

La iconografía de *Ars magna lucis et umbrae* en *Primero sueño* de Sor Juana

Bryce Maxey¹

Resumen. En este artículo examino la importancia de *Ars magna lucis et umbrae* de Athanasius Kircher en *Primero sueño* de Sor Juana. Propongo que las descripciones técnicas y metafísicas que aparecen en el tratado enciclopédico y sobre todo la iconografía del volumen ejercieron una gran influencia en el poema. Dados los múltiples vínculos que existen entre la iconografía de Kircher y el diseño del paisaje mental que Sor Juana construye, sugiero que *Primero sueño* puede leerse como un comentario de ciertas imágenes que figuran en el tratado. Considerando los sentidos literales y metafóricos de la luz y la oscuridad en *Primero sueño*, reafirmo asimismo el legado de Kircher en Sor Juana.

Palabras clave: linterna mágica; pirámides; luz; oscuridad; Sor Juana; *Primero sueño*; Athanasius Kircher; *Ars magna lucis et umbrae*.

[en] The Iconography of *Ars magna lucis et umbrae* in Sor Juana's *Primero sueño*

Abstract. In this article, I examine the importance of Athanasius Kircher's *Ars magna lucis et umbrae* in *Primero sueño*. I argue that the technical and metaphysical descriptions that appear in Kircher's encyclopedic treatise on light and especially the volume's iconography exerted considerable influence on the poem. Given the multiple links between Kircher's iconography and the design of the mental landscape that Sor Juana constructs, I propose that *Primero sueño* can be read as a commentary on the volume's images. Considering the literal and figurative meanings of light and darkness in *Primero sueño*, I also reaffirm the legacy of Kircher in Sor Juana.

Keywords: magic lantern; pyramids; light; darkness; Sor Juana; *Primero sueño*; Athanasius Kircher; *Ars magna lucis et umbrae*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Las pirámides de la portada. 3. El frontispicio. 4. La tabla. 5. La linterna mágica.

Cómo citar: Maxey, B. (2020) La iconografía de *Ars magna lucis et umbrae* en *Primero Sueño* de Sor Juana, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 49, 321-334.

1. Introducción

Primero sueño de Sor Juana Inés de la Cruz es conocido como uno de los poemas más profundos e innovadores del Barroco de Indias. Parte de su originalidad se debe a su apropiación de imágenes tomadas de las obras de Athanasius Kircher, polímata jesuita a quien admiraba y cuyos libros tenía en su biblioteca y leía, al parecer, con gran empeño y entusiasmo. En *Primero sueño* se ve el profundo interés de Sor Juana por las invenciones de Kircher que se basan en la manipulación de luces y sombras. En el diseño del paisaje mental que construye, la poeta incorpora elementos de sus teorías lumínicas. Las imágenes y descripciones de Kircher son esenciales para comprender la visión epistemológica de Sor Juana y el universo poético que plasma en *Primero sueño*.

Frederick Luciani ha observado que Sor Juana consideraba la pintura y la poesía como dos artes “hermanas” y que la poeta sentía un profundo interés por lo visual y el fenómeno de la visión (157-158)².

¹ Yale University. New Haven. EE.UU.
E-mail: bryce.maxey@yale.edu

Primero sueño es un poema sumamente visual,³ y ofrece una densidad de aspectos concretos y simbólicos relacionados con la óptica y con lo lumínico⁴. Luz y sombra surgen no sólo como marcas temporales o elementos estéticos cuidadosamente elaborados, sino también como metáforas polivalentes relacionadas con la visión de Sor Juana sobre los límites del conocimiento humano. Descripciones basadas en el arte lumínico de Kircher aparecen a lo largo del poema y ponen en evidencia su conocimiento de la obra del erudito jesuita, especialmente su familiaridad con su monumental tratado *Ars magna lucis et umbrae*, un volumen técnico y enciclopédico ampliamente difundido en el siglo XVII⁵.

