesto que vincula al personaje de Erauso con las otras imágenes-sombras del libro, y que se expresa desde el inicio del texto a través del segundo motivo barroco que aparece junto al de la simulación: el claroscuro. En el relato de montaje episódico y elíptico, el narrador figura las apariciones del personaje a partir de un contraste lumínico base: la silueta es una sombra, una materialidad oscura que (se) pliega y (se) despliega (en) los espacios de la noche, su obscuridad, sus muertes y sus sangres, plegados a sus deslumbramientos, a sus brillos de oro y espada, a sus luces de cirio de iglesia y al cielo resplandeciente de la corte. El escenario *ideal* de la Monja Alférez, precisa el narrador, es un *lienzo reembransco*, su existencia de romance mezcla “confusamente grandezas y funestas inclinaciones, su valor es irascibilidad ciega y feroz, su ingenio, travesura” (p. 81). Esta mezcla profunda de ejemplaridad y picardía, presentada por el narrador como *valor y travesura*, se encuentra en el origen de los cuestionamientos acerca de la licencia a Erauso para que continúe con su vida como la venía llevando —en hábito de hombre— y el reconocimiento solicitado y otorgado por esa vida y sus obras, luego de la confesión de su identidad. ¿Cómo fue posible que la dejaran permanecer en hábito de hombre, encarnando la vida que ella eligió, a pesar de que estaba marcada por los *claroscuros* de un accionar libre y fuera de las normas de las instituciones del poder?

Para ser permitido, el travestismo tenía que tener una causa honorable que no sobrepase los límites de las normas establecidas y, especialmente, aquellas ejercidas para el control de la vida de las mujeres. En Francia, en los siglos XVII y XVIII, son mucho más abundantes los casos que sugieren que las mujeres que vistieron el hábito de hombre para escapar de la miseria y el infortunio que aquellos de mujeres que se travistieron para prostituirse o vivir el lesbianismo (Steinberg, 2001, p. IX). El caso de Inglaterra es otro, ya que la razón más recurrente (y que inspiró a los personajes de la

de las labores cotidianas del personaje. En la autobiografía de Erauso, el relato de este decurso es constante y está enlazado de manera clave con las correrías, los problemas y las soluciones a los problemas que encuentra el aventurero. Desde su llegada al Nuevo Mundo, Erauso trabaja en distintos comercios, sobre todo asociados a la venta de géneros, textiles y prendas de vestir. Véase, por ejemplo, el capítulo III de la *Historia...*, situado entre Saña y Trujillo. En otros momentos de la autobiografía, Erauso comenta sobre sus prendas o el hecho de que le regalan algunos atavíos, sobre todo como compensación a sus pérdidas constantes de dinero y pertenencias. Resulta cuando menos paradójico el hecho de que el personaje travestido se desenvuelva en este oficio y esta articulación podría ampliar el abordaje de un aspecto señalado por críticos e investigadores como poco tratado: ¿cuáles fueron las características precisas del travestismo de Erauso?, ¿cómo este pudo ser posible en la cotidianeidad durante décadas?

popular balladry) de las mujeres soldados del siglo XVIII para tomar el hábito militar masculino fue buscar a un amante partido a la guerra (Leduc, 2006, p. 41). Todas estas razones, en los dos contextos citados, eran expuestas y dadas a su comprensión cuando las mujeres eran descubiertas y debían salvar su honor e incluso su vida argumentando la decisión de tomar el hábito del sexo opuesto. Estas razones aparecen en documentos legales de variado tipo, gestionados en muchos casos por las instituciones y por las mismas involucradas que, sobre todo cuando argumentaban tener causas honorables patrióticas o militares, solicitaban licencia y reconocimiento a sus acciones, este último concretado en pensiones u otro tipo de pagos que permitían a las mujeres subsistir. En los procesos, las autoridades hacían una clara separación entre aquellas que se habían travestido para corromperse y aquellas que se habían mantenido castas bajo el hábito de hombre (Steinberg, 2001, p. 55), separación que se acuerda con el modelo de la *virgen heroica*, según el cual la elevación de una mujer al estatuto heroico exige que la castidad no sea contingente sino consustancial a la persona, lo que posibilita al ser femenino su separación del hombre, condición indispensable para la configuración de las dos formas más regulares de sacralización de la castidad: la santificación (la Virgen María) y la heroización (Juana de Arco) (Heinich, 1996, pp. 30-31).

