

MARÍA EUGENIA LEEFMANS: SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y EL ARTE COMBINATORIA

ROSA PELLICER DOMINGO

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

rosapel@unizar.es

RESUMEN:

Dentro de la variada producción de María Eugenia Leefmans, caraqueña de nacimiento y mexicana de adopción, ocupan un lugar importante los textos dedicados a Sor Juana. En ellos, ficcionaliza las diferentes etapas de su vida y trata de explicar tanto alguno de sus misterios como el significado último de *Primero sueño* y otros poemas. El hilo conductor de este conjunto de obras es el arte combinatoria, por medio de la cual cree, o quiere hacer que cree, desentrañar ocultos significados de la vida y obra de su protagonista: desde el paso de dama de la corte a novicia, a la identificación de las formas geométricas y operaciones aritméticas que convierten *Primero sueño* en un salmo, o a la condesa de Galve en amante de su cuñado y de Manuel Fernández de Santa Cruz, entre otras cosas. A pesar de que a la obra de Leefmans le falte cierto rigor, *Fuera del paraíso* merece figurar en la nómina de las novelas dedicadas a sor Juana Inés de la Cruz que han recibido una mayor atención por parte de la crítica.

Palabras claves: María Eugenia Leefmans, ficciones, sor Juana Inés de la Cruz, interpretación, *Fuera del paraíso*, arte combinatoria.

MARÍA EUGENIA LEEFMANS:

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ AND COMBINATORIAL ART

ABSTRACT:

Among the varied production of María Eugenia Leefmans, originally from Caracas but adopted as a Mexican, there are texts with a special importance, like those dedicated to Sor Juana. In them, she fictionalizes the different stages of her life and tries to explain some of her mysteries like the ultimate meaning of *Primero sueño* and other poems. The guiding thread of this set of works is the combinatorial art, with which she uncovers, or makes us think she does, hidden life meanings and the work of her main character: from a lady in the court to a novice, to the identification of the geometric shapes and the arithmetic equations that turn *Primero sueño* into a psalm, o the countess of Galve into a lover of her brother-in-law and of Manuel Fernández de Santa Cruz, among other things. Even if Leefmans work lacks rigour, *Fuera del paraíso* deserves a spot in the list of novels dedicated to Sor Juana Inés de la Cruz, which have received more attention from the critics.

Keywords: María Eugenia Leefmans, Fictions, Sor Juana Inés de la Cruz, Interpretation, *Fuera del paraíso*, Combinatorial art.



María Eugenia Leefmans, escritora caraqueña de nacimiento (1944) y mexicana de adopción desde que se radicó en Toluca en 1969, ha cultivado prácticamente todos los géneros, siendo su obra narrativa la que ha merecido mayor reconocimiento¹. Dentro de su variada producción destaca su sostenido interés por la vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz, a la que ha dedicado la colección de cuentos *Las fantasmas huyeron: cuentos alrededor de El Sueño de sor Juana* (1998), la comedia *La metamorfosis de Inés. Entremés en seis cuadros* (2008) y la novela *Fuera del paraíso* (2011). A estos títulos hay que añadir dos trabajos académicos, uno sobre *Primero sueño* y otro sobre los poemas dedicados a los condes de Galve, que se relacionan íntimamente con los relatos y la novela, y una biografía para niños, *Tú que intentas volar: cuéntame de sor Juana Inés de la Cruz* (2007)². Este conjunto de obras forma parte de un extenso corpus literario en el que la figura de Sor Juana es protagonista. Al igual que las demás recreaciones, Leefmans parte de la *Respuesta a sor Filotea* y de la biografía hagiográfica de Diego Calleja para trazar las líneas maestras de su recreación, que se inserta dentro del mito sorjuanino iniciado por el jesuita en *Fama y obras póstumas* (1700) y que perdura hasta hoy. Sin embargo, no parece tener en cuenta la *Carta de Sor Juana al padre Núñez* (1682), descubierta por Aureliano Tapia Méndez en 1980 y editada por Antonio Alatorre³.

María Eugenia Leefmans se ocupa, como tantos otros escritores que han convertido en ficción vida de la jerónima, de lo que se conoce como los «misterios» de su biografía, de los que ya habló hace casi un siglo Dorothy Schons y que resume así Antonio Alatorre: «por qué se metió en un convento; cómo se llamaba antes de hacerse monja; y por qué, estando en plena actividad y rodeada de fama, de pronto colgó la pluma y no escribió

¹ Sin ánimo de exhaustividad, la obra poética ha sido publicada en los libros colectivos *Mujer a cinco voces* (1992) y *Las aguas móviles* (1993), y con su sola autoría en los volúmenes *Sobre la tierra extraña* (1999), *Muchas lunas después* (2000). En cuanto a las novelas, podemos mencionar *La dama de los perros* (2000), *La noche en maízal* (2007), *Lluvia* (2011), *Lunas después* (2013), por las que ha sido distinguida con diversos premios. Parte de su poesía ha sido estudiada por Maricruz CASTRO RICALDE, «María Eugenia Leefmans: la desterrada del paraíso», en *Las voces del deseo. Género y literatura en el Valle de Toluca*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2013, pp.78-82.

² Se trata de «*De matutinas luces coronada. Análisis del contenido bíblico existente en la estructura de la silva “El sueño” de sor Juana Inés de la Cruz*», *La Colmena, Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 21, 1999, pp. 47-51; *Furia melódica: análisis de la ironía como estrategia de doble significación en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz dedicada a la virreina Elvira de Toledo, condesa de Galve*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.

³ Antonio ALATORRE, «La carta de sor Juana al P. Núñez (1682)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32:2, 1987, pp. 591-673.

más»⁴. Aunque algunos de estos misterios parezcan haberse resuelto hace tiempo, tanto las obras dramáticas como las narrativas se suelen ocupar de estas preguntas a la hora de recrear el personaje de Sor Juana y especulan sobre las distintas razones, más o menos verosímiles, que tuvo para entrar en el convento. La escritora caraqueña se plantea algunas de estas cuestiones en su entremés y en su novela, mientras que los cuentos convierten en ficción el proceso de escritura del *Sueño*. A lo largo de estos textos, estrechamente vinculados a la vida de la poeta, María Eugenia Leefmans construye su propio retrato y ofrece una interpretación muy personal del *Sueño*.