Críticos como Karl Vossler, Alfonso Méndez Plancarte, José Gaos, Robert Ricard, Elías Trabulse, Octavio Paz, Emilie Bergmann y Stephanie Kirk han señalado la centralidad de Kircher en la obra Sor Juana—algo que la propia poeta hace en sus escritos⁶. Pocos, sin embargo, han consultado las obras del padre jesuita para examinar con precisión qué tipo de apropiación hace Sor Juana y para cotejar de forma detenida las ideas e imágenes de Kircher con las de la poeta⁷. En este artículo examino las múltiples maneras en que Sor Juana se inspiró en *Ars magna lucis et umbrae* en la composición de su poema más ambicioso. Propongo que no sólo leyó con cuidado las explicaciones del arte lumínico hechas por Kircher en su tratado, sino que también fue profundamente influenciada por los grabados y dibujos que aparecen en el volumen. Sugiero que Sor Juana reelabora las referencias a la luz y a la sombra que surgen en el tratado, y planteo que *Primero sueño* podría considerarse un comentario de ciertas imágenes del volumen dados los vínculos explícitos entre su iconografía y el paisaje mental que diseña Sor Juana. Examinó asimismo la centralidad de luz y sombra en *Primero sueño*. Uno de mis cometidos secundarios es reafirmar la importancia de Kircher para Sor Juana.

Durante la juventud de Sor Juana, Kircher se convirtió en una eminencia internacional, y los miembros de la comunidad intelectual de Nueva España —hombres como Alejandro Favián, Francisco Guillot, Luis Becerra Tanco y Carlos de Sigüenza y Góngora— leían sus libros con devoción y los pedían para sus propias colecciones y para las bibliotecas del virreinato. En la biblioteca personal de Sor Juana figuraban al menos seis libros de Kircher que influyeron en su comprensión de la naturaleza, la historia, la religión, la música, la óptica y la astronomía (Findlen: 348). Como es sabido, puesto que le fue negada una educación formal por ser mujer, Sor Juana se convirtió en autodidacta. Frente a la ausencia de profesores concretos, afirmaba en su obra qué autores consideraba como maestros. Una y otra vez se declaró entre los discípulos más devotos de Kircher, afirmando que la lectura de sus volúmenes enciclopédicos había transformado su vida (Findlen: 348-349)⁸.

En cuatro obras diferentes, Sor Juana alude de forma explícita a Kircher. En *Primero sueño* se refiere directamente a su linterna mágica, en el romance 50 inventa el verbo “kirkerizar” al afirmar en el verso 181 “a veces kirkerizo”, en el soneto 193 se refiere a “la combinatoria de Kirkerio” (v. 3), y en *La Respuesta* escribe: “Así lo demuestra el Reverendo Padre Atanasio Quirquerio en su curioso libro *De Magnete*” (265)⁹. Al evocar la linterna mágica y al aludir a la combinatoria de Kircher en el soneto 193, Sor Juana muestra su familiaridad con *Ars magna lucis et umbrae*. En el décimo libro del tratado, Kircher describe su linterna

² Luciani estudia la importancia de los libros de emblemas en Sor Juana. Con respecto a lo visual, afirma: “Conjoining image and text, emblem books...embodied a seventeenth-century delight...in semantically laden visual art, and, conversely, in ekphrastically conceived verbal art. The emblem was a perfect illustration of the prevalent idea that painting and poetry were ‘sister arts.’ Often cited in this regard was the assertion that painting was mute poetry, and poetry a speaking picture. Sor Juana’s reiterations of that commonplace were many...Many more such examples of Sor Juana’s metamorphic and ekphrastic joining of the ‘sister arts’ could be adduced. Their omnipresence in the nun’s work suggests an intellect and a sensibility strongly drawn to the visual—indeed, interested in the phenomenon of vision itself. Such an interest is clearly evinced in references in Sor Juana’s work to optical phenomena, to optics as a science. The most explicit of such references can be found in her *Respuesta a Sor Filotea*, in which she recounts having observed that the lines of vision seem to form a pyramidal shape as they recede from the viewer. Sor Juana presents the observation as an original discovery, one of her ‘readings’ in the ‘Book of Nature.’ In fact, this was a well-known phenomenon since ancient times, and was illustrated in a book that the nun cites elsewhere: Athanasius Kircher’s *Ars magna lucis et umbrae*...The *Sueño* evokes the legendary Lighthouse of Alexandria, with its prodigious mirror that capture the images of distant ships at sea. And the phenomenon of the ‘optics’ of dreams is described, in physiological terms, in the *Sueño* as well.” (157-158).