Si volteamos la mirada a España y al teatro áureo, el terreno de razones no es del todo distinto. Debido a las prohibiciones impuestas al disfraz varonil, las representaciones que contaban con personajes mujeres vestidas de hombre no podían presentar a estos personajes de manera gratuita y debían incluir en el desarrollo dramático no solo la restitución del orden alterado —es decir, la vuelta de la mujer al atavío femenino—, sino la serie de confusiones y consecuencias grotescas que genera el disfraz en las situaciones representadas (Arana Caballero, 2015, p. 156). El carácter gratuito de un personaje femenino vestido de hombre debía ser evitado por la rigurosa censura que las autoridades eclesiásticas impusieron a inicios del siglo XVI (Inamoto, 1992, pp. 138-139), articulada no solo a razones morales sino de la poética clásica: la mujer viril era un motivo paradójico en la ley aristotélica por contradecir el rasgo femenino de la debilidad física y mental. Para lograr trabajar este motivo en 113 de sus comedias, Lope de Vega se escuda en los gustos del público (Arana Caballero, 2015, p. 156). No solo la popularidad, sino el origen y las transformaciones de este motivo son rastreables en obras de este autor, Tirso de Molina y también en Calderón de la Barca⁵, principalmente (Inamoto, 1992, pp. 137-138). La licencia que daban las normas para la existencia de estos personajes también estaba ligada a la exposición de las razones del travestimiento. Más que el contenido de estas, interesa marcar que la permanencia y abundancia de estos personajes en el teatro áureo confirma el soporte nocional común del escenario literario-social de este periodo y este contexto, en el que las variadas relaciones de composición y descomposición de las leyes de

⁵ Ver, por ejemplo, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVIII)*, de Carmen Bravo Villasante (1988), "Las disfrazadas de varón en las comedias", de Miguel Romera-Navarro (1935), "El disfraz varonil en Lope de Vega", de Jaime Homero Arjona (1937).

la naturaleza se afirman y se dan a comprender, antes de negarse o condenarse, en un campo que permite la expresión de diferentes combinaciones de relaciones de manera reflexiva, es decir, para expresar y dar a conocer cierta capacidad, cierta potencia que daba a inventar y componer de cierta manera. El hecho de que Catalina de Erauso haya logrado conseguir, luego de su confesión, la licencia solicitada para permanecer en hábito de hombre, así como una recompensa por sus servicios a la corona española y, por supuesto, la fama de su nombre, significa un decurso de los pliegues de este motivo literario, pero de manera amplia también los de ciertos personajes y figuraciones en el imaginario occidental de lo femenino. Lo que resulta contrastante es que eso que algunos logran para las tablas del teatro, Erauso lo logró para su vida misma, siendo esta portento y maravilla vía excepcionalidad y licencia, para el escenario de la sociedad barroca.

El espacio de la silueta de aventurero español de Erauso en el relato boliviano estudiado es un tanto más particular: “El Nuevo Mundo, fresco de conquista y poblado de leyendas que atraían con el brillo diabólico del oro o con la senda tentadora de la aventura, era el escenario ideal para doña Catalina de Erauso” (De Villegas, 2018, p. 81). Un escenario de claroscuro, siendo este no una oposición entre luz y oscuridad sino una tensión entre los dos niveles de un pliegue, un escenario “donde las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno” (Deleuze, 1989, p. 47). Desde que toma el hábito de hombre, la silueta de la Monja Alférez que confecciona De Villegas discurre bajo el amparo de la oscuridad: su espada y la sangre que derrama brillan en “la noche de la callejuela” (2018, p. 81), Potosí es una villa que deslumbra por el brillo del metal que sale de la sombra de su “cerro hechizado” (p. 82), el valle florido que acoge al personaje en alguna de sus correrías guarda el rostro oscuro de una india negra, la iglesia es constantemente una sombra acogedora, iluminada por la luz de cirios bajo el palio. En esta noche iluminada por una luz tan vacilante como cegadora, la silueta protagoniza una serie de acciones, limitada o recompuesta en el énfasis sobre dos rasgos del personaje: el de la heroicidad y el de la pérdida. Ambos rasgos no son opuestos, sino que se confunden o, más precisamente, se pliegan uno sobre otro. Así, los frecuentes lances de capa y espada responden tanto a razones de orden institucional y a razones que corresponden a otra temeridad, una más cercana a la del pícaro. Sin embargo, De Villegas sobrepone las primeras a las segundas razones, en coherencia con el objetivo que lo impulsa en la rehabilitación de este personaje: la reivindicación del perfil aventurero del conquistador español en tanto forma que le permite rehabilitar una serie de valores encarnados por un imaginario y una clase en los que él mismo se coloca como estandarte. Este sobre-pliegue se rastrea en el aura nostálgica que atraviesa todo el relato, a través de la condición enigmática y la insaciable sed de infinito atribuidas a la silueta de la Monja Alférez. El objeto de esta nostalgia es ese escenario y los valores que posibilitaba a través de la composición de este personaje en particular.

