

**“Daban con la cabeza en los pechos, en las espaldas y en los hombros,
como si fuese su cuerpo de lana.” Gestualidad y *performance* en las posesas
del Convento de Santa Clara de Trujillo (Perú) en el siglo XVII**

Margarita Paz Torres
(Universidad de Alcalá)¹

Pormenores de un manuscrito aurisecular hispanoamericano

Poco sabemos del extraño caso que aconteciera entre 1675 y 1681 en la ciudad de Trujillo (Perú), muros adentro del Convento de Santa Clara la Real. Las monjas franciscanas que lo habitaban fueron procesadas por *obsesión* entre aquellos años, desde el Santo Oficio de Lima. La copia de este proceso de fe se conserva hoy en el Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN) de Madrid, signado como *INQUISICIÓN 1648, expediente 6*. Dos jóvenes monjas criollas, de entre 25 y 26 años, Luisa Benítez,² alias la Pacora –por ser natural de este pueblo peruano de Pacora–, y su íntima amiga, Ana Núñez, protagonizaron lo que, según creía su confesor, fray Francisco del Risco, junto con algunos otros frailes e inquisidores, pudiera ser un caso de posesión demoníaca que, meses después, se contagió al resto de sus hermanas de religión e incluso a algunos ciudadanos de Trujillo.

El documento³ está compuesto por dos legajos de papel –aunque aquí citaremos solo el segundo–, medianamente bien conservados, en los que se relatan los *Dichos y hechos* de las procesadas. El texto original debió perderse en los expolios sufridos durante el primer cuarto del siglo XIX, tras los cuales, según parece, desaparecieron buena parte de los archivos de la época colonial, incluidos muchos de los procesos del Tribunal Inquisitorial de Lima (Millar Carvacho, 102).

Se desconoce qué pudo ocurrirles a Luisa y a Ana, tras la celebración de la Conferencia de Calificadores que tuvo lugar un 5 de septiembre de 1681 (Paz Torres 2021b, 174). Ni siquiera sabemos si se hizo efectiva la pena de prisión en las cárceles secretas de la Inquisición, que fue recomendada por los calificadores inquisitoriales, ya que la sentencia quedó en suspenso y el juicio inacabado, como sucedía a menudo en los territorios de ultramar; cuestiones como la orografía, la lejanía y otras particularidades específicas derivaban en la lentitud de los trámites judiciales y dificultaban la conclusión de estos (Paz Torres 2021a, 271).

Como si fuese su cuerpo de lana

La gestualidad performativa que despliegan Luisa Benítez y Ana Núñez se realiza frente a un público expectante (religiosas, confesores, exorcistas, inquisidores y ciudadanos de Trujillo). Tanto en sus momentos de arrobamiento místico y visionario, como en las encarnizadas luchas que mantienen una y otra contra los demonios que las acosan y agreden,⁴ estas mujeres se sirven de un constructo teatral, heterodoxo y transgresor que

¹ Proyecto I+D *Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino* (Ref. PID2019-104237GB-I00; 2020-2024).

² Este era su nombre en el siglo, siendo conocida como Juana Luisa de San José en su convento, aunque los copistas inquisitoriales utilizan frecuentemente su nombre seglar.

³ Tomamos como referencia, tanto para los criterios de edición y transcripción del manuscrito referido –el Proceso de fe de las religiosas de Santa Clara de Trujillo (AHN, INQUISICIÓN 1648, exp. 6)–, como para las citas textuales de este, la edición íntegra del segundo legajo realizada por Paz Torres (2021a).

⁴ Luisa, particularmente, muestra estigmas y somatizaciones producidas por los presuntos ataques demoníacos.

obedece a la necesidad de transitar por la senda de la santidad, desde una búsqueda consciente y activa de esta.

El 20 de junio de 1675, en su denuncia por escrito ante el Santo Oficio de Lima, fray Cristóbal Jaramillo, visitador de los conventos franciscanos en las provincias de Los Valles y Chachapoyas del Perú, dejó plasmada su estupefacción ante la actuación de algunas de las monjas del convento trujillano de Santa Clara, viendo cómo se arrojaban estas contra las ventanas, gesticulaban enfebrecidas y sacudían furiosamente la cabeza contra su cuerpo, profiriendo gritos y lanzando blasfemias, mientras muchos frailes las exorcizaban públicamente:

Y en estas ventanillas, que me dixeron eran dies,⁵ vi que de parte de la clausura estaban algunas mugeres a quienes exorcisaban los sacerdotes, que estaban de parte de la iglesia. Fui recorriendo las ventanillas, deteniéndome algún tiempo en cada una de ellas, ayudando a exorcisar a los sacerdotes y vi, asimismo, que las más obsesas, con los exorcismos, hacían visajes y movimientos estraños y, sin poderlas detener las monjas que estaban de parte de la clausura, algunas de las exorcisadas se lanzaban con violencia por las ventanillas hacia la parte de la iglesia con grande ímpetu, echando por ellas más de la mitad del cuerpo y con fuerza de manos. Y con los exorcismos, los sacerdotes ayudados de las monjas que estaban de parte de la clausura las retraían dentro y las más se daban golpes terribles y, para que no se hiriesen, vía que les ponían almohadas y algunas vi también que movían el cuerpo y la cabeza con tan veloz movimiento que daban con la cabeza en los pechos, en las espaldas y en los hombros, como si fuese su cuerpo de lana (Paz Torres 2021a, 319-320, f. 16r).

Esta gráfica descripción sigue impresionando al espectador-lector actual. El paroxismo y frenesí con que actúan las religiosas nos golpea la mirada. El símil utilizado por el visitador para comparar los movimientos convulsos de las monjas, comparando su cuerpo con una materia tan maleable y versátil como la lana, resulta brusco y fácilmente identificable con ciertos trastornos psiquiátricos. Pero pensar que todas aquellas religiosas hubieran enloquecido de repente, en una epidemia de histeria colectiva, sería recurrir a la ya manida y freudiana relación entre la mujer y la locura. No entraremos en esas arenas movedizas, pues es posible explicar, analizar o *mirar* este tipo de actuaciones y comportamientos desde otra perspectiva: la de la puesta en escena.

Espectáculo, drama y voyerismo para unas endemoniadas enfurecidas

Tan numerosas eran ya las posesas de Trujillo cuando apareció por allí el padre visitador de los conventos, fray Cristóbal Jaramillo, que llegaban a número de 56 (Paz Torres 2021a, 319, f. 15v), según le dijo a este la mismísima madre superiora, doña María de Castro Osorio. Por ese motivo se habían practicado aquellas ventanillas en los muros del monasterio, de la parte de la clausura, por las que exorcizaban en grupo a las religiosas. Hasta allá acudían, para observar los exorcismos, los ciudadanos de Trujillo, que gustaban de contemplar el sufrimiento de estas mujeres en sus batallas contra los espíritus inmundos, como si aquello fuera el mejor entretenimiento circense de los contornos.