³ “In the metaphorical framework of Sor Juana’s *Primero sueño* as in the baroque in general, visual perception is the central vehicle” (Bergmann, “Embodying the Visual”: 141).

⁴ “Given these apparent interests, it makes sense that Sor Juana would be drawn, not only to emblems in general, but to emblems in which optical phenomena (light and shadow), organs (eyes), art (paintings) and instruments (telescopes, eyeglasses, mirrors) have a central role. Such emblems form an interesting subcategory within the emblematic tradition. They are, in a sense, twice witty because they are self-reflexive: if all emblems, as visual art, depend upon the optical illusion of reality and the optical apprehension of that illusion, these emblems are about those very phenomena. They serve as a reminder that, indeed, all emblems were conceived in such self-reflexive (and reflective) terms” (Luciani: 158).

⁵ Kircher publicó la primera edición en Roma en 1646 y una segunda edición en Ámsterdam en 1671.

⁶ “The importance of Kircher to Sor Juana’s intellectual practice cannot be underestimated” (Kirk: 26).

⁷ Sarah Finley ha publicado un artículo reciente que examina la influencia de *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650) en el romance 8 y el *Divino Narciso* de Sor Juana. Emilie Bergmann también ha consultado las obras de Kircher para establecer algunas relaciones con la obra de la poeta.

⁸ Paula Findlen en *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything* afirma: “Writing about Kircher, borrowing key images from his works, and ultimately celebrating the significance of kircherizing in her life allowed Sor Juana to indicate how central his books had been to her intellectual formation” (349).

⁹ El libro de Kircher se titula *Magnes sive de arte magnetica* (1641).

mágica con palabras e imágenes, y en la primera parte del segundo libro explica cómo funciona su *Abacus combinatorius Horographica* (182-186). Los dos retratos póstumos de Juan de Miranda y Miguel Cabrera ceden un lugar privilegiado a la obra del padre alemán en la biblioteca de la poeta (de la Maza). Sor Juana también leyó *Itinerarium exstaticum* (1656) de Kircher sobre la astronomía y un viaje por el cosmos, y este volumen podría haber motivado en parte la redacción poética de su propio viaje intelectual (Findlen: 353).

Existe una profunda relación entre la iconografía del volumen y las imágenes que desarrolla Sor Juana en *Primero sueño*. También influyó el contexto intelectual y científico de la época. Durante la vida de Sor Juana hubo grandes avances en el estudio de las propiedades físicas de la luz por científicos como Galileo Galilei, René Descartes, Francesco Grimaldi, Robert Hooke e Isaac Newton. En Nueva España surgió un debate sobre la divinidad de la luz durante la adolescencia de Sor Juana. En 1666, Luis Becerra Tanco fue convocado para investigar la veracidad de la milagrosa imagen de la Virgen de Guadalupe vista por Juan Diego en 1531. Entender las propiedades de la luz podría explicar cómo la imagen de la virgen había aparecido en el manto de Juan Diego sin intervención humana. Al examinar el problema, Becerra Tanco se basó en las explicaciones de las propiedades de lentes y espejos en *Ars magna lucis et umbrae* para proporcionar una respuesta, concluyendo que el milagro estaba vinculado con el modo de transmisión de las imágenes producidas por un espejo convexo (Findlen: 344).

La cuestión de la divinidad de la luz se había convertido en el tema de debate más importante de Nueva España durante los años formativos de Sor Juana. Contemporáneo de Becerra Tanco y fanático de Kircher, Alejandro Favián se inspiró en *Ars magna lucis et umbrae* para escribir su propia obra al estilo del padre jesuita. Comprender la luz fue lo que más le obsesionó a Favián, quien dedicó 2.500 páginas al tema al redactar su propio *Tratado de la luz* en imitación de *Ars magna lucis et umbrae* (Findlen: 344). Sigüenza y Góngora también contribuyó a la abundancia de discursos sobre la posible divinidad de la luz al componer su épica *Primavera indiana* (1680). La obra incluye numerosas alusiones a Kircher¹⁰. Poder explicar la transmisión de la luz significaría entender la acción divina en el universo. Para la generación de Sor Juana, Dios se había convertido en el Padre de la Luz (Findlen: 362).