IV.3. Vida romántica y de tradición

El contexto en el que la Monja Alférez hace su reaparición en el mundo americano es el de la transición hacia el romanticismo que, según Emilio Carilla (1958), ocupa las tres primeras décadas del siglo XIX en Hispanoamérica y, concretamente, se rastrea en Perú (p. 50). Carilla señala que es posible encontrar el romanticismo como una actitud vital: vidas románticas, más que romanticismo (p. 51). La Monja Alférez, explica el crítico, es uno de los personajes de una galería numerosa de vidas que dejaron rasgos luego identificados como románticos: el desborde, la pasión, la voluntad sin frenos en las vastas tablas de la América colonial. Es un tiempo y una cultura no de ruptura, sino de continuidad de lo colonial (p. 57). Es en este contexto de transición donde Erauso hace su revenida, en un género con el que De Villegas se emparenta en su relato de la Monja Alférez: la tradición.

En uno de sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui (1995) diferencia los intereses, los nombres y las obras del contexto literario peruano de la segunda mitad del siglo XIX. Dos autores interesan en relación a De Villegas: José Antonio De Lavalle y Ricardo Palma. El primero, escritor y diplomático, fundador de la *Revista de Lima* en 1859, fue ferviente enamorado de la Colonia y se dedicó con vehemencia a reconstruirla en sus esplendores y sus glorias. Una corriente de la historia de la literatura peruana lo señala como la base sobre la que despegaría el mismo Palma, lectura que Mariátegui (1995) desmiente. Palma, evidentemente, miró el pasado con una ironía que no pertenecía a De Lavalle, una fascinación que coloca a este último en el *ancien régime* que buscaba la continuidad de la colonia. La configuración de una identidad peruana encuentra en las *Tradiciones* de Palma, según Mariátegui, un discurso irónico y distanciado de la mistificación liberal y anclado en un saber y un poder ser *popular* que es vital para el contexto social y político de la república naciente (1995). ¿De qué lado está De Villegas? ¿Del lado del caballero limeño, chalán elegante y garboso que sujeta la fina rienda de seda blanca y roja, o del lado del tradicionista socarrón que puso en boca de Erauso una estocada bautizada como “el golpe de la misericordia”? “Amén, y si me han de desencuadernar el pescuezo por una, que me lo tuerzan por diez lo mismo da, ni gano ni pierdo”.

Así habla Erauso en la tradición que Palma le dedica, titulada “¡A Iglesia me llamo!”, publicada en la revista *El Correo del Perú* en 1872 (Rodríguez Mansilla, 2010, p. 806) y luego en sucesivas ediciones —como la consultada, de 1894. Sin compartir el tono distante e irónico que le da cuerpo al personaje pendenciero que recrea Palma, como el tradicionista peruano De Villegas activa una estrategia de uso, adaptación y apropiación de materiales para la composición de personajes: el montaje, en una combinación de relaciones que tiene al “corte-pega” como principal gesto. Transgresor, para el caso de ambos escritores, ya que el montaje sirve para un objetivo preciso: hacer de Erauso un personaje propiamente americano y, según cada caso, específicamente peruano (Rodríguez Mansilla, 2010, p. 817) y boliviano —incluso, potosino y paceño—.

Los materiales: los episodios de la *Historia...* editada por De Ferrer y, a esas alturas (segunda mitad del siglo XIX, primeras décadas del XX), un determinado conjunto de obras derivadas que reinterpretan al personaje de la Monja Alférez. Palma y De Villegas utilizan como material para sus textos algunos episodios de la *Historia...* — De Villegas algunos más que Palma— extraídos de capítulos específicos que, en los textos derivados, actúan de manera dinámica y funcional, y son susceptibles de ser fusionados y modificados para el objetivo primordial de la apropiación de los materiales hipotextuales. Las relaciones intertextuales entre la *Historia...* (hipotexto) y el relato de *Sombras de mujeres* (hipertexto) van desde un apego diegético entre hipotexto-hipertexto, la simplificación, resumen o elipsis en el hipertexto, la modificación de la causa o la atmósfera del episodio, la modificación del tiempo y/o espacio del suceso; hasta el anacronismo del hipertexto con respecto al hipotexto u otras fuentes históricas sobre el personaje y la adición en el hipertexto de información no verificable en términos históricos.