Las demostraciones de las posesas eran el mayor espectáculo de Trujillo en aquel momento, tanto para los frailes, exorcistas e inquisidores, como para los trujillanos que las *miraban* al otro lado de las rejas. Aunque esta representación no tenía nada de extraordinaria, en realidad, pues fenómenos como estos se reprodujeron a lo largo del Viejo Mundo durante la toda la Edad Media y, en el Nuevo, en los Siglos de Oro. Eduardo Carrero recuerda el caso de Nicole Obry, la doncella de Verins que, en 1566, fue exorcizada públicamente en diversas poblaciones de Francia. Para exaltación de la fe

⁵ *Diez*. Se respetan los casos de seseo propios del área geográfica del Perú, así como ciertas alternancias gráficas que son propias de la época en toda la zona hispanohablante.

católica y el dogma, todo ello se acompañó de dos publicaciones, en 1566 y 1578, del preboste Jean Boulaese, con sendos grabados donde se escenificaba el exorcismo completo de Nicole (Carrero, 44), una hiperbólica y gráfica narración de cuanto sucedió a la desgraciada joven.

El proceso venía de meses atrás, tras infructuosos intentos en su localidad natal y otros en la iglesia de Notre-Dame de Liesse –donde ya se había conseguido conjurar a veintiséis demonios– y en la localidad de Pierrepont, donde las reliquias de San Restituto hicieron huir al diablo Legio. La decisión, más política que otra cosa, fue llevarla hasta Laon. En la catedral, le fue practicado un largo exorcismo público durante varios días, tras el que fue liberada de los restantes tres diablos que aún ocupaban su cuerpo (Carrero, 39).

No fue el único caso. Pero, probablemente, lo más interesante de estos grabados sea, como señala Carrero, que su estudio desde lo teatral puede ayudarnos a comprender las representaciones de la época: la escenificación del dolor, de los tormentos que los demonios infligían a los posesos y del triunfo de Dios a través de sus prelados, es decir, del poderío de la Iglesia Católica sobre lo terrenal y lo divino, algo que debía imponer un respeto terrorífico en la imaginación popular de las clases menos favorecidas socialmente.

El elemento clave es el cadalso, el tablado elevado frente al antecoro con el fin de hacer pública una ceremonia que solía realizarse en lugares apartados de ojos curiosos y que, en Laon, llegó convertirse en una peligrosa costumbre. El 10 de junio de 1592, una joven de doce o trece años llamada Barbe de Landricourt fue sometida a otro exorcismo. A tal fin volvió a montarse el cadalso en el antecoro catedralicio, entre las capillas de la Virgen y de san Sebastián. Édouard Fleury recoge cómo, durante las deliberaciones capitulares de 1592, se decidió construir este *échaffaut ou théâtre* para realizar el exorcismo, aunque quizás la noticia más jugosa sea la de 1603, cuando una tercera endemoniada apareció en Laon. La joven Pasquette le Jeune gesticulaba y se contorsionaba como unas décadas antes lo había hecho Nicole Obry, por lo que volvió a instalarse el *théâtre* en la catedral, aplicándosele reliquias de santos con la intención de sanarla. Pero Pasquette no sanó. Fue remitida a los médicos que se ocuparon de ella, acabando las posesiones definitivamente, sólo evocadas por la procesión anual en recuerdo del “milagro” que se había obrado sobre Nicole (Carrero, 53).

También en Trujillo se recurrió a los médicos y curanderos, tras originarse la supuesta fenomenología demoníaca en el cuerpo de la religiosa Juana Luisa de San José, joven profesas de velo negro.⁶ En sus manifestaciones, visiones y revelaciones, así como en sus batallas contra los muchos demonios que, al parecer, habitaban su cuerpo, Luisa sobresalía de entre todas sus hermanas. Después de haber tratado de sanarla por medio de médicos y remedios infructuosos (Paz Torres 2021a, 355-356, f. 37r), su confesor, el padre fray Francisco del Risco, se determinó a exorcizarla en secreto en el confesionario, por consejo de un superior suyo, pues según sus propias palabras:

“Y pues reconoce por dónde caminar, pues cuantas diligencias he hecho no han vastado, he de ver si este es remedio, pues exorcizarla es remedio que, cuando no aproveche, a lo menos no daña”. Y debajo de condición, a 6 de octubre, la empecé a exorcizar en secreto por el confesionario, a ver. Atendía yo que, a los principios, se privaba,⁷ como dormida, ya se reía de las palabras y preguntete qué sentía. Díxome que no queriendo ella se reía, aunque más resistencia hacía. Fue después, en los exorcismos siguientes, peleando cada día más” (Paz Torres 2021a, 357, f. 37v).

⁶ Esta dignidad es de relevancia en la América colonial, donde el hecho de ser monja de velo blanco o de velo negro iba más allá de una mera distinción entre novicias y profesas, implicando el velo negro una jerarquía superior (social, económica y política en el espacio del convento). Para más información sobre esta diferenciación de rango en los conventos femeninos virreinales, se recomienda consultar los trabajos de Kathryn Burns, Clara Herrera, Asunción Lavrin y Luis Martín.

⁷ Es decir, *dormida* (RAE).

Llama la atención el comportamiento de Luisa ante el exorcismo, tanto como la actuación del padre Risco, practicando el ministerio de la liberación en secreto y en el confesionario. Tanto uno como otro se alejan, cuando menos, por completo de la ortodoxia. Mas a pesar de este proceder, la *enfermedad* de Luisa pronto se extendió al resto de sus hermanas, empezando por su confidente y amiga, la también monja de velo negro Ana Núñez, una de las que la cuidaban y velaban mientras Luisa estuvo convaleciente de “sus muchos achaques” (Paz Torres 2021a, 470, f. 98r).

Ambas monjas, por medio de su *performance* y emulando los patrones aprendidos a través de sus lecturas, pusieron en alza un discurso y una gestualidad transgresores y heterodoxos, que se dirigían hacia unos espectadores concretos: sus hermanas de convento, sus confesores, sus exorcistas y los miembros de la Inquisición. Seguían los pasos de la terciaria franciscana de Cubas de La Sagra (Toledo), sor Juana de la Cruz (1481-1534), cuya *Vida*, escrita por Pedro Navarro (1622), leían todas. Requisaron los inquisidores una copia de este libro en la celda de Beatriz de San Ignacio, otra de las monjas afectadas, que se prestaban unas a otras, como explica en carta del 5 de diciembre de 1675 uno de los comisarios del Santo Oficio limeño, don Antonio de Saavedra y Leiba:

Y habiéndose hecho la diligencia de aprehender y buscar los papeles que Vuestra Señoría nos ordenó, no se halló cosa especial. Todos están en mi poder y las figuras de piedra de Guamanga y el libro de sor Juana de la Cruz, el cual no se halló en poder de la Pacora sino en el de otra religiosa dueña de él, quien le solía prestar a la sobredicha los papeles (Paz Torres 2021a, 456, f. 88r).