En *La metamorfosis de Inés. Entremés en seis cuadros* encontramos a la futura Juana Inés de la Cruz en el momento previo a entrar en el convento⁵. Como veremos, para que sea posible el juego de palabras que permitirá la «metamorfosis» de la joven dama de la corte en monja, la autora la llama Inés, nombre que adoptará al entrar en religión, pero que no le corresponde en ese momento de su vida según afirma, entre otros, Sara Poot Herrera⁶. Esta no va a ser la única licencia que se tome «Menia», ya que en lugar de virreinar el marqués de Mancera, lo hace el marqués de la Laguna, que en estos cuadros recibe el nombre de «Neptuno». Además de la virreina, de la que se omite el nombre, el del resto de los personajes —Beatriz, Teresilla, Camacho—, que vuelven a aparecer en *Fuera de paraíso*, está tomado de la obra de Sor Juana⁷. Al igual que sucede en las obras narrativas, este entremés está entretejido con citas de su poesía, cuya procedencia se indica al comienzo, y de algunos versos de *Giraluna* (1955) del venezolano Andrés Eloy Blanco. El primer epígrafe, que pertenece a *Los empeños de una casa*, anuncia veladamente el contenido del entremés. Este fragmento del parlamento de doña Leonor

⁴ Antonio ALATORRE, «Sor Juana y los hombres», *Debate feminista*, 9, 1994, p. 329. Las preguntas que planteaba en 1926 Dorothy Schons son las siguientes: «Why did Sor Juana go into a convent?», «Juana should properly be called Juana de Asbaje or Juana Ramírez?», «Why did Juana, when she was at the height of her fame, renounce fame?», Dorothy SCHONS «Some obscure points in the life of Sor Juana Inés de la Cruz», *Modern Philology*, 22, 1926, pp. 141, 148 y 151.

⁵ No parece una coincidencia que, en 1979, Carlos Elizondo, de quien fue discípula Leefmans, publicó *La décima musa. Homenaje en doce cuadros a sor Juana Inés de la Cruz*. Esta pieza se publicó de nuevo con el título de *El sueño y la agonía* en 1995 y se redujeron los cuadros a siete. En esta obra se hace un recorrido por la vida de Sor Juana desde su estancia en el palacio virreinal hasta su muerte.

⁶ Sara POOT HERRERA, «¿Volver a empezar? Viejos y nuevos documentos alrededor de sor Juana», *IMex. México Interdisciplinario, Interdisciplinary México*, 8:15, 2019, pp. 14-29.

⁷ Celia, «celadora», corresponde a la criada de Doña Ana de *Los empeños de una casa*. El resto de los nombres de los personajes son tomados de los «Cinco sonetos burlescos de pie forzado». El cuarto está dedicado a Beatriz («Vaya con Dios, Beatriz, el ser *estafa*»; el segundo a Teresilla, y en él aparece el engañado Camacho («Aunque eres, Teresilla, tan *muchacha*»). Véase Sara POOT HERRERA, «“Altos superlativos”, ¿O una sor Juana sin medida?», en *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, eds. Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 367-386.

en el que rechaza a don Pedro, que corresponde a los versos 343-360 de la jornada II, da lugar al cuadro en el que la joven Inés, la más educada pero también infundadamente la más «india», recibe las atenciones amorosas del virrey.

Esta obrita, que prácticamente se limita la conversación entre las jóvenes damas de la corte mientras se preparan para una fiesta de disfraces, parte de dos mitos narrados por Ovidio en el libro duodécimo de las *Metamorfosis*, «Aquiles y Cigno» y «Ceneo I», con los que se identificará la joven Inés. El primer cuadro comienza con Inés leyendo al público estas metamorfosis, de las que se da una versión muy abreviada. Podemos recordar que Cigno, a quien no puede penetrar ningún arma, muere estrangulado por Aquiles, pero, al ir a expoliarlo, «su cuerpo el dios del mar confirió / a una blanca ave, de cuyo modo el nombre tenía». En cuanto a Ceneo, el anciano Néstor refiere cómo la hermosa virgen tesalia Cenis, mientras paseaba por la orilla del mar, fue forzada por Neptuno. Este le ofrece la concesión de cualquier deseo. La respuesta de la joven violada es bien conocida: «Dame el que mujer no sea»⁸. Sin embargo, Leefmans se toma la libertad de identificar a Cenis con Cigno, o Cicno, para llevar a cabo la metamorfosis de la futura Sor Juana⁹. Estos dos personajes de la mitología se identifican con Inés de dos modos. En primer lugar, la joven lleva una máscara de cisne en el baile de disfraces, aunque con anterioridad diga que se va a disfrazar de «giraluna», la flor futura que creará para ella el mencionado poeta Andrés Eloy Blanco, que fue a morir a México. En segundo, en el cuarto cuadro aparece un personaje con máscara de Neptuno, que corteja a Inés, quien por el efecto del disfraz de «giraluna», cuyos pétalos son de plumas, comienza a dar vueltas sobre sí misma y se transforma en Nise y Cenis: «NISENISENI... SENISENISENISENSE»¹⁰.

Esta referencia al deseo de Cenis de convertirse en hombre para no tener que sufrir más la violencia sexual se convierte en el posible motivo que tuvo la joven Inés para abandonar el palacio debido a la actitud lasciva del virrey hacia su persona. Octavio Rivera Krakowska piensa que, en esta comedia, los motivos de Inés para entrar en religión

⁸ Publio Ovidio NASÓN, *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, XII, vv. 144-145 y 202, Sevilla, Orbis Dictus, 2008. En algunas versiones del mito, Ceneo, además de compartir con Cigno cierta invulnerabilidad, después de morir, volvió a transformarse en mujer «o tal vez en un ave de brillantes alas, el flamenco» (véase Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Pedro Pericay, Barcelona, Paidós, 1989, p. 5).

⁹ Ileana Diéguez Caballero, que prologa la edición de este entremés, da por buena esta identificación.