Ni Palma ni De Villegas mencionan de forma explícita el “uso” de la primera edición de la *Historia...* como fuente, aunque los dos la utilizan de base para su escritura. Ambos, sin embargo, se refieren a “crónicas y relaciones de visorreyes” que mencionan a la Monja Alférez (De Villegas, 2018, p. 81) y a “varios libros que sobre ella corren impresos” (Palma, 1894, p. 51). En ambos autores, el planteamiento de un narrador pretendidamente objetivo se arma de un espejismo de veracidad y fuentes documentales presentadas de forma ambigua. El desapego de la veracidad de la historia, sin embargo, en De Villegas se origina en la nostalgia; en Palma, en la ironía.

El texto del boliviano retoma la estructura total de la obra de Erauso, haciendo modificaciones de tiempo y/o lugar, atmósfera o causalidad de los episodios, resumiendo o simplificando algunos de ellos en ciertos casos, en otros empleando la elipsis para enganchar de manera dinámica con el siguiente episodio y, en un escenario particular, añadiendo un suceso que no aparece en la *Historia...* y que no encuentra soporte histórico fuera de ella. Del otro lado, el texto de Palma se concentra en un episodio de riña entre jugadores de naipes, entre los cuales el último en entrar al garito y el responsable de encender el conflicto es la Monja Alférez. La riña ocurre en Huamanga y su fin se apega a aquello narrado en esta ciudad peruana en la autobiografía: la confesión y el camino hacia Lima para la entrevista con el Obispo. Las modificaciones que realizan ambos autores tienen el objetivo de hacer de Erauso un personaje americano, pero sobre todo situado en los contextos específicos de los escritores, es decir, Perú y Bolivia. A Palma le interesa narrar los lances acaecidos en el Perú (Huamanga y Cusco) y no duda en alterar los nombres de los lugares donde efectivamente ocurrieron estas historias según la autobiografía (Rodríguez Mansilla, 2010, p. 809). Una de las licencias que Palma se permite involucra a La Paz como el lugar real del suceso (una riña de naipes) según el texto de la *Historia...*, lugar que el autor peruano intercambia con Huamanga en Perú (Rodríguez Mansilla, 2010, p. 810).

De su parte, De Villegas también modifica lo ocurrido en La Paz, con una búsqueda emparentada con la del tradicionista peruano, pero también enraizada a sus proyectos escriturales más allá de *Sombras de mujeres*.

El autor boliviano modifica las características del episodio de la llegada de Catalina de Erauso a La Paz, con el objetivo de articular el personaje a otra composición, la de la historia o “crónica” de la ciudad de La Paz. La *Historia...* refiere que Erauso llega a La Paz cuando era corregidor Antonio Barraza (capítulo XV). Según el *Diccionario histórico del departamento de La Paz*, de Nicanor Aranzaes (1915), Barraza fue corregidor entre 1610 y 1613 (pp. 111-112). Ambas fuentes narran el episodio violento del que fue parte el controversial personaje: ella acabó en la cárcel porque “provocada por un criado del corregidor que le arrojó un sombrero a la cara, le hirió con una daga y resultó muerto” (p. 112). El anacronismo en la narración de De Villegas salta en la referencia a la sublevación de un personaje llamado “Philineo” (2018, p. 82). El texto aludiría a “Philinco”, alias de Antonio Gallardo, uno de los cabecillas de las revueltas de mineros de los días 9 y 10 de diciembre de 1661 en La Paz⁶. El mismo Alberto de Villegas registra un anacronismo similar en otro documento inédito, hallado en los fondos del autor en el Archivo de La Paz, que probablemente formó parte de una obra anunciada en la primera edición *Sombras de mujeres*, pero finalmente no publicada: *Crónica de la ciudad de La Paz (1535-1800)*. En un legajo sin fecha, titulado “Monografía? de La Paz”, sobre la historia la ciudad entre 1548 y 1825, se registran, por un lado, la sublevación de Antonio Gallardo “[e]n la tarde del 1° de diciembre de 1601”, cuando era corregidor Cristóbal de Cañedo; y, por otro, el paso de Catalina de Erauso “[s]iendo corregidor de La Paz Don Antonio Barraza y Cárdenas, en el año 1610 (...)” (De Villegas, s.f.). La narración del paso del personaje por La Paz en el relato de De Villegas es, así, una de las muchísimas reelaboraciones tejidas para la historia de este personaje, composiciones e invenciones posibles en base a sus correrías en América. En este caso, es un pliegue en la historia de Erauso, en tanto composición y textura, con el que el autor busca integrar a la historia de esta ciudad su silueta “gallarda” y aventurera, incorporándola a un episodio donde estos valores cobren una fuerza importante: una sangrienta sublevación.