La parafernalia teatral de Luisa Benítez, la Pacora, y de Ana Núñez incluía un nuevo nombre para la primera, uno a tono con su bien orquestada candidatura a santa, *Juana Luisa de Gracia*. Luisa había *visto* estas letras escritas, en visión intelectual, grabadas sobre una cajita de cristal y “este, entiendo, es el nombre que entiende mi alma quiere Dios que me pongan cuando me bautizaren” (Paz Torres 2021a, 385, f. 50r).

Para poder entender mejor el sentido de estos textos, en especial las alabanzas a la “virgen Juana Luisa de Gracia”, conviene recordar que ese fue el nombre que tomó Luisa, la Pacora, tras ser re-bautizada en secreto por el padre Risco, el cual había ejecutado aquella acción porque se afirmaba que había obsesos que lo eran por falta de bautismo (Paz Torres 2021b, 182).

Los exorcismos de fray Francisco del Risco eran ineficaces contra los muchos demonios que poseían a Luisa. Creía el confesor que su primer bautismo, realizado por la comadrona el día de su nacimiento, no había sido muy ortodoxo,⁸ dejando la puerta abierta para que penetraran en su cuerpo libremente todos los demonios que la habitaban. Le impuso el nombre de *Juana* por ser ella muy devota de sor Juana de la Cruz (Paz Torres 2021a, 317, f. 14v) y el apelativo *de Gracia* porque tenía Dios, según palabras textuales de la propia Luisa, “dispuesto el confirmarla en gracia después de recevido el bautismo” (Paz Torres 2021a, 475, f. 101r).

Luisa, la Pacora, y su fiel compañera Ana experimentaban visiones crísticas, sufrían revelaciones procedentes de sus ángeles custodios, Gloriel y Finiel⁹ respectivamente, y

⁸ Luisa nació en secreto por ser su padre sacerdote y su madre mujer soltera y de buena familia. Fue bautizada por la comadrona, criada en el monasterio de Santa Clara desde los tres años e inscrita como hija legítima de los que, en realidad, eran sus abuelos paternos, para poder realizar su profesión de fe según las normas del convento (Paz Torres 2021a, 468-469, ff. 97r-97v).

⁹ Cabe señalar que el nombre del ángel guardián de Ana es sin duda alguna Finiel, no Siniel (Ávila Vivar 653). El padre Risco, en el informe que entregó al Santo Oficio el 2 de junio de 1675, redactado por encargo del visitador de los conventos, fray Cristóbal Jaramillo, deja constancia de la lealtad que muestra este custodio hacia Dios y hacia las dos monjas y de que esta es, precisamente, la razón de su nombre: “Dícese Finiel, que quiere decir ‘fortalecer las almas en cosas de Dios y espíritu precipuo en la fe’. La letra ‘f’, la

mostraban estar poseídas de innumerables legiones de demonios. Entre su teatralización, además de idear un ingente número de nombres demoníacos que componen todo un bestiario diabólico, crearon también una serie de oraciones sacrílegas que debían rezarse, según creían ellas, tras la muerte de Luisa y su posterior ascensión a los cielos: “Síguese el padrenuestro, que dice la Ana Núñez entendió le decía su ángel, con el avemaría y *gloriapatri* para la Pacora, después de su muerte” (Paz Torres 2021a, 405, f. 61v).

Si las monjas de santa Clara de Trujillo entonaron tales rezos tras la muerte de la Pacora, eso es algo que no trascendió ni se anotó en el documento. Lo que sí podemos dar por cierto es que estas oraciones adaptadas al culto a la pretendida santa y “virgen Juana Luisa de Gracia” no son otra cosa que contrahechuras poéticas, de las muchas que fueron producidas y que nos son conocidas, en español y en otras lenguas, desde la Edad Media hasta hoy (Paz Torres 2021b, 183).

Este tipo de rezos¹⁰ situaban a Luisa por encima de Santa Rosa de Lima y a la misma altura de la Virgen María, con epítetos tales como “flor, la más resplandeciente entre las Indias” u “honra y gloria de mar de gracias” (Paz Torres 2021a, 405, f. 61v). Incluso, Ana realizó dos dibujos *del alma de su amiga*,¹¹ descritos con gran profusión en el informe del padre Risco, donde se transcribe la narración de cómo veía Ana la ascensión a los cielos de su amiga Luisa, tras su muerte (Paz Torres 2021a, 491-492, ff. 112r-112v).

Mi alma, el instrumento que afina Dios para que suene

El 26 de noviembre de 1675, ante el comisario de la Inquisición, don Juan López de Saavedra; el padre definidor fray Juan Donoso; el padre fray Lorenzo de Sosa, vicario del monasterio; la madre abadesa, doña María de Castro Osorio y la religiosa de velo negro y vicaria, doña Mencía Nieto, Ana Núñez pidió que la exorcizaran antes de responder a las preguntas del tribunal porque los demonios no le permitían contestar con libertad: “Y en este estado, dijo que la perturbaban los espíritus malos para responder a lo que se le preguntaba por el señor comissario, el cual llamó al padre fray Lorenzo de Sosa y le mandó la exorcissasse” (Paz Torres 2021a, 490, f. 111r).

Cuando por fin Ana se mostró proclive a responder, vino a decir que de nada servían los exorcismos que le hicieran, ni los del padre Lorenzo de Sosa ni los de ningún otro, porque Dios tenía decretado para ella un único juez, capaz de expulsar los demonios de su cuerpo, y este no era sino Luisa, su amiga, y que, si decía esto y era sabedora de ello es porque su ángel custodio se lo había revelado (Paz Torres 2021a, 490, f. 111v). Explicó también que su cuerpo no era más que el instrumento de la posesión divina, por el que Dios actuaba a través de su ángel.

Y que todo esto que lleba declarado, por una parte le instan interiormente que no lo declare, que le parece son los espíritus malos, y por otra más superior la obligan a que lo declare, entendiendo en su alma que es ilustrada del ángel de su guarda para la declaración, a la manera que para que un órgano suene y haga consonancia de voces es necessario que tenga el viento que le dan los fuelles y que los dedos se pongan en las teclas porque si le faltasse el viento no sonaría aunque tocasen las teclas (Paz Torres 2021a, 490-491, f. 111v).

fidelidad que tiene en el amor con Dios y los hombres y la fidelidad que ha tenido y tendrá con la Pacora y Ana Núñez” (Paz Torres 2021a, 337, f. 26r). Para mayor aclaración sobre los usos gráficos del manuscrito, consúltese Paz Torres (2021a, 232).