Según Dario Puccini, en el diseño de las imágenes que representan el conocimiento en Sor Juana, cobra relieve el particular interés de la poeta en la enciclopedia ilustrada. Debido a su “immaginazione iconica” (87), Sor Juana transforma en expresión poética las imágenes que aparecen en los volúmenes enciclopédicos de Kircher¹¹. Paula Findlen también resalta la influencia de las imágenes de Kircher en la poeta, proponiendo que Sor Juana presta mayor atención a los grabados que a las descripciones escritas de Kircher¹². De acuerdo con las afirmaciones de Puccini y Findlen y al cotejar la iconografía de *Ars magna lucis et umbrae* con las imágenes que desarrolla Sor Juana a lo largo del poema, propongo que *Primero sueño* debería considerarse un comentario de ciertos grabados y dibujos presentes en este tratado de Kircher¹³.

El volumen de Kircher consiste en un frontispicio, una portada, preliminares (poemas en alabanza de Kircher, un prefacio principal y una dedicatoria), un índice, diez libros ilustrados con dibujos y dos epílogos: *Epilogus sive Metaphysica lucis et umbrae* y *Sphaera mystica sive Tropologia lucis et umbrae*¹⁴. En un epigrama en los preliminares dedicado al autor, Antiphon Francus Payenus pregunta si Kircher toca el mismo sol (*Attingis solem proprius?*) para evocar su deseo de alcanzar un entendimiento completo de las propiedades de la luz y de transmitir este conocimiento a sus lectores¹⁵. El diseño del volumen de Kircher es

¹⁰ Paula Findlen escribe que “Sigüenza y Góngora filled [*Primavera indiana*] with literary allusions to Kircher, including a poetic rendition of Becerra Tanco's explanation of what happened when a ray of divine light hit the convex mirror that God held up to the world, dispersing its radiance so that flowers would paint an image of the Virgin. The generative strength of divine light seemed almost alchemical, since it produced miraculous transformations of substance” (345).

¹¹ Refiriéndose a la linterna mágica en Kircher y en Sor Juana, Puccini escribe: “E il dato curioso di quei versi (868-87) è che Sor Juana vi paragona i primi bagliori dell'alba e le loro vibrazioni agli effetti della lanterna magica: il che rivela la strana pretesa di spiegare qualcosa di noto (l'alba) con qualcosa che, certamente, a quel tempo, doveva essere meno noto (la lanterna magica). Anche per questo, in fondo, è la immaginazione iconica che li vi predomina” (86-87).

¹² Findlen observa: “While scholars such as Sigüenza y Góngora looked closely at Kircher's words, Sor Juana derived inspiration from his images. She was not alone in this approach to his books. For a poetic philosopher with a highly visual imagination, his books were encyclopedias of images to conjure up for the pleasure of her listeners, many of whom shared her knowledge of his books” (352).

¹³ Algunas imágenes que aparecen en *Oedipus aegyptiacus*, sobre todo las referencias a Egipto como los obeliscos y las pirámides, también parecen haber influido en la iconografía en *Primero sueño*.

¹⁴ Los títulos de los diez libros que constituyen el volumen son: 1. *Physiologia Lucis, Sciasophia, Ars Chromatica*; 2. *Actinobolismus Natuarum; Echosophia, Optica*; 3. *Apparatus ad Gnomonicam Curiosam, Doctrina Conotomica*; 4. *Horographia varia, in datis planis instituenda*; 5. *Astrolabiographia, & Geographia Gnomonica*; 6. *Proteus Sciathericus, Gnomonica Physico-astrologica*; 7. *Ars Anacamptica, sive Astronomia reflexa*; 8. *Ars Anaclastica, sive Astronomia refracta*; 9. *Cosmometria Gnomonica, hoc est mundi luc-umbrisdimensio*; 10. *Magia Lucis & Umbrae, Horographica, Parastatica, Catoptrica*.

¹⁵ El epigrama es de “Ant. Franc. Payenus J.U. Doctor” (Antiphon Francus Payenus Juris Utriusque Doctor).

cuidadoso y refleja la elevación alegórica: en los diez libros principales, proporciona explicaciones concretas de invenciones acompañadas de imágenes aclaratorias para luego explorar las implicaciones de sus hallazgos en el orden espiritual.