6 Referido como “mestizo”, “criollo” e incluso “vizcaíno”, fue un minero de la región de Puno, probablemente originario de Ica; llegó a La Paz junto a otros expulsados por el corregidor de Puno, debido a las denuncias de irregularidades que vinculaban a otros mineros con autoridades civiles y oficiales reales de la Caja de San Antonio de Esquilache, encargada de recaudar los quintos de toda esa región —cuyas nuevas vetas habían sido descubiertas poco antes, en 1658—. Gallardo fue apesado por el corregidor Cristóbal de Cañedo, quien fue asesinado por la turba de amotinados el 10 de diciembre en su casa, junto a otras autoridades que lo acompañaban. El grupo de sublevados era heterogéneo: si bien el origen del levantamiento eran los conflictos mineros que se venían dando en la región de Puno desde 1660 y los líderes del movimiento subversivo de diciembre de 1661 eran mineros directamente afectados por estos choques, se sumaron a ellos otros grupos sociales, con sus propias reivindicaciones y reclamaciones políticas. Todo este grupo, también conformado por indios, se condujo hacia Puno, donde el corregidor de Paucarcolla, Pedro de Herquimigo, los esperaba con una fuerte defensa. Los sublevados cayeron el 30 de diciembre de 1661 (Crespo, 1961; Acosta, 1981; Valencia Vega, 1977).

V. Discusión

En este acápite, me interesa plantear una discusión a partir de algunas problemáticas en el análisis planteado en articulación con perspectivas provenientes de otras investigaciones. La comprensión de Catalina de Erauso como un personaje histórico y literario implica considerar que la multiplicidad de versiones de su vida, la heterogeneidad de sus relatos y retratos, es una tensión permanente en la que la resolución queda anulada o, al menos, diferida. Planteo que ello ocurre justamente porque el personaje está enraizado en el suelo de lo barroco, que faculta sin prohibir y da cuerpo y cabida a construcciones ficcionales mediante la retórica y no la moral (Ruiz, 2013). Las estrategias de la simulación, el travestismo, la máscara, el ser-parecer, propias de la comunidad nocional del barroco, se tejen con las historias —en testimonios y documentos— también “novelescas” de mujeres que tomaron el hábito de hombres y guerreros con diferentes fines, y con el motivo de la mujer vestida de hombre en el teatro del Siglo de Oro español. Son justamente estos espacios construidos a través del lenguaje los que sostienen la afirmación de Erauso como un personaje *escrito*.

En este punto, entran al diálogo dos propuestas. Por una parte, la de Rutter-Jensen (2007), quien plantea que “Erauso logra un cambio de sexo a través de una operación narrativa” (p. 87); y, por otro lado, la de Navia, quien hace una lectura sobre tres retratos de la Monja Alférez —entre ellos, el relato/retrato escrito por De Villegas— y refiere: “Si un retrato define la identidad de un personaje de la historia, debemos afirmar que se trata de la construcción de múltiples autores: quien es retratado, quien realiza el retrato y quienes hablan de este” (2016, p. 178). Si, con Rutter-Jensen, consideramos que la atribuida autobiografía le permite a Erauso otorgarse y configurarse una identidad sexo-genérica masculina, es necesario tener presente, junto con Navia, que en más de cuatro siglos de trayectoria del personaje, el autorretrato/la autobiografía de Erauso es, más que una o pocas singularidades, un conjunto de pluralidades que crean distintos rostros, historias, escenarios y cuerpos para esta figura histórica.

Por otra parte, se encuentra la problemática acerca de los alcances de la representación de Catalina de Erauso como guerrero. Es aquí, a través de una forma, la de la guerra, que el relato de la Monja Alférez en *Sombras de mujeres* se relaciona con la “divagación melancólica sobre la impresión que causa en De Villegas el pasado mágico de una ciudad” (Crespo, 1986, p. 231); de manera amplia, un espacio, y, de manera específica, el contexto colonial en La Paz y Potosí. Esta divagación revelaría, según el crítico Pedro Brusiloff (2013), la relación problemática del autor con su tiempo, en tanto su prosa corresponde a unos contenidos que iluminan un aspecto soslayado de la historia: “la decadencia, la desestructuración de una élite que buscaba abandonar su abulia y redimirse de sus errores a través de la prueba purificadora de la guerra” (p. 88). Brusiloff habla sobre *Gualamba*, la novela que De Villegas dejó inconclusa, escrita hasta su muerte en campaña en la Guerra del Chaco. Esta novela presenta a un personaje, el capitán Adoley, sumergido en ensueños afiebrados, en medio de la fronda del