¹⁰ Las oraciones contrahechas son populares en la literatura de tradición oral y han sido estudiadas en profundidad por diversos investigadores. Al respecto, se recomienda consultar los trabajos de Catalán, Pedrosa y Gernert.

¹¹ Uno en cada uno de los legajos; legajo 1 [f. 48r] y legajo 2 [f. s. n.] y en otra caja que no se corresponde con el expediente 6.

Se configura así la música, como en sor Juana de la Cruz, como herramienta importantísima de unión entre la figura divina y la de la visionaria. Este fragmento, de hecho, guarda claros paralelismos con la *Vida* de esta monja castellana:

E preguntando esta bienabenturada a las religiosas lo que el sancto ángel le mandó, respondiéronle diziendo: “Nosotras no savemos su postrera vez, o no la plática que oýmos al Señor pocos días á, que parecía profetiçava. E las profeçías heran rezias, con palabras de amor, e otras de reguridad. En las de amor, dezía quería hazer vna prueba en su esposa querida e amada. E amostrava a las que la oýan de ninguna cosa se maravillasen ni escandalizasen, ni pensasen en sus coraçones hazía Dios aquella prueba o castigo en aquella persona por peccados que en ella hiçiese, ni porque Él estuviere enojado con ella por ninguna cosa, mas de quererlo Él haçer, e lo haría porque le plaçía, y hera su voluntad de quebrar aquel órgano o trompeta en qu’ Él hablava. E le quería mudar e trasmudar en otro estado que pareciese muy menospreçiado y enfermo, y muy lastimado, e doloroso e quexoso, que casi no pareçiese el que solía”.

E hablava con la mesma, diziendo: “Juanica, tú heres este órgano, que digo que quiero que seas despreçiada e abilitada, e gravemente atormentada, por probar tu paçiençia. Yo me ataré de ti por algún tiempo, y çesará mi habla. E convertirse te an los gozos en dolores, y las risas en gemidos e tristeza, e quanto a lo corporal; que en quanto a lo espiritual, la enfermedad enfortaleza la fee, e la virtud del ánima no está en fuerça de brazos, ni de miembros corporales” (Escorial K-III-13, f. 59r).

Ritualidad y teatralidad se reflejan así como el anverso y el reverso de un mismo espejo, tal como señala, Licia Buttà, se borran las líneas entre una y otra, pues ambas son representaciones al fin.

No podía ser de otra manera en el momento en que el teatro y la danza, la liturgia y el rito, manifiestan su doble identidad de textos y representaciones y como tales proporcionan una doble vía interpretativa en donde el documento se hace eco de una realidad cultural y a la vez la modifica (Buttà, 11).

Poseción demoníaca, éxtasis y danzas convulsas. *Performance*, gestualidad y frenesí

La gestualidad, los gritos y movimientos de las posesas de Trujillo recuerdan los de los atarantados mediterráneos, que bailaban enloquecidos hasta caer rendidos de agotamiento como método terapéutico. Se pensaba que así se eliminaba el veneno de la picadura, real o fingida, de la tarántula (Tausiet 2002, 152). El tarantismo era entendido como una forma de posesión demoníaca.

Esta tradición procedía del sur de Italia (Tarento) y pasó enseguida a España, aunque con menor trascendencia. Los habitantes de Tarento hacían bailar a los afectados por la picadura de la araña una danza llamada la *tanatela*, después *tarantela*, para que, al bailarla a gran velocidad la curación fuera inmediata (Cayuela Vera, 72).

Entre la posesión demoníaca y el tarantismo las analogías son numerosas y la patología similar: “(pérdida de conciencia, movimientos convulsivos, descontrol, agresividad, delirios) coincidían con los de los pretendidos endemoniados” (Tausiet 2009, 67). La escenificación de la posesión demoníaca era dinámica, estridente y rabiosa.

Tales experiencias discordantes (que en la actualidad casi siempre constituyen excepciones individualizadas y que, por tanto, se sitúan al margen de lo que comúnmente se entiende como normalidad) representaron durante mucho tiempo un grito colectivo de auxilio, un lenguaje transgresor, inefable y hasta cierto punto salvaje, pero, por otro lado, también de algún modo familiar y “comprensible” para quienes lo presenciaban. No en vano, los contemporáneos de aquéllos que, en medio de su desgarró interior, daban rienda suelta a sus demonios interiores echando mano de todo tipo de expresiones corporales y onomatopéyicas, no eran simples testigos y espectadores de un fenómeno catastrófico, como tantas veces se ha querido dar a entender, sino, muy al contrario, parte central del drama comunitario que envolvía a todos y cada uno de sus miembros en una red de intereses compartidos (Tausiet 2002, 251-53).

Entre las posesas del convento de Santa Clara de Trujillo, una de las más furibundas fue una donada¹² llamada Catalina de Morales. Así lo refería fray Cristóbal Jaramillo en su denuncia:

Acompañé con una bela del Santísimo y llegó a una ventanilla en que estaba una donada que llaman comúnmente la Catalina: era esta muger la que más atormentada había visto del demonio aquella tarde y con más extraordinarios y disformes movimientos de cuerpo y de cabeza (Paz Torres 2021a, 321-322, f. 17r).

También, el deán don Agustín Fernández Velázquez, cura y vicario del pueblo de Sechura, el 21 de julio de 1676, relató las contorsiones que efectuaba Catalina de Morales mientras la exorcizaban:

[...] dijo [que] se halló presente en algunas ocasiones que exorssissaron a las religioosas y demás personas del dicho monasterio en la iglessia de él, donde que vio que unas las hacían con más ferocidad, dichas repugnancias y demostraciones con las cabezas y, particularmente, una religioosa nobicia llamada Catalina de Morales, si mal no se acuerda, la cual se enfurecía mucho, con muchas demostraciones, poniendo la cabessa cassi en el pecho y doblándola a las espaldas de la mesma suerte que parecía tocar en ellas {f. 229v} y ser de gonses y assimesmo hacía giros con ella en contorno con suma velocidad (Paz Torres 2021a, 645, ff. 229r-229v).