¹⁰ María Eugenia LEEFMANS, *La metamorfosis de Inés. Entremés en seis cuadros*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2008, p. 45. Obviamente, el juego de palabras funciona debido al seseo.

podrían ser bien una violación, bien un desengaño amoroso, ya que se alude a que está enamorada de Fabio¹¹. Sin embargo, las últimas palabras, que corresponden al romance que le dedicó Sor Juana a Luis Antonio Oviedo y Rueda, conde de la Granja, apoyan la primera interpretación:

sólo sé que aquí me vine
 porque, si es que soy mujer,
 ninguno lo verifique¹²

Un tono muy distinto presenta *Las fantasmas huyeron*, una colección de veintidós cuentos, como llama su autora a estos breves textos apenas narrativos, en los que una novicia de Nueva Granada, compatriota de María Eugenia Leefmans, entra en San Jerónimo sin vocación ni dote bajo la tutela de Sor Juana¹³. El tiempo de la narración discurre entre el comienzo de la escritura del *Sueño* hasta la muerte de su tutora y su salida del convento. El esquema de estos cuentos, con mínimas variaciones, es siempre el mismo: Sor Juana le confía a la joven caraqueña sueños, que pasarán de un modo u otro a su poema, y alguna que otra confesión. El papel de la novicia, que entra en San Jerónimo como «auxiliar de biblioteca», además de narrar su vida al lado de Sor Juana, es ser testigo de sus palabras y su escritura, de las que da cuenta muchos años después para que no se pierdan en el olvido. Así que lo primero que salta a la vista es que hay dos textos que corresponden a distintas voces: el de la novicia, en redonda, y el de su mentora, en cursiva. A su vez, hay una profusión no siempre cuidada de citas de la obra sorjuanina, sobre todo del *Sueño*, y de otros autores. No parece descabellado suponer que la idea de estos cuentos en los que predomina el relato de los sueños de Sor Juana proceda de la *Respuesta a Sor Filotea*, cuando al mencionar la prohibición de estudiar en los libros señala que:

¹¹ Octavio RIVERA KRAKOWSKA, «Sor Juana Inés de la Cruz como personaje en la dramaturgia mexicana (1876-2000)», *Temas y Variaciones de Literatura. Mujeres en la dramaturgia mexicana*, coords. Elena Madrigal y Alejandro Ortiz, 39, 2012, pp. 105-106.

¹² Sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras completas, I. Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, México, FCE, 2012, p. 182.

¹³ Estos textos forman una colección de cuentos integrados e incluso figuran como novela en algunas bibliografías sobre Sor Juana, como en la de Alberto PÉREZ-AMADOR ADAM, *La ascendente estrella: bibliografía de los estudios dedicados a sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007. Como veremos, la novela *Fuera del paraíso* tiene una estructura semejante.

[...] ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa: antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta¹⁴.

En el primer cuento, «El incunable», que es con diferencia el más extenso, aparece ya el modo en que Leefmans se acerca a *Primero sueño* y a su autora. La misma noche de la llegada de la ayudante, Sor Juana le entrega un papel en el que da cuenta de un sueño que tuvo, origen de la escritura del poema. Este sueño tiene un ambiente egipcio (arena, templo de Isis, mención a Atanasio Kircher, que inverosímilmente también ha leído la novicia) que, junto a la mención de Pitágoras, servirá de base para jugar con la métrica y el número de versos del poema. Otro elemento importante de este primer sueño es la presencia de un misterioso incunable, el que da título al cuento, escrito en dos columnas: una en latín y otra en hebreo. Este tipo de escritura lleva a Sor Juana a leer los versos que está escribiendo de abajo arriba y de derecha a izquierda para desentrañar nuevos significados. Esta práctica permite que la segunda parte del verso 266, «Y del modo», se lea «Yod oom leed», según la enrevesada explicación que da Leefmans en su ensayo sobre *Primero sueño*. En primer lugar, considera erróneamente que los versos de este poema son 976, ya que considera que «imágenes diversas; y del modo» son dos versos y, por tanto, Méndez Plancarte los ha contado mal. Ya que debería ser un heptasílabo, este error de medida se subsana con la lectura inversa, que desvela una de las claves del poema: «Ella [Sor Juana] se va a un Dios anterior a Yahvé, Yod, y lo invoca»¹⁵. Esta es la supuesta clave que arrastra la lectura de *Primero sueño*: a partir de este momento en los cuentos y en el ensayo la mención a Yod se relaciona con Isis y a esta con el triángulo, dando comienzo a una lectura cabalística en la que se encontraría la llave para la interpretación del poema. La enmarañada ¿demostración? del artículo se resume en las siguientes palabras de la Sor Juana de *Las fantasmas huyeron*:

Mis letras esconden triángulos dentro de la estructura de mi silva, con ellos asciendo o desciendo hasta el infinito. Abro las puertas para mostrar la injusticia, y a los

¹⁴ Sor Juana Inés de la CRUZ, *Respuesta a sor Filotea*, en *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. IV. Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda, México, FCE, 1957, p. 460.

¹⁵ María Eugenia LEEFMANS, *art. cit.*, p. 48.

criminales los encierro en la sombra, entre aves se rapiña. Alabo al Señor le hago llegar mis súplicas. Invocando a Yod con las palabras entro en ciudades olvidadas y templos perdidos. Salgo de la oscuridad de este mundo¹⁶.

El siguiente punto de contacto entre los cuentos y el ensayo, también derivado de las combinaciones anteriores, es considerar *Primero sueño* no como un poema filosófico sino como un salmo. Entre las razones esgrimidas para esta consideración estarían la correspondencia de versos y números con pasajes de la Biblia que presentan cómputos semejantes y la referencia a la estrella de David, formada por dos triángulos. Esta funcionaría como «un amuleto para protegerse del egoísmo, la envidia y el ruido con el Santo Oficio»¹⁷. No cabe duda de que los cuentos sobre *El sueño* y el artículo, que aparecieron casi a la vez, son las dos caras de la misma moneda. La combinación de números y letras, lecturas retrógradas, sumas, figuras geométricas que forman la disparatada argumentación del artículo tienen su correspondencia en los cuentos basados en el poema convertido en un supuesto salmo, inspirado en el 118 del Antiguo Testamento, compuesto de 176 versículos, que forman 22 estrofas, cada una de las cuales comienza con la correspondiente letra del alfabeto. Antes de morir, Sor Juana hace un resumen de lo que se ha ido exponiendo a lo largo de la colección:

Debo confesar que he mezclado la geometría y la aritmética con la poesía. Así, sumando 9+7+5 versos, los guío al número clave en la estructura del poema: el 22. Estructurando El Sueño triangularmente, o sea en tres partes de 3/27 versos parta la base, 3/25 para un lado y 3/24 para el otro, llego a la cumbre del triángulo con la letra número diez del alfabeto: YOD¹⁸.

Por otra parte, los cuentos de *Las fantasmas huyeron* contienen referencias no solo a *El sueño* y otras obras de su protagonista, sino a otros textos. Ya en el primer cuento aparece Sor Juana en vigilia traduciendo a Ovidio. Por la mañana le cuenta a la novicia el sueño de la noche anterior en el que se identifica con Cenís: «Yo fui Cenís y guardé en

¹⁶ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, 1998, p. 30.

¹⁷ María Eugenia LEEFMANS, *art. cit.*, p. 50. En el cuento «El salmo escondido» encontramos la misma referencia: «Encierra [*El sueño*] el sonido de las palabras pronunciadas por Moisés ante el Mar Rojo, para que este se abriera al paso de los judíos. Éxodo 14:18.21. Las mismas, que el rey David llevaba sobre su pecho, grabadas en un amuleto protector y escritas en forma de estrella», María Eugenia LEEFMANS, *Las fantasmas huyeron. (Cuentos alrededor de El Sueño de sor Juana)*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998, p. 101.