2. Las pirámides de la portada

Al igual que Sor Juana, Kircher da inicio a su volumen con imágenes piramidales. Desde sus primeros versos, el poema encierra una densidad de referencias lumínicas y ópticas que recuerdan el volumen de Kircher:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas:
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba (vv. 1-12)

Sor Juana emplea las palabras “piramidal”, “sombra”, “estrellas”, “luces”, “rutilantes”, “tenebrosa”, “negros”, “sombra”, y “convexo” para construir un universo poético regido por la geometría de Kircher y la presencia o ausencia de la luz. Como la crítica ha señalado ampliamente, la poeta cede gran importancia a las pirámides en *Primero sueño*¹⁶. El adjetivo “piramidal” con el que empieza su poema resalta la importancia de los cuerpos geométricos triangulares y recuerda la portada de *Ars magna lucis et umbrae*:

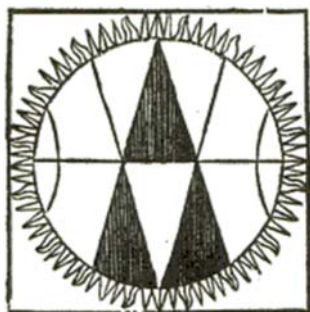


Figura 1: portada de *Ars magna lucis et umbrae*

Dos triángulos, cada uno formado de cuatro triángulos más pequeños, aparecen dentro de un sol. Tres de los triángulos son negros, los cuales están contrapuestos por otros tres triángulos blancos, creando la ilusión óptica de cuatro pirámides invertidas e intrincadas. Sor Juana se refiere a las pirámides en términos de luz y

¹⁶ En Sor Juana, la forma de la pirámide se relaciona con el conocimiento. Bergmann explica que los pintores renacentistas se servían de la pirámide óptica para crear la ilusión de profundidad espacial. Algunos poetas barrocos tematizaron las estrategias estéticas del engaño visual en sus meditaciones sobre la percepción visual (“Sor Juana”: 116). “In the *Primero sueño*, the pyramids of Memphis metamorphose oneirically into apexes to which the soul aspires in its several attempts to achieve universal knowledge. In both cases, the “I,” in a privileged place of seeing, is the agent of the epistemological quest. Even if that quest ends in doubt or failure, it remains strongly affirmed, and redounds to the credit, the courage and the intellectual integrity of the seeker” (Luciani 165). Bergmann afirma que “The first line produces, semantically and phonetically, the conceptual figure, apparently drawn from Athanasius Kircher’s *Oedipus Aegyptiacus* (1653), of two intersecting pyramids that form the central figure in the long passage beginning in line 340. One is the ‘cuerpo opaco’ with its base on the earth, aspiring towards spiritual perfection; the other, luminous, corresponding to the soul, with a celestial base and a single point of contact with the earth” (“Embodying the Visual”: 143).

sombra (v. 340 y ss.) y luego evoca una “mental pirámide” (v. 424)¹⁷. No es un dato menor que las dos pirámides más grandes de Teotihuacán, en las afueras de la Ciudad de México, se llamen la Pirámide del Sol y la Pirámide de la Luna. En los versos citados, la poeta emplea una referencia a “la tenebrosa guerra” para aludir a la tensión entre el sueño y la vigilia y entre el cuerpo y el alma, pero también para anticipar el combate cósmico entre noche y día en los versos finales del poema. Sor Juana parece haberse interesado por la imagen de la portada en particular no sólo por la presencia de múltiples pirámides, sino también porque se trata de una ilusión óptica. *Primero sueño* es una meditación epistemológica y filosófica y la poeta tematiza el engaño de los sentidos y los límites de la percepción visual.

3. El frontispicio

En *Primero sueño*, Sor Juana convierte la iconografía del frontispicio de *Ars Magna lucis et umbrae* en poesía. Se trata de un grabado en cobre hecho para la primera edición del volumen por Petrus Miotte Burgundus. El frontispicio evoca el sincretismo de imágenes cristianas y herméticas, y aparecen algunas de las invenciones más curiosas que Kircher presenta en su tratado: la *camara obscura*, el tubo ocular y la linterna mágica. En el grabado, conviven numerosos elementos en un mismo panorama simétrico: varias fuentes de luz compensadas por