Quizá no haya mucha diferencia entre las posturas imposibles de Catalina de Morales o de las demás monjas de Trujillo, *que daban con la cabeza en los pechos y espaldas como si fuera su cuerpo de lana*, con los abandonos enloquecidos de las bacantes consagradas a Dionisos en sus bailes. Los *kylix*¹³ (κύλιξ) griegos representan abundantes escenas, propias de la iconografía báquica, que muestran a sátiros y ménades ejecutando movimientos bruscos con la cabeza y el cuello, hacia delante y atrás, como señala Giménez Morte (28). Así también los coribantes o sacerdotes de Cibeles, en sus orgiásticos bailes, poseían esa misma “exaltación que provoca la danza y que los acerca a la divinidad, haciéndoles perder el sentido para alcanzar el delirio místico” (Giménez Morte 30). Puede que las ménades griegas y nuestras monjas del Trujillo virreinal vivieran en épocas distantes, pero ambas muestran un mismo furor, un idéntico abandono a la violencia corporal de los espasmos y los alaridos, las primeras invadidas por la divinidad de Baco; las segundas, por la vehemencia de los demonios que las poseían. En ambos casos existe una representación y una *utilización* del cuerpo como vehículo para transmitir la fuerza de lo sagrado o lo diabólico, comunicando una *realidad* sobrenatural al público que las observa, a través de una escenificación.

La enajenación por medio de las danzas perturbadoras y agitadas también se dio en la Europa medieval. En 1237, “mil niños contrajeron una extraña enfermedad nerviosa que los hacía bailar en procesión y recorrer un largo camino desde Erfürt hasta Arnstadt, en Alemania” (Cayuela Vera, 71). Tal como explica Cayuela Vera, estos curiosos casos se reflejarían después en cuentos como *El flautista de Hamelin* o *Las zapatillas rojas*.

Si pensamos en la posesión divina, tanto como en la demoníaca, la danza y el trance performático son parte de la experiencia mística, como sucede con sor María de Santo Domingo, figura bien estudiada por Rebeca Sanmartín Bastida (2012). La teatralidad de

¹² Las donadas eran mujeres sin poder adquisitivo, generalmente pertenecientes a las castas desprestigiadas, que no podían pagar ni la mitad de la dote requerida para profesar. No adquirían ni siquiera el velo blanco, propio de las monjas de menor rango y, aun cuando vivían en el monasterio y seguían las rutinas de las religiosas, eran poco menos que criadas de las restantes monjas y, sus labores, siempre las más indignas. Recibían menor ración de comida, no tenían voz ni voto en los asuntos políticos del convento y solo estaban por debajo de ellas las esclavas y sirvientas (Burns, 155).

¹³ Copas o vasijas de cerámica.

esta visionaria, seguidora de santa Catalina de Siena y contemporánea de sor Juana de la Cruz, se pone de manifiesto en su comportamiento, sus danzas en el trance visionario y su actuación.

La posesión demoníaca existía en el Evangelio, pero no sucedía así con la divina, y por tanto podía ser claramente fantaseada, un fraude para el público receptor. Y, cuando no era un engaño, era más fácil que fuese obra de Satán: si ya en el siglo XIII mujeres como Cristina la Maravillosa eran capturadas y encadenadas por un comportamiento físico errático que podía indicar presencia diabólica, en el XV esta habitación del cuerpo se achacará mayoritariamente al demonio (Sanmartín Bastida 2012, 65).

Lo cierto es que, tanto en sus movimientos, como en sus revelaciones, su discurso, sus rezos sacrílegos o sus dibujos, Luisa Benítez y Ana Núñez escenificaron sus relaciones con lo divino y con lo inmundo por medio de la representación pública. En esta recreación parece haber un deseo de ser *contempladas* por su auditorio (hermanas de religión, confesor, exorcistas, inquisidores y ciudadanos de Trujillo). Lo mismo sucede a las mujeres del *Corvacho* o *Arcipreste de Talavera*, la obra de Alfonso Martínez de Toledo, como señala Sanmartín Bastida: hay una necesidad en la mujer de ser *observada* por un público masculino.

Las mujeres no se cansan de ser miradas, en la calle y en su casa, y, si no lo son, mueren y revientan, en palabras del Arcipreste. Con sus voces y gestos fingen que no les gusta que se hable de ellas o se las mire, pero sus risas (que solo el avezado espectador descubre) demuestran lo contrario (Sanmartín Bastida 2003, 32).

En este sentido, la actuación de Luisa encaja perfectamente con lo que Sanmartín Bastida define como teatralidad, ciertas dicotomías que actuarían como los polos opuestos, repeliéndose, pero completándose a un tiempo.

Si la teatralidad es cualidad que la vista / oído de un tercero aplica a un objeto o a una situación percibida, será la mirada / escucha de este tercero la que permitirá hablar de teatralidad/representación. En ese espacio focalizado como lugar de la mirada, se abre un paréntesis temporal autónomo cuyas ocurrencias pertenecerán al orden del espectáculo. El juego dinámico de tensiones que tiene entonces lugar entre sus diferentes elementos (en el intervalo de su construcción) se articula en torno a estos dos pilares esenciales –el que actúa y el que mira, actor y espectador–, centro de la naturaleza inmediata y física de la escena (Sanmartín Bastida 2003, 18).

Lacerar el cuerpo para elevar el alma. La escenificación mística del dolor

Las muestras de dolor ante la mirada del otro eran necesarias para santos y endemoniados. Mortificar el cuerpo engrandecía el alma y allanaba el camino hacia la santidad. Podemos entender el mecanismo del trance como una representación y un constructo forjado mediante,

[...] el material que proviene directamente de la pluma de las compañeras de las visionarias y de sus confesores hagiógrafos, y la documentación que poseemos –por ejemplo, a través de los juicios a las que se las somete, como en el caso de María de Santo Domingo–, es posible hacerse una idea de cómo eran los raptos. Con estas fuentes de información, a menudo indirectas, nos interesa, más que la experiencia que viven estas mujeres, las representaciones de esa experiencia, que son las que llegan a su público (Sanmartín Bastida 2017, 16).

Las santas o las aspirantes a serlo, como sor Juana de la Cruz o Luisa Benítez, se recreaban en la teatralización de sus trances y en la escenificación del dolor ante quienes las contemplaban. La propia Luisa le describe a su confesor, el padre fray Francisco, cómo padece su experiencia. El padecimiento, cuando lo impone Dios, deja una sensación

de paz; mientras que, cuando los tormentos los infligen los demonios, los sentimientos son de ira, de soberbia o de inquietud:

“Padre, en las experiencias tantas que he tenido, he reconocido que cuando el demonio me da algún dolor o me atormenta, este dolor o tormento me causa alboroto, confusión, ira, soberbia, impaciencia, inquietud, a lo cual procuro no consentir. Mas cuando me da este otro dicho, me causa allá, en el centro de mi alma, humildad, sosiego, paz grande, gran paciencia, resignación en Dios. Y al peso que más me aprietan, son más intensos y durables estos efectos y me causan mucho amor a Dios y mi entendimiento queda ilustrado. Pero son gravísimos y, a veces”, dice, “me duelen todas las partes del cuerpo, hasta los nerbios, con tan gran dolor que parece se me acaba la vida y, para quitárseme, en llegando el tiempo determinado de Dios, es arrebatada mi alma a unión y luego, repentinamente, sin otro remedio, baxo buena y sana, quedándome solo el dolor templado o leve que traigo entre día y noche en las dichas partes” (Paz Torres 2021a, 389-390, f. 53r).