¹⁸ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 100.



el corazón aquella espina que lo hacía sangrar. Los favores divinos me permitieron dejar de ser mujer, al convertirme en Ceneo el que cambió de sexo y luego en Cigno el que se volvería cisne»¹⁹. Pero la referencia a este mito, a diferencia de lo sucede en el entremés, no tiene ninguna repercusión ni en el cuento ni en la colección que encabeza.

El relato siguiente, «La cuarta morilla», está dedicado a la novicia, que en la contraportada se llama Clara sin que en ningún momento aparezca el nombre en el libro. Esta recuerda que su madre le cantaba «Tres morillas me enamoran», del *Cancionero musical de Palacio*, y la monja encargada del coro, Sor Verónica, añade una estrofa que dedicada a la cuarta «morilla», que también canta Sor Juana, en la que se alude a que la joven tiene un amor secreto. En esta ocasión, Leefmans cita mal la célebre canción, sin respetar ni el texto ni la métrica; además la estrofa añadida no se ajusta a la forma del zéjel²⁰. La referencia a la situación de la novicia —enamorada y encerrada en un convento— hace que esta recuerde *Los amantes de Teruel* de Lope de Vega. Nuestra autora vuelve a confundir las obras citadas, ya que Lope escribió un soneto laudatorio a *Los amantes de Teruel. Epopeya trágica* (1616) de Juan de Yagüe de Salas, pero no una comedia. Da la impresión de que la referencia es al drama de Hartzenbusch, que, obviamente, nadie pudo ver representado en su tiempo²¹.

En «La dulce enemiga» la innominada joven recuerda a su padre andaluz y, acompañada de una guitarra, entona el célebre villancico «Mi dulce enemiga», recogido en el *Cancionero musical de Palacio*, que también transcribe mal²². Dejando de lado estas imprecisiones, es evidente que la lírica tradicional se vincula a la juventud y amores de la novicia, mientras que los sueños de Sor Juana la relacionan con un complejo mundo de símbolos.

En estos sueños es frecuente que aparezcan personajes del Antiguo Testamento y abundan las referencias al antiguo Egipto. Casi todas las visiones oníricas se convierten

¹⁹ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 21.

²⁰ La primera estrofa que canta la novicia es la siguiente: «Tres moritas me enamoran en Jaén / Aixa, Fátima y Mariel / Tres moritas tan guerridas [sic] / iban a coger rocío / y allá van las moritas en Jaén / Aixa, Fátima y Mariel». La versión de Sor Verónica es esta: «La cuarta morilla entró al convento / a su madre obedecía / con música colores recupera / y sueña con alegría/en un amor que la espera», en María Eugenia LEEFMANS, *op. cit.*, 1998, pp. 26 y 27.

²¹ La comida burlesca del siglo XVII *Los amantes de Teruel* es de Vicente Suárez de Deza. La confusión continúa cuando el confesor de la joven le comenta que ya conocía esta «novela».

²² Solo una estrofa: «Mal que no puede sufrirse/ imposible es que encubra / cortados era de Tirse / o que muerte lo descubra». Evidentemente no es «de Tirse», sino «de decirse», en María Eugenia LEEFMANS, *op. cit.*, 1998, p. 44.

en la vigilia en versos del *Sueño* o tienen relación con aspectos de la vida de Sor Juana. Así la barba de Hatshepsut, que se convirtió en faraón sin que el hecho de ser mujer lo impidiera, en lugar de ser un símbolo de poder, es un disfraz para parecer un hombre. Este sería un consuelo para la mujer «que de niña jugó algún día a ser hombre cambiando sus vestidos por pantalones»²³. Menos habitual es que, además de algunos versos, al despertar se encuentren pruebas la realidad del sueño. Solo un ejemplo. Sor Juana es transportada por un ángel y, entre otros lugares, llega al Mar Rojo en el momento del paso de los judíos. Al despertar, «sentí mi sayuela húmeda, despidiendo un olor salobre, y en el dobladillo hay restos de algas y arena de alguna playa»²⁴.

Además de los sueños sobre *Primero sueño* en estos cuentos se intenta recrear, bien que fragmentariamente, la vida conventual. Así encontramos a Sor Juana en la cocina elaborando dulces, en su celda recibiendo a sus amistades, cantando con otras monjas canciones populares y, al final de su vida, cuidando a sus hermanas de religión. Los dos últimos cuentos están dedicados a resumir el significado de su poema antes de morir y convertirse en una leyenda. Habría que añadir que en un *tour de force* la novicia, a cuyo pretendiente se alude en varias ocasiones, y su tutora están enamoradas del mismo hombre: don Carlos de Sigüenza y Góngora, identificado por la novicia con el personaje de Carlos de *Los empeños de una casa*, que enseñó a la joven a leer y escribir y le confió su biblioteca: «El amor divino nos había reunido en el claustro; el amor humano nos mantenía en la distancia amando a un solo hombre»²⁵.

En el 2010, María Eugenia Leefmans vuelve a ocuparse de Sor Juana. En esta ocasión el intento es más ambicioso ya que se trata de una novela titulada *Fuera del paraíso*, que mereció el premio «Nellie Campobello». Ahora la monja jerónima antes de morir hace recuento de su vida en 58 capítulos de diferente extensión. Una Sor Juana agonizante, de la que se detallan sus sufrimientos físicos y psíquicos, recuerda su vida y su obra. Aparentemente, no hay un hilo conductor entre los diversos fragmentos que componen su vida; sin embargo, buena parte de ellos se agrupan en unidades mayores y el devenir temporal es casi lineal, aunque haya algunos saltos cronológicos, que se justifican por tratarse de recuerdos que asaltan a Sor Juana al final de su vida. Si bien las primeras memorias son algo inconexas —el examen al que fue sometida cuando era niña

²³ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 58.

²⁴ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 55.

²⁵ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 77.



en la corte virreinal, la mención a Fernández de Santa Cruz que lleva a la *Respuesta* o a un capítulo dedicado a los villancicos dedicados a Santa Catalina, que le pidió el obispo—, a partir del capítulo 10 la vida y obra de Sor Juana transcurre linealmente desde el momento en que entra a formar parte de la corte de los marqueses de Mancera hasta su muerte, solo el recuerdo de alguna comida la traslade por un momento a la infancia.