Chaco, entregado a la aparición de las sombras de las expediciones coloniales y los indígenas de la región. Fantasiosa, la novela se acerca al pasado a través de la ruina, resto articulado a la tierra a través de la cual los muertos hablan y demandan, tal y como entiende esta demanda el escritor e ideólogo francés de tendencia nacionalista-monarquista Maurice Barrès, cuya literatura animó a gran parte de la juventud francesa a ir a la Primera Guerra Mundial (Brusiloff, 2013, p. 105) y nutrió también la literatura y el pensamiento de Alberto de Villegas en sus últimos años de vida.

A través de la reivindicación de la guerra, como un valor de la sensibilidad ligado a la continuidad histórica del pasado, tanto en *Gualamba* y el contexto de la guerra del Chaco que rodea la novela, como en el relato de la Monja Alférez, el escritor boliviano sostiene una ideología de casta vinculada con el pasado hispánico y la rehabilitación de unos valores que, en decadencia, representan el lugar de esta casta en la sociedad boliviana. El sistema señorial habría comenzado a ser dibujado por el autor con su libro *La campana de plata* (1925), y culmina con *Gualamba* (1936), pasando en medio de este trayecto el perfil de Erauso, una gallardía española que activa los proyectos de clase del autor, asociados de manera trágica con la viabilidad de la guerra como sostén para la configuración de la nación a partir de su pasado colonial. La reactualización de esta silueta en el marco de la composición de un linaje femenino extrae al personaje de sí mismo, haciendo de su identidad una abyección que entra en relación con aquella experimentada por el observatorio de mujeres que es el libro *Sombras de mujeres*. A esa composición se liga otra, un linaje masculino compuesto por los expedicionarios españoles de la colonia que habitan los sueños de fiebre del capitán Adoley. La Monja Alférez también pliega los valores de estas sombras. Su condición liminal en tanto existencia pasajera seduce porque permite componer la estética de un poder que, decadente, busca la redención en la sangre y la muerte.

VI. Conclusiones

A través de dos entradas —el motivo de la mujer vestida de hombre dentro del sistema barroco y las relaciones intertextuales entre la autobiografía de Catalina de Erauso y el relato de Alberto de Villegas, a la luz de la tradición americana en el siglo XIX— el sistema de representaciones del personaje de la Monja Alférez en el texto de *Sombras de mujeres* revuelve los alcances de la referencia histórica documental y las posibilidades de filiación a tradiciones literarias y sociales, asentando las especificidades de una estrategia macro del libro del autor boliviano: la absorción de textualidades en tanto encarnación de la contemporaneidad en la experiencia de la modernidad.

El artículo recoge un análisis sobre algunas de las estrategias de representación y de narración biográfica que emplea De Villegas en “El alférez doña Catalina de Erauso”, atendiendo la concepción desde el diálogo que sostiene a este proyecto literario. El diálogo con las sombras del pasado se proyecta también como la puesta en obra de una práctica cultural y literaria concreta: la lectura. Y, más precisamente, la colección y

organización de estas: la biblioteca. En este libro y en el relato tratado en este escrito, De Villegas da cuenta de las lecturas que componen su biblioteca, siendo esta un espacio germinal de posibilidad imaginativa y literaria que alberga la potencialidad de sus usos y transformaciones.

El texto propone un abordaje a las formas en las que la lectura teje la escritura en el relato biográfico sobre Catalina de Erauso, es decir, a las dinámicas y herramientas de intertextualidad que despliega el autor desde su condición efectiva, pero también como organizador de sus imágenes. Para construir el relato biográfico de este personaje colonial, el autor-narrador entabla una conversación con la escritura autobiográfica de Catalina Erauso, con un motivo literario e histórico propio de la época que acogió a la protagonista del texto, y con una textualidad y un género americano en articulación conflictiva con la memoria colonial de nuestros territorios. Estas escrituras *otras* conforman un conjunto de textualidades que, como citas, paráfrasis o interpretaciones, se insertan e intervienen en las páginas del autor-narrador y las tejen; son hilos de su urdimbre que colaboran a la creación de la trama de las vidas de las mujeres.