Ese arrebatado-elevación del alma, parejo al *que voy de vuelo* propio de san Juan de la Cruz, se reafirma en las palabras posteriores de la monja (*baxo buena y sana*). Es decir, que Luisa ha ascendido por la vía unitiva, consumando su ayuntamiento divino del alma-Esposa con el Esposo-Cristo, el mismo que, en visión intelectual y apareciéndosele en forma de pastorcillo, tópico común en muchas otras místicas y visionarias, le dirá:

“No temas Juana Luisa de Gracia, que la mía¹⁴ y el poder están en tu favor y los demonios por ti se verán rendidos y avasallados porque a ti, que eres la joya de mi corazón preciosa, intentan y procuran llegar y tienes por nombre la gracia que ellos perdieron y así te mando que, con solo este nombre (Gracia) los rindas por ti sola, urgiéndolos todo el tiempo que Yo, que soy Jesucristo, no te avise de otra cosa” (Paz Torres 2021a, 396, f. 56r).

Así se lo cuenta Luisa al padre fray Francisco, su confesor, quien lo pondría por escrito en la segunda relación que firmó y entregó al Santo Oficio el 1 de agosto de 1675. Soportar el dolor físico en los miembros acercaba a las visionarias a la figura de los mártires cristianos. La resistencia al sufrimiento, incluso si este era provocado por los demonios, podía ser considerada como prueba de santidad. El modelo lo encontraban, en primer lugar, en la Pasión, mediante una ferviente *imitatio Christi*; en segundo, en las mártires cristianas como santa Úrsula o santa Catalina de Alejandría.

Sin embargo, no todas las demostraciones del dolor eran bien acogidas por el público que las observaba y juzgaba. Ciertas muecas, visajes y actitudes, como las de los endemoniados, frecuentemente despertaban la desconfianza y la repugnancia. Incluso los posesos y sus muchos aspavientos respondían a una ritualidad determinada, casi coreográfica, podríamos decir.

Los gestos del dolor estaban condicionados culturalmente y no todos eran bien considerados en el cuerpo enfermo o doliente. Había movimientos corporales que se podían relacionar con lo demoníaco, con las posesiones heterodoxas, con un descontrol criticado por autoridades eclesíásticas y civiles pues, como Cohen (41-42) demuestra, el dolor se relacionaba con el alma tanto como con el cuerpo (Sanmartín Bastida 2012, 164).

Quizá, una de las acciones más lacerantes que escenifica Luisa Benítez contra sí misma –probablemente emulando a aquellas primeras santas mártires para magnificar su padecimiento– es golpear sus pechos con piedras. El 19 de diciembre de 1675, Augustina Juárez, sirvienta mestiza del convento que, desde niña, asistía a las religiosas enfermas, entre ellas Luisa, así lo afirma ante el tribunal. “Y asimesmo dice que le ha visto una piedra con que, haciendo penitencia, se da golpes en los pechos y que le ha visto en los

¹⁴ Mi Gracia (la de Cristo).

pechos los cardenales de los golpes que se da con la piedra” (Paz Torres 2021a, 539, f. 145v).

Por otra parte, doña Teresa Daza, otra de las monjas de velo negro de Santa Clara de Trujillo, muy cercana a Luisa, se ratificó el 19 de diciembre de 1675, añadiendo:

[...] que sabe que de los más actos que tiene dicho de penitencia la dicha Juana Luisa, por otro nombre la Pacora, se exercita también en la penitencia de darse con una piedra en los pechos hasta querer verter la sangre y que duerme sin colchón, tan solamente sobre unas esteras y [para] reclinar la cabeza ussa de una almohada y aserico estofado de lana, y entre ella muchas espinas con que mortifica la cabeza y que los ratos que duerme son muy cortos. Y siempre hallándose despierta, está en continua oración, lo cual ha visto esta declarante, y ella tratando de cossas de oración se lo ha dicho (Paz Torres 2021a, 530, ff. 138v-139r).

Tales mortificaciones y maltrato de las carnes persiguen, en efecto, el deseo de hacer brotar la sangre para emular la Pasión de Cristo. La propia Luisa, en las revelaciones que le dicta al padre Risco, declara que:

Cuando se acuesta, va ofreciéndole a Dios aquella mortificación de ir a la cama, pues cuando está de su naturaleza es regalo [que] le sirve a ella de tormento: “Porque el colchón me sirve de espinas,” dice, “las almohadas de piedras, las sábanas de cilicio y la ropa de encima, siendo sobrecama delgada, me pesa tanto que parece es de una cosa muy burda y {fol. 63r} áspera (Paz Torres 2021a, 408, ff. 62v-63r).

Rellenar la almohada de espinas y utilizar un lecho incómodo es propio de muchas visionarias para someter su cuerpo al tormento. Así, Luisa sigue los pasos de sor Juana de la Cruz, o de su modelo más próximo: santa Rosa de Lima, el ejemplo más cercano y reciente para ella, que dormía sobre un lecho semejante a un trillo, fabricado por ella (Báez Rivera, 25); vestía sayal tan duro que lastimaba su piel y, como santa Catalina de Siena, al cumplir 15 años, se sometió a voto inquebrantable de abstinencia de carne (Báez Rivera, 27-28).

Báez Rivera (2012) ofrece algunos fragmentos del *Primer Proceso Ordinario* de beatificación de la Rosa de Lima en 1619, donde se narra cómo santa Rosa comenzó por usar un adobe en vez de almohada, después una piedra y luego un madero. Obligada por su madre, María de Oliva, consintió en sustituirlo por un cojincillo de cumbí que relleno de lana y astillas.

Visto este último invento de su hija, doña María se lo quitó nuevamente y, bajo juramento de santa obediencia, le exigió que su cabecera fuese solo de lana; entonces Rosa hizo una almohada de estameña blanca y la llenó de lana tan apretada que “parecía madero”. Con esta última, doña María dio por terminada su intervención (Báez Rivera, 26).