Fuera del paraíso vuelve sobre algunos de los puntos que se anunciaban en el entremés y en los cuentos dedicados a Sor Juana, a la vez que añaden algunos aspectos nuevos. Antes de continuar, hay que mencionar brevemente que ahora la presencia de otros textos prácticamente se reduce a los de monja jerónima, que se copian literalmente o se parafrasean, lo que da lugar a un pastiche no siempre afortunado. Un ejemplo: «-Feliciano me adora y yo le aborrezco; Lisardo me aborrece y yo le adoro, porque no me apetece ingrato, lloro, y al que me llora tierno, no apetezco»²⁶. En cuanto a la presencia de otros autores, se limita a la mención de lecturas, como la poco probable de las poesías de Santa Teresa, la traducción del *Cantar de los cantares* de Fray Luis de León o la del *Quijote*.

La joven que entra como dama de la corte de Leonor Carreto se llama Inés, igual que en *La metamorfosis de Inés*. Si bien en esta obrita se limitaba a insinuar que el hipotético acoso del marqués de Mancera fue la causa de que dejara la corte y entrara en el convento de San José, ahora, al hablar de sus amores, se deja claro que tuvo una aventura con el virrey. Así al recordar los juegos amorosos que tenían lugar en las fiestas cortesanas, Sor Juana comenta: «Por respeto a la virreina, yo nunca le pude decir [al ingrato Fabio] quién fue el caballero que desapareció conmigo...»²⁷. Unas páginas más tarde la futura monja es acusada por su confesor, Núñez de Miranda, de propiciar los avances lujuriosos de don Antonio de Toledo, con quien llega a tener relaciones sexuales:

El confesor atribuía a mi imaginación todo lo que yo le confiaba. Decía que me gustaba inventar y luego me lo creía. Hasta me acusó de embustera al contarle que el virrey acariciaba mis hombros y que su mano resbalaba hasta mi pecho. Molesto, me mandó callar cuando intenté decirle que me había invitado a sus aposentos y eso que no le mencioné que un día, acompañados de vino y de su engaño, fuimos a dar a su

²⁶ María Eugenia LEEFMANS, *Fuera del paraíso*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2013, p. 85.

²⁷ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 83.

cama. Funesta experiencia. Una vez satisfecho, aseveró que yo, por marisabidilla, no les servía de mujer a los hombres²⁸.

Este episodio, sumado a su afición a la lectura y a la escritura y a la imposibilidad de realizar un buen matrimonio debido a su origen irregular, se presenta como una las razones aducidas por su confesor para enviarla a un convento²⁹.

Otro punto en común con las obras anteriores tiene que ver con el «arte combinatoria». Gracias a un uso particular de este *modus operandi*, Leefmans interpretaba *Primero sueño* en clave numérica o la futura Sor Juana podía metamorfosearse. Ahora en los capítulos dedicados a su poema mayor, que se resume por extenso, sigue considerándolo un salmo, estructurado en forma triangular, donde se invoca a Isis y a otros dioses paganos, y se alude a Ooom, que procede de su lectura anterior de «Y de modo». Sin embargo, la novela propone una interpretación diferente. En su ensayo sobre *Primero sueño* y en los cuentos dedicados a él insistía en que se trataba de un poema relacionado con conocimientos ocultos y antiguos dioses, cuyo modelo principal era Kircher; en *Fuera del paraíso*, aunque se sigue insistiendo en combinaciones numéricas y secretos egipcios, se transforma en una revelación divina: a través de la sabiduría se une a Dios, a su esposo:

Después de escribirlo comprobé que el profeta Daniel tenía razón, solo Dios revela las cosas profundas y ocultas, conoce lo que está en tinieblas y con Él mora la luz. En mi canto me entregué al Señor, a su misericordia y a su voluntad. Al terminarlo supe que pasando mis tormentos terrenales hallaría la paz. Me sentía la estrella del Apocalipsis, esplendorosa y matutina³⁰.

La referencia al arte combinatoria se extiende al encriptado de mensajes poéticos y su consideración merece un capítulo completo, el 42. Tras declarar que Don Carlos Sigüenza y Góngora le enseñó el *ars combinatoria* según las enseñanzas de Kircher,

²⁸ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 100. La relación amorosa con el marqués de Mancera aparece también en *Los indecibles pecados de sor Juana*, de Kyra Galván.

²⁹ Si al final de *La metamorfosis de Inés*, Leefmans señalaba en una nota que la dote no la pagó don Pedro Velázquez de la Cadena, como dijo el padre Calleja, sino el propio marqués, ahora da por buena la información del editor. Octavio Paz cita a Juan de Oviedo, biógrafo del jesuita Antonio Núñez de Miranda, al señalar que este estuvo tan contento cuando Juana Inés se decidió a profesar que pagó la fiesta, en Octavio PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 156. Esta información ya la había recogido Amado NERVO en su muy leída obra *Juana de Asbaje: contribución al centenario de la independencia de México*, Madrid, s. n., 1910, p. 41.

³⁰ María Eugenia LEEFMANS, 2013, p. 179.

confiesa que, como nunca comprendió bien su funcionamiento, inventó uno propio para descifrar y esconder mensajes³¹. No podía faltar la alusión al laberinto que le envió el conde de la Granja —a quien confunde con su sobrino Juan Antonio de Oviedo, biógrafo del confesor de Sor Juana Antonio Núñez de Miranda— y su respuesta, el célebre «Romance 50» en el que la poeta *kirkeriza*³²:

Me ha leído el poeta [el conde la Granja] con ganas de repetir la lectura [de *Primero sueño*], tercera vez trescientas, como si fueran los tres lados de un triángulo. La combinatoria late en el romance de este caballero y, al aplicarla en su poema, con sus cincuenta y cinco cuartetas de octosílabos, he descubierto cómo quirqueriza y muy pocos pueden hacerlo. No lo callaré, ha cerrado además el romance, con las quince letras de «cincuenta y cinco» son también quince las que forman su nombre de «conde de la Granja»³³.