El rastreo de las huellas intertextuales en la narración de Alberto de Villegas contiene no solo el desafío de la identificación de fuentes y el planteamiento de articulaciones entre una diáspora de textos y sistemas de representación, sino la diversificación de fuentes y un ejercicio metodológico creativo que privilegie el diálogo de textos en diversos géneros, campos de conocimiento y soportes.

El presente artículo tuvo el objetivo de dar cuenta de las posibilidades del análisis de un texto literario a la luz de las búsquedas de filiación literaria y legitimación social e histórica del autor/narrador, en el interior del fenómeno complejo y contradictorio de la modernidad y uno de sus entramados de imágenes más contrastantes: el de las mujeres modernas, ambiciosas y enigmáticas. Catalina de Erauso, imagen literaria y “existencia de romance” en el que se mezclan la irascibilidad ciega y feroz, ingenio y travesura (De Villegas, 2018, p. 81) desafía con su historia y las textualidades que esta provoca las estrategias de figuración genérica binaria y aquellas cifradas para las mujeres en el interior de la literatura como sistema, libro abierto en continuo diálogo con su tradición y actualización.

Referencias

- Acosta, A. (1981). Conflictos sociales y políticos en el sur peruano (Puno, La Paz, Laicacota, 1660-1665). *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, 2, 27-52.
- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? (A. Pennisi, Trad.). *19 Bienal de Arte Paiz*. <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

- Andrés, G. (2015). Construcciones autobiográficas y relaciones de sucesos sobre la Monja alférez Catalina de Erauso. En J. García López y S. Boadas (Eds.), *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna. Studia Aurea Monográfica* (pp. 163-173). Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- Arana Caballero, R. (2015). El vestido como signo de identidad de la mujer. *Anduli*, 14, 151-170.
- Aranzaes, N. (1915). *Diccionario histórico del departamento de La Paz*. Casa Editora y Talleres gráficos La Prensa.
- Areta Marigó, G. (1999). El barroco y máscaras: Vida y sucesos de la Monja Alférez. *Anuario de Estudios Americanos*, 56(1), 241-252. <https://doi.org/10.3989/aeamer.1999.v56.i1.295>
- Arjona, J. H. (1937). El disfraz varonil en Lope de Vega. *Bulletin Hispanique*, 39, 120-145.
- Bravo Villasante, C. (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVIII)*. Mayo de Oro.
- Brusiloff, P. (2013). Alberto de Villegas y la decadencia señorial. En P. Brusiloff, A. R. Prada, O. Rocha, F. Vargas (Eds.), *Alberto de Villegas. Estudios y antología* (pp. 87-122). Plural Editores, Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, Instituto de Estudios Bolivianos, Instituto de Investigaciones Literarias.
- Brusiloff, P., A. R. Prada, O. Rocha, F. Vargas (2013). *Alberto de Villegas. Estudios y antología*. Plural Editores, Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, Instituto de Estudios Bolivianos, Instituto de Investigaciones Literarias.
- Calderón de la Barca, P. (1994). *La vida es sueño*. Texido.
- Carilla, E. (1958). *El romanticismo en la América hispánica*. Gredos.
- Castro Morales, B. (2000). Catalina de Erauso, la monja amazona. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26(52), 227-242. <https://doi.org/10.2307/4531130>
- Crespo, A. (1961). *Historia de la ciudad de La Paz. Siglo XVII*. Industrial Gráfica.
- Crespo, A. (1986). *Tiempo contado*. Universidad Mayor de San Andrés.
- Crespo, A. (1989). Aproximación a Alberto de Villegas. *Signo*, 27, 198-203.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Tomo 1. Fondo de Cultura Económica de España.

- De Quincey, T. (1909). *The Spanish Military Nun and Revolt of the Tartars*. Claredon Press. (Obra originalmente publicada en 1847)
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Paidós Ibérica.
- Delgado, C. (1979). La Monja Alférez. En E. Núñez (Ed.), *Tradiciones hispanoamericanas* (89-92). Biblioteca Ayacucho.
- Erauso, C. de (1829). *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma, e ilustrada con notas y documentos por D. Joaquín María de Ferrer*. Imprenta de Julio Didot.
- Esteban, A. (2002). Introducción. En C. de Erauso, *Historia de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (pp. 11-80). Cátedra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Heinich, N. (1996). *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Gallimard.
- Inamoto, K. (1992). La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 12(2), 137-43. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1271>
- Junot, L. (1834). *Les femmes célèbres de tous les pays : leur vies et leurs portraits*. Imprimerie de Lachevardiere.
- Kirkpatrick, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*. Universitat de València.
- Kristeva, J. (1997). Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro (Ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). Casa de las Américas.
- Leduc, G. (2006). L'aventure du travestissement: Hannah Snell, femme soldat. En G. Leduc (Ed.), *Travestissement féminin et liberté(s)* (pp. 41-66). L'Harmattan.
- Mariátegui, J. C. (1995). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho.
- Merrin, S. (1999). *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Vanderbilt University Press.
- Molina, M. C. (2022). *Escrituras y representaciones de lo femenino en Sombras de mujeres de Alberto de Villegas*. Tesis de maestría. Universidad Mayor de San Andrés.