Al tópico del martirio y la mortificación habría que añadir el insomnio y el ayuno.¹⁵ La constante penitencia, el sufrimiento, el agotamiento físico y el estrés podrían causar patologías que entrarían en los márgenes del trastorno psiquiátrico. Aunque para explicar las connotaciones simbólicas de este tipo de fenómenos, esa tesis no ofrece respuestas. Lo que ocurrió en el convento de Santa Clara la Real de Trujillo ya se había dado en otras ocasiones, la más conocida en el archifamoso monasterio de Loudun o en el madrileño de San Plácido. No son estas representaciones tampoco exclusivas de un Medioevo oscuro, pues, durante los siglos áureos, vinieron repitiéndose, tanto en Europa como en América.

En este deseo de autoinfligirse dolor, como señala Sanmartín Bastida, “a veces hay algo de exhibición propia, como muestra en varios momentos Ángela de Foligno”

¹⁵ Sobre la ausencia de alimento en las visionarias se recomienda consultar a Sanmartín Bastida (2015).

(Sanmartín Bastida 2012, 202). Esta visionaria anhelaba morir constantemente, al igual que santa Teresa, deseo plasmado en su *muero porque no muero*. Si el dolor y la manera de manifestarlo despierta además sospechas ante la Inquisición, tanto en la movilidad extrema como en la quietud, las muestras de la Pasión o las agresiones de los demonios debían tener, como señala Sanmartín Bastida (2012, 204), un origen ortodoxo. De esta manera se trataba de acotar, tanto el trance místico como la posesión demoníaca y sus escenificaciones dentro de los márgenes de la ortodoxia, aunque, desde luego, ni Luisa Benítez, ni Ana Núñez, ni tantas otras visionarias que las precedieron parecen ajustarse a los márgenes de lo que se consideraba aceptable. En otras visionarias, como Elisabeth de Spalbeek o sor María de Santo Domingo, el dolor y/o el trance se muestran por medio de la danza o las sorprende, como en el caso de sor María, en medio del baile (Sanmartín Bastida 2012, 280). Para Margery Kempe,

[...] los gestos de dolor místico, por lo que se nos cuenta en su Libro, eran especialmente teatrales, con ese contorsionarse continuo y ese derramar lágrimas y suspiros llamando la atención del público que la observa. Los últimos estudios al respecto relacionan este particular comportamiento performativo con la meditación sobre la vida de Cristo que parte de textos como las *Meditaciones*, así como con la espiritualidad eremítica de la penitencia, al tiempo que señalan su condición de representación que no alcanza el éxito esperado (Sanmartín Bastida 2012, 279).

Aquí, Juana Luisa, capitana de los coros angélicos

Luisa y Ana, las dos monjas del Trujillo colonial, ayudadas por fray Francisco del Risco, componen una escenificación hagiográfica completa de santa Juana Luisa de Gracia, la candidata a santa. A esta se le otorga un nombre digno del santoral, con una estampa que lo dignifica (el dibujo realizado por Ana Núñez); sus visiones incluyen el tópico del desposorio místico, autoproclamándose como una de las dilectas de Cristo; su ángel custodio, Gloriel, la ampara y la secunda en la batalla contra los demonios; ambas mujeres idean unos epítetos dignos de la Virgen María y en competencia directa con la recién canonizada, por aquel entonces, Isabel Flores de Oliva, la Rosa de las Indias. En las luchas contra los ferocísimos demonios que las atacan, Luisa no solo sale invariablemente invicta, sino que se erige en juez de los que ocupaban el cuerpo de Ana. Solo ella es capaz de *lanzar* y someter a estos espíritus inmundos, que no obedecen a los sacerdotes. Así lo expresó en su denuncia el padre fray Cristóbal Jaramillo:

Por lo que en estas dos ocasiones oí y experimenté, he llegado a entender que el demonio que tiene doña Ana Núñez decía que no obedecía a ningún sacerdote sino a su juez, que Dios le tenía señalado, y cómo este juez es doña Luisa Benítez, la Pacora, y cómo me lo dixo la dicha doña Luisa, por su misma voca, cuando al parecer de su confesor, que es el padre fray Francisco del Risco, estaba dicha doña Luisa en su juicio desembarazado (Paz Torres 2021a, 327, f. 20v).

Bien sea de modo indirecto, a través de las palabras de los exorcistas e inquisidores, bien de las monjas o de los propios demonios que, según los frailes, hablaban por sus bocas, estas jóvenes monjas componían su *performance* con un objetivo claro: trascender y alcanzar la santidad.

La canonización de santa Rosa de Lima no llegaría, como es sabido, hasta 1664, tan solo diez años antes de que Luisa Benítez se erigiera en capitana de legiones angélicas. Seguida por su ángel custodio Gloriel, comandaba un escuadrón divino en su combate contra Lucifer y otros demonios, otra de las señas de su *performance*. Así se lo describió Luisa a su confesor, fray Francisco:

“Y entendí me decía mi custodio: ‘No temas, ten valor, que yo vengo de parte de Dios a ayudarte con toda la milicia celestial. Y así, ten ánimo’. Luego sentí gran fortaleza en mi alma y entendí se alistaban

los coros angélicos y se ponían como escuadrón. Y mi ángel tenía la bandera en la mano y a mí me ponía delante, a modo de paje morrión, y él detrás de mí, en esta forma:”

{a} Esta raya,¹⁶ el camino que había de pasar. {b} 0000 Estos ceros era el escuadrón infernal.

Aquí Juana Luisa.

Su custodio.

Serafín.

Querubín.

Virtud.

Potestad.

Principado.

Y así los demás coros.

“Luego entendí [que] mi ángel y todos estaban peleando con los demonios dichos y esta pelea era de entendimientos y entendí que, luego que se acabase y pasase los caminos, había de vahir mi ángel su bandera como sucedió; que así que los pasé, urgieron los ángeles buenos a los malos y a mí me cogió mi custodio y le puso mi pie sobre la cabeza {f. 57r} de Lucifer porque en él como en cabeza los pisase a todos (Paz Torres 2021a, 397, ff. 56v-57r).

Se convertía así Juana Luisa de Gracia en una viril *miles Christi*, transgrediendo, en su representación, incluso las fronteras de su propio sexo, como ya lo hicieran antes sor Juana de la Cruz y otras visionarias.

Como señala Sanmartín Bastida al respecto de sor María de Santo Domingo, aquellas mujeres debían de ser cuidadosas en su dramatización para ser *reconocidas* como santas y no brujas, entrando dentro de los cánones establecidos en su modo de comportarse, de moverse, de hablar o de interpretar los textos (Sanmartín Bastida 2012, 399).