Dado que en *Fuera del paraíso* se recorre la vida entera de Sor Juana, desde su infancia hasta su muerte, se añaden dos obras que continúan abundando en el arte combinatoria. En primer lugar, esta vuelve a aparecer en el retrato que dedicó a Elvira de Toledo. Las relaciones de la monja jerónima con los condes de Galve fueron tensas y Leefmans aprovecha esta circunstancia para convertir a la condesa en el objeto de su sátira³⁴. En el capítulo 44 Sor Juana comenta una por una las estrofas de la «Pintura de la Excelentísima Señora Condesa de Galve, por comparaciones de varios Héroes», que Leefmans cree erróneamente que es un romance, cuando son seguidillas. Los siguientes capítulos dan cuenta de la relación adúltera y sacrílega de la virreina y el obispo Fernández de Santa Cruz, y los versos que comienzan «Tirar el guante, señora», harían alusión a esta conducta escandalosa. Pero no solo estos versos, los villancicos dedicados a San José y, sobre todo el «Encomiástico poema a los años de la excelentísima señora

³¹ En el soneto dedicado a felicitar el cumpleaños del Marqués de La Laguna, también se menciona este arte: «Vuestra edad, gran señor, en tanto exceda / a la capacidad que abraza el cero, / que la combinatoria de Kirkerio / multiplicar su cantidad no pueda» (Sor Juana Inés de la CRUZ, 2012, p. 259). Así como la referencia a *De Magnete* de Atanasio Quirquerio en la *Respuesta*.

³² «Pues si la combinatoria, / en que a veces kirkerizo, en el cálculo no engaña / y no yerra en el guarismo» (sor Juana Inés de la CRUZ, 2012, p. 205). Véase Guillermo SCHMIDHUBER DE LA MORA, «Desciframiento de un criptograma de sor Juana Inés de la Cruz, “Romance 50”», *eHumanista*, 31, 2015, pp. 726-738.

³³ María Eugenia LEEFMANS, *op. cit.*, 2013, p. 191.

³⁴ Aunque no he podido consultarlo, casi con total seguridad esta parte dedicada a Elvira de Toledo se corresponde a su ensayo *Furia melódica: análisis de la ironía como estrategia de doble significación en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz dedicada a la virreina Elvira de Toledo, condesa de Galve*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.

Condesa de Galve», loa en honor de Elvira, hacen referencia a este adulterio del que la propia Sor Juana fue testigo involuntario. El juego de anagramas, que aparece en la escena IV, modificado por la combinación de signos de puntuación y otras licencias, se convierte en una denuncia de la reprochable conducta de la virreina, que también era amante de su cuñado Gregorio, el hermano del virrey. Estos versos que repite el coro:

VIVA ELVIRA SOLA

VIVA SOLA ELVIRA

VIVA EL SILVA AMOR

VIVA EL AMOR SILVA³⁵

se convierten en:

VIVA ÉL. VIRA SOLA

VIVA ¡SO! LA ELVIRA

VIVA EL SI (1v) AA MO(r)

VIVA EL AMOR SI (1v)A

La explicación nada convincente de este juego que da Sor Juana es la siguiente:

Dije que viva él, nuestro virrey solamente. También que ella vira sola. Y una común expresión ¡so!, usada para detener las caballerías, provocó la risa de mi pícaro corazón que no se resigna a rendirse ante la Galve. Eso decían mis versos. Tal vez fui muy audaz, pero debía insistir en que «viva el siamo». Dios se apiade de mí por repetirlo. Elvira fue la amante de Gregorio el inseparable hermano de Gaspar, nuestro virrey, por eso le di vivas al amorsia, por aquello de «amorfia» falta de personalidad y carácter³⁶.

El enfado que provocó en Manuel Fernández de Santa Cruz, la falta de respeto de la monja, la incredulidad de su confesor, la misma de años atrás cuando atribuyó a su

³⁵ Sor Juana Inés de la CRUZ, *Obras completas, III. Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1955, pp. 473-479. Esta loa ha sido estudiada por Octavio RIVERA KRAKOWSKA, «Teatro breve, regalo de sor Juana a los años de los condes de Galve», *Teatro breve virreinal*, coord. Miguel Zugasti, *América sin Nombre*, 21, 2016, pp. 118-128.

³⁶ María Eugenia LEEFMANS, *op. cit.*, 2013, p. 211.

imaginación el acoso del Marqués de Mancera, y la influencia de la virreina serían la causa del castigo que la obligó a desprenderse de sus libros y sus posesiones materiales y a renunciar a las letras profanas. A la caída en desgracia se suma en la novela el miedo a la Inquisición que le persigue desde niña cuando sus tíos la llevaron a presenciar un auto de fe en la Alameda. Este recuerdo la lleva a una noticia reciente, aunque sin relación con el Santo Oficio: el «caso criminal» que le contó su prima María, de sor Antonia de San Joseph del convento de Jesús María, originaria de Toluca, que a causa de sus amores ilícitos con Fray Pedro Velázquez del convento de San Agustín con quien tuvo una hija, fue condenada en 1693 por Francisco Aguiar y Seijas a permanecer encerrada en una habitación tapiada hasta su muerte en 1719. Sor Juana manifiesta su indignación ante el castigo y el hecho de que el de Fray Pedro fuera mucho más leve: lo enviaron a Guatemala, donde estuvo dos años atado a un cepo y paso el resto de su vida en la cárcel³⁷.

Tras unos capítulos en los que vemos a Sor Juana desprenderse de todos sus bienes y hacer penitencia, vuelve a hacer acto de presencia la animadversión de Elvira de Toledo, que la lleva a buscar la protección de María Luisa Manrique de Lara desde la Península. Esta la pone en relación con unas monjas portuguesas para las que escribe los textos que forman los *Enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana Asamblea de la de la Casa del Placer, por su más rendida y aficionada soror Juana Inés de la Cruz, Décima Musa*. Es bien sabido que estos veinte enigmas escritos en redondillas no tienen respuesta y forman parte de un juego³⁸. Aunque algunos estudiosos insisten en que no hay respuestas para las preguntas, ya que no son adivinanzas, muchos de ellos, como Enríquez Martínez López, Antonio Alatorre, Gabriel Zaid o Georgina Sabat de Rivers, entre otros, no han resistido la tentación de hacer algunas propuestas.

La Sor Juana de *Fuera del paraíso* esconde en las soluciones a los enigmas la denuncia de los amores entre la Condesa de Galve y el arzobispo, y utiliza para ello, el

³⁷ Este episodio parece tomado del trabajo de Antonio Rubial García donde dio a conocer el proceso. Leefmans hace un resumen en el que utiliza casi los mismos términos de su fuente, Antonio RUBIAL GARCÍA, «Un caso raro. La vida y las desgracias de sor Antonio de San Joseph, monja profesa en Jesús María», *Memoria del II Congreso Internacional. El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*, coord. Manuel Ramos Medina, México, D.F., CONDUMEX, 1995, pp. 351-358.