- Narr, S. (2015). Le Saint Julien de Flaubert: une poétique du vitrail narrativisé. *Les Dossiers du Grihl* (1).
- Navia, M. (2016). Retratos de la monja alférez doña Catalina de Erauso. *Revista Ciencia y Cultura* 20(37), 163-181.
- Ojeda, J. E. (2004). Montalvo y el modernismo hispanoamericano. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 18, 81-96.
- Palma, R. (1894). ¡A Iglesia me llamo! En *Tradiciones peruanas. Tomo II* (47-51). Montaner y Simón.
- Prada, A. R. (2021). Hurgar en el olvido: Recientes políticas de rescate en la literatura boliviana. En E. Quintanilla (Ed.), *Bolivia siglo XXI. De la República al Estado Plurinacional* (pp. 547-575). Harvard Club de Bolivia.
- Prudencio, R. (1936). El Dandysmo y la personalidad de Alberto de Villegas. En C. Pérez y J. F. Bedregal (Eds.), *Alberto de Villegas. La Paz-1897 – Gran Chaco-1934* (pp. 46-59). Imprenta artística.
- Prudencio, R. (1970). Escritores del pasado. Alberto de Villegas. Un escritor paceño. *Kollasuyo*, 73, 101-114.
- Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Rocha, O. (2013). Alberto de Villegas y los llamados del pasado. En P. Brusiloff, A. R. Prada, O. Rocha, F. Vargas (Eds.), *Alberto de Villegas. Estudios y antología* (pp. 27-54). Plural Editores, Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, Instituto de Estudios Bolivianos, Instituto de Investigaciones Literarias.
- Rodríguez Mansilla, F. (2010). “¡A Iglesia me llamo!”. La monja alférez y Ricardo Palma. *Bulletin hispanique*, 112(2), 805-819. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1271>
- Romera-Navarro, M. (1935). Las disfrazadas de varón en las comedias. En *La preceptiva dramática de Lope de Vega* (109-139). s.e.
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Ediciones Letra Buena.
- Ruiz, F. (2013). Barroco: esta obra, aquel concepto, ese periodo. *Anclajes*, XVII(1), 73-89.
- Rutter-Jensen, C. (2007). La transformación transatlántica de la monja alférez. *Revista de Estudios Sociales*, 28, 86-95. <http://journals.openedition.org/revestudsoc/19355>
- Segas, L. (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: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro (9), 203-240. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.171>

- Sotomayor, I. (1951). Catalina de Erauso y Villegas. *El Diario*, 11 de noviembre.
- Sotomayor, I. (1957). Catalina de Erauso y su novelesca vinculación con Nueva Toledo. *Revista Municipal de Cultura Khana*, 40, 244-250.
- Steinberg, S. (2001). *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. Fayard.
- Valencia Vega, A. (1977). *Antonio Gallardo "El Philinco". Apertura de la rebeldía mestiza en la colonia*. Juventud.
- Villegas, A. de. (1925). *La campana de plata. Interpretación mística de Potosí*. Editorial Renacimiento.
- Villegas, A. de (1928). *Memorias del Mala-Bar*. Editorial López.
- Villegas, A. de (1936). *Gualamba*. En C. Pérez y J. F. Bedregal (Eds.), *Alberto de Villegas. La Paz-1897 – Gran Chaco- 1934*. Imprenta artística.
- Villegas, A. de (2018). *Sombras de mujeres*. M. C. Molina Ergueta y A. R. Prada (Eds.). Fondo Editorial Municipal Pensamiento Paceño. (Obra originalmente publicada en 1929)
- Villegas, A. de (s. f.). Monografía? de La Paz [Legajo mecanografiado]. Fondo "Alberto de Villegas" (caja 1), Archivo de La Paz.
- Wiethüchter, B. (2003). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo 1. La Paz: Fundación PIEB.

Nota: Declaro que no tengo ningún conflicto de intereses en relación con la elaboración de este artículo.