El hecho es, como podemos ver, que el trance performativo de la experiencia mística conforma una puesta en escena teatral, musical en muchos casos –el ejemplo más significativo en España es sor Juana de la Cruz– o corporal y relacionada con la danza, y una especie de coreografía demoníaca, como la propia de los posesos o los atarantados. Que la *performance* de las visionarias fuera interpretada como divina o demoníaca era cuestión delicada y no dependía de ellas, sino del público masculino que las observaba. En este caso, además, la joven monja criolla de Trujillo no contaba con protectores entre la élite social, económica ni política de su ciudad. No poseía ni los medios ni las relaciones necesarias para llevar su candidatura a buen puerto, como sí lo hiciera, unos años antes, la Rosa de Lima. De haber logrado ser reconocida, hoy habría una santa Juana Luisa de Gracia que es, al parecer, lo que pretendían Luisa, Ana y su confesor: conquistar una parcela del santoral católico para esta monja franciscana, con todos los privilegios que ello hubiera supuesto para su orden.¹⁷ Por el contrario, los calificadores del Santo Oficio la declararon sospechosa *de pacto y familiaridad con el demonio* (Paz Torres 2021a, 685, f. 262v).

¹⁶ Se refleja una raya dibujada en el manuscrito.

¹⁷ Hubo un claro enfrentamiento entre franciscanos –que apoyaban la candidatura a santa de Luisa– contra dominicos, jesuitas y agustinos, que conformaban la Junta de Calificadores del Santo Oficio de Lima. Véase Paz Torres (2021a) para las controversias entre las diferentes órdenes religiosas que tomaron parte en el Proceso de fe de las religiosas del Convento de Santa Clara de Trujillo.

Obras citadas

- Ávila Vivar, Mario. “[Ángeles apócrifos en los conventos de monjas.](#)” *Hispania Sacra* 140, vol. LXIX (2017): 647-60. <https://doi.org/10.3989/hs.2017.040>
- Báez Rivera, Emilio Ricardo. *Las palabras del silencio de Santa Rosa de Lima o la poesía visual del Inefable*. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Burns, Kathryn. *Convents, culture and society in Cuzco, Peru, 1550-1865*. Ann Arbor (Michigan): UMI. University Microfilms International, 1993.
- Buttà, Licia. “De cómo hacer representaciones con palabras”: Sobre danza, escritura y teatralidad.” *Revista de poética medieval* 31 (2017): 11-14.
- Carrero, Eduardo. “Espacio litúrgico medieval vs. escena. El antecoro de la catedral de Laon y el exorcismo público de Nicole Obry.” *Revista de poética medieval* 31 (2017): 39-58.
- Catalán, Diego. “El romancero espiritual en la tradición oral.” En *Arte poética del romancero oral I. Los textos orales de creación colectiva*, Madrid: Siglo XXI, 1997: 265-290.
- Cayuela Vera, Georgina A. “La danza en la Edad Media.” En Carmen Giménez Morte ed. *Historia de la danza. De la Prehistoria al siglo XIX*. Valencia: Ediciones Mahali, 2018: 51-74, vol. I.
- Gernert, Folke. *Parodia y “contrafacta” en la literatura románica medieval y renacentista*. *Historia, teoría y textos*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009, 2 vols.
- Giménez Morte, Carmen. “Aproximación a la danza en la cultura grecolatina.” En Carmen Giménez Morte ed. *Historia de la danza. De la Prehistoria al siglo XIX*. Valencia: Ediciones Mahali, 2018: 23-50, vol. I.
- Herrera, Clara E. *Las místicas de la Nueva Granada: tres casos de búsqueda de la perfección y construcción de la santidad*. Paso de Barca (Colombia): CECAL (Centro de Estudios y Cooperación para América Latina), 2013.
- Lavrin, Asunción. *Brides of Christ. Conventual life in Colonial Mexico*. Standford: Standford University Press, 2008.
- Luengo Balbás, María y Fructuoso Atencia Requena, eds. [Vida de Juana de la Cruz](#) [Escorial K-III-13, ff. 1r-137r] (*Comiença la Vida y fin de la bien abenturada virgen Sancta Juana de la Cruz, monja que fue professa de quatro botos en la orden del señor Sant Francisco en la qual vivió perfecta y sanctamente*). En Rebeca Sanmartín Bastida y Ana Rita G. Soares coords. *Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Martín, Luis. *Las hijas de los conquistadores. Mujeres del Virreinato del Perú*. Barcelona: Casiopea, 2000.
- Millar Carvacho, René. “El archivo del Santo Oficio de Lima y la documentación inquisitorial existente en Chile.” *Revista de la Inquisición* 6 (1997): 101-16.
- Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional de España. Ms. *INQUISICIÓN, 1648, Exp. 6. Proceso de fe de las religiosas del Convento de Santa Clara de Trujillo (1674-1681)*. En [PARES](#) (Portal de Archivos Españoles).
- Navarro, Pedro. *Favores de el rey de el Cielo hechos a su esposa, la santa Juana de la Cruz, religiosa de la Orden tercera de N. P. S. Francisco: con anotaciones theologicas y morales a la historia de su vida*. Madrid: Thomas Iunti, 1622.
- Paz Torres, Margarita. *Dos visionarias del Virreino del Perú en el siglo XVII. Edición del Proceso de fe de las religiosas de Santa Clara de Trujillo (1674-1681)*. Londres:

- SPLASH Editions (Spanish, Portuguese and Latin American Studies in the Humanities), 2021a.
- . “*Se llegó a mi oído y, con habla velocísima, me dijo...: coloquios orales de monjas, demonios e inquisidores (Trujillo, Perú, 1674-1681).*” *Boletín de Literatura Oral* 11 (2021b): 173-91.
- Pedrosa, José Manuel. “Las canciones contrahechas: hacia una poética de la intertextualidad oral.” En Pedro Manuel Piñero Ramírez ed. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar “in memoriam”* (Actas del Congreso Internacional *Lyra minima oral III*, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001). Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004: 449-469.
- RAE. [Diccionario de la lengua española](#). Real Academia Española, 2014 (23.^a ed.) [1780 1.^a ed.].
- Sanmartín Bastida, Rebeca. *La comida visionaria: formas de alimentación en el discurso carismático femenino del siglo XVI*. Londres: Critical, Cultural and Communications Press, 2015.
- . “La danza de las espadas en el libro del *Conorte* de Juana de la Cruz.” *Revista de Poética Medieval* 31 (2017): 15-38.
- . *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.
- . *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*. Londres: Queen Mary, University of London, 2003.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, y Ana Rita G. Soares, coords. [Catálogo de Santas Vivas \(1400-1550\): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino](#). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Tausiet, María. “La Fiesta de la Tarántula: júbilo y congoja en el Alto Aragón.” *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 2, vol. LXIV (2009): 63-90.
- . *Los posesos de Tosos (1812-1814). Brujería y justicia popular en tiempos de revolución*. Zaragoza: Instituto Aragonés de Antropología, 2002.