³⁸ «Cada participante en el juego propondrá su propia respuesta; oírás las respuestas de los otros participantes. Además, hay veinte sugerencias para responder; ¿habría que escribir un poema o encontrar uno ya existente —de la propia autora, por ejemplo— para cada respuesta? La poeta ha discurrido un juego poético y para jugarlo hay que explicar cada disquisición; habrá que conocer o hacerse de reglas para participar. Es un juego para jugarse una y otra vez», Sara POOT HERRERA, «Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones», *Anales de Literatura Española*, 13, 1999, p. 68.

arte combinatoria: «He intentado quirquerizar, jugar al *Ars Combinatoria*, y si el interés mueve a quienes lean los veinte trozos de ingenio notarán que, al juntarlos y contar sus versos, palabras y sílabas, aparece un guarismo que al reducirlo es tres veces el número perfecto». La madre Francisca Javier será capaz de descifrar los mensajes ocultos, tal como se lee en su composición, ya que la solución estaría en la obra de la monja jerónima³⁹. A continuación, da la solución, estrofa a estrofa, y las monjas portuguesas:

Adivinarán quiénes son esos infieles que traicionan, pecan y engañan y, que yo he observado en secreto desde el patio de las novicias. Sabrán que la inclemencia me aflige, tengo miedo y me refugio en las lágrimas y el adiós. Reconocerán que sólo he prodigado respeto, guardando silencio, siendo cómplice de una mentira y haciendo a un lado la verdad⁴⁰.

En el último capítulo, muy breve, Sor Juana justo antes de morir hace alusión al libro de los *Enigmas de la Casa del Placer*, pero de forma algo inconsecuente con el intento de desciframiento del capítulo 56, ahora la respuesta a las preguntas se encontraría dentro del librito colectivo que las monjas portuguesas hicieron en su honor, cuya descripción no se ajusta al manuscrito:

Cierto, son poesías, sin embargo, estoy segura de que el soneto, el madrigal, la canción, el dístico, la oda, el epigrama, aquellas octavas, décimas, seguidillas, epílogos, quintillas, redondillas y los romances de arte mayor y de arte vulgar, que allí vienen, ilustrarán la oscuridad de los veinte enigmas que a *Casa do Prazer* envié⁴¹.

³⁹ Como señala Georgina Sabat de Rivers, Sor Francisca Javier en su composición dedicada a Sor Juana señala que la solución está en su obra. Además, «Sor Juana tiene cantidad de versos que tratan una larga serie de cuestiones relacionadas con el amor: los celos, el desdén, la ausencia temporal y la definitiva por muerte, el amor forzado por las estrellas o los astros, el silencio, las lágrimas, el amor importuno, el respeto, la dicha, el amor correspondido, el atrevimiento, el favor recibido e inmerecido, la pasión... en los cuales podría encontrarse la solución a sus enigmas», en Georgina SABAT DE RIVERS, *En busca de sor Juana*, México, UNAM, 1998, p. 225.

⁴⁰ María Eugenia LEEFMANS, *op. cit.*, 2013, pp. 237 y 240.

⁴¹ María Eugenia LEEFMANS, *ibíd.*, p. 243. El libro contiene las siguientes composiciones: «Además de los enigmas en sí, el librito contiene toda una serie de textos preliminares y medio burlescos: una pseudo-portada (imitando a un libro impreso), el romance dedicatorio y el soneto prólogo de sor Juana, ya mencionados, endechas endecasilábicas de una monja portuguesa, un romance octosilábico de la condesa de Paredes, otro romance endecasilábico y otras endechas escritos por monjas, y finalmente unas parodias portuguesas, escritas en prosa y en décimas, y firmadas por monjas individuales, de las aprobaciones, censuras y licencias necesarias entonces para la publicación de un libro auténtico. Los veinte enigmas de sor Juana abultan menos que esas páginas preliminares», en Georgina SABAT DE RIVERS, *op. cit.*, p. 679.

Si, como señala Eva Valero, en la novela de Mónica Lavín *Yo, la peor* (2009) la escritura de los enigmas es el eje de la novela, «a través del cual Lavín reconstruye, restablece y redimensiona la figura de la poeta que jamás renunció a la palabra, a pesar de que quisieran, en efecto “cortarle la lengua”», en la María Eugenia Leefmans se convierten en adivinanzas que deben descifrar los lectores y que esconden, como los textos dedicados a los condes de Galve, un mensaje relacionado con la infidelidad de la virreina, por la que fue perseguida⁴².

El entremés, el ensayo, los cuentos y la novela que hemos visto se alejan de los planteamientos de otras obras de ficción sobre la vida y obra de sor Juana Inés de la Cruz⁴³. Alberto Ortiz establece una serie de similitudes entre las novelas que tienen a la poeta como protagonista, de ellas solo aparece claramente el punto segundo «Reedición de la “leyenda negra” acerca del tribunal inquisitorial», y el primero, las referencias explícitas a escenas de violencia sexual, aunque en estos textos solo se alude⁴⁴. Tampoco pueden incluirse ni los cuentos ni la novela con pleno derecho dentro de la narrativa histórica ya que no hay un esfuerzo de reconstrucción de la época. Las referencias a la vida en la corte o en el convento son las que aparecen en la biografía del padre Calleja, en la *Respuesta*, quizá en *Juana de Asbaje* de Amado Nervo, poco más.

En cuanto a la obra, que cita profusamente y no siempre con exactitud, a pesar de que a primera vista parece una buena conocedora, una lectura más atenta pone de manifiesto que ha leído con alguna atención parte de la poesía y está muy interesada en *Primero sueño*, pero la presencia del teatro se limita al parlamento de Leonor de *Los empeños de una casa* y a una mención a *El divino Narciso*, que lee erróneamente. Lo mismo sucede con la aparición de otros textos ajenos: la mayoría de ellos están mal citados, de modo que la sensación que producen sobre todo el entremés y los cuentos es

⁴² Eva VALERO JUAN, «Salir del blanco y negro: sor Juana Inés de la Cruz, de la historia a la ficción», en *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, eds. Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, 2014, p. 234. Paola Madrid Moctezuma también señala este aspecto en la novela de Mónica Lavín (véase Paola MADRID MOCTEZUMA, «Sor Juana Inés de la Cruz y el barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del boom hispánico femenino», *América sin Nombre*, 15, 2010, pp. 93-106).

⁴³ En la nómina de las novelas en las que Sor Juana es la protagonista nunca aparece la de María Eugenia Leefmans, mientras que sí encontramos alguna referencia a *La metamorfosis de Inés* y a *Las fantasmas huyeron*.

⁴⁴ Alberto ORTIZ, «No soy yo la que pensáis. Variables contemporáneas del personaje de sor Juana Inés de la Cruz», en *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, eds. Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, 2014, p. 167.

de descuido, el mismo que se aprecia en algunas incongruencias en la configuración del personaje o de la trama.

En definitiva, de la lectura de las obras de María Eugenia Leefmans aquí consideradas lo que se desprende es que se parte de una idea sobre la monja jerónima que se refleja en los mecanismos de su escritura. Se trata de una Sor Juana fiel seguidora de Athanasius Kircher, cuya influencia más clara está en su interés por el antiguo Egipto, reflejado en *Primero sueño*, y en el arte combinatoria, que en más de una ocasión se relaciona con la cábala. Este último punto enlaza con la religiosidad de la monja jerónima más cercana al Antiguo que al Nuevo Testamento⁴⁵. A partir de esta premisa, combinando las letras de su nombre, Inés, la joven Juana sufre una metamorfosis al identificarse con Cenís; el *Sueño* revela una estructura y un significado hasta ahora desconocidos por el procedimiento de sumar y restar sílabas y versos, y se convierte en un salmo; los poemas y la loa dedicados a los condes de Galve y los veinte enigmas dirigidos a las monjas portuguesas encierran la denuncia de los amores ilícitos de Elvira de Toledo y el arzobispo Manuel Fernández de Santa Cruz.

A pesar de que la producción de María Eugenia Leefmans dedicada a Sor Juana adolezca de algunos defectos, *Fuera del paraíso*, a la vista de otras novelas publicadas que también convierten en ficción la vida de la poeta, merece sumarse a la nómina de los intentos, no siempre logrados, de ir más lejos de la mitificación y reclamar para ella su derecho a la palabra frente al silencio que le quieren imponer sus antagonistas⁴⁶.

⁴⁵ Así, insiste en varios lugares en el desagrado que le provocan los crucifijos. Solo un ejemplo: «Cristo cuelga de la cabecera de mi cama, mas no lo miro, sigo repitiendo que me da miedo. Me disgusta observar su rostro ensangrentado y coronado de espinas que lo martirizan», María Eugenia LEEFMANS, *op. cit.*, 2013, p. 222.

⁴⁶ Eva Valero concluye su artículo sobre las novelas *La venganza de sor Juana* (2007) de Mónica (Héctor) Zagal, *Yo, la peor* (2009) de Mónica Lavín, y *Los indecibles pecados de sor Juana* (2010) de Kyra Galván: «Juana de Asbaje, la rebelde que la Historia fijó como intelectual finalmente silenciada por el poder; la mujer excepcional que al fin habría de haber agachado la cabeza y renunciado a su don más preciado (los libros, la escritura), aparece sin embargo en estas novelas como la que buró el asedio a través de su portentosa inteligencia» (véase Eva VALERO JUAN, *art. cit.*, p. 242).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALATORRE, Antonio, «La carta de sor Juana al P. Núñez (1682)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32:2, 1987, pp. 591-673.
- ALATORRE, Antonio, «Sor Juana y los hombres», *Debate feminista*, 9, 1994, pp. 329-348.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, «María Eugenia Leefmans: la desterrada del paraíso», en *Las voces del deseo. Género y literatura en el Valle de Toluca*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2013, pp.78-82.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas, III. Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1955.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Respuesta a sor Filotea*, en *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. IV. Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda, México, FCE, 1957, pp. 440-475.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas, I. Lírica personal*, ed. Antonio Alatorre, México, FCE, 2012.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Pedro Pericay, Barcelona, Paidós, 1989.
- LEEFMANS, María Eugenia, *Las fantasmas huyeron: cuentos alrededor de El Sueño de sor Juana*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.
- LEEFMANS, María Eugenia, «De matutinas luces coronada. Análisis del contenido bíblico existente en la estructura de la silva “El sueño” de sor Juana Inés de la Cruz», *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 21, 1999, pp. 47-51.
- LEEFMANS, María Eugenia, *Furia melódica: análisis de la ironía como estrategia de doble significación en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz dedicada a la virreina Elvira de Toledo, condesa de Galve*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2005.
- LEEFMANS, María Eugenia, *La metamorfosis de Inés. Entremés en seis cuadros*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 2008.
- LEEFMANS, María Eugenia, *Fuera del paraíso*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 2013.
- MADRID MOCTEZUMA, Paola, «Sor Juana Inés de la Cruz y el barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del boom hispánico femenino», *América sin Nombre*, 15, 2010, pp. 93-106.

- NERVO, Amado, *Juana de Asbaje: contribución al centenario de la independencia de México*, Madrid, s. n., 1910.
- ORTIZ, Alberto, «No soy yo la que pensáis. Variables contemporáneas del personaje de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, eds. Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, 2014, p. 153-168.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix-Barral, 1986.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, *La ascendente estrella: bibliografía de los estudios dedicados a sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- POOT HERRERA, Sara, «Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones», *Anales de Literatura Española*, 13, 1999, pp. 63-83.
- POOT HERRERA, Sara, «¿Volver a empezar? Viejos y nuevos documentos alrededor de sor Juana», *IMex. México Interdisciplinario, Interdisciplinary México*, 8:15, 2019, pp. 14-29.
- NASÓN, Publio Ovidio, *Metamorfosis*, XII, trad. Ana Pérez Vega, Sevilla, Orbis Dictus, 2008.
- NERVO, Amado, *Juana de Asbaje: contribución al centenario de la independencia de México*, Madrid, s. n., 1910.
- RIVERA KRAKOWSKA, Octavio, «Sor Juana Inés de la Cruz como personaje en la dramaturgia mexicana (1876-2000)», *Temas y Variaciones de Literatura. Mujeres en la dramaturgia mexicana*, coords. Elena Madrigal y Alejandro Ortiz, 39, 2012, pp. 105-106.
- RIVERA KRAKOWSKA, Octavio, «Teatro breve, regalo de Sor Juana a los años de los condes de Galve», *Teatro breve virreinal*, coord. Miguel Zugasti, *América sin Nombre*, 21, 2016, pp. 118-128.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, «Un caso raro. La vida y las desgracias de sor Antonio de San Joseph, monja profesa en Jesús María», *Memoria del II Congreso Internacional. El monacato femenino en el imperio español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*, coord. Manuel Ramos Medina, México, CONDUMEX, 1995, pp. 351-358.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, *En busca de sor Juana*, México, UNAM, 1998.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «Desciframiento de un criptograma de sor Juana Inés de la Cruz, “Romance 50”», *eHumanista*, 31, 2015, pp. 726-738.

VALERO JUAN, Eva, «Salir del blanco y negro: sor Juana Inés de la Cruz, de la historia a la ficción», en *Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea*, eds. Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, 2014, pp. 225-242.



<https://doi.org/10.14643/102E>

RECIBIDO: FEBRERO 2022

APROBADO: JUNIO 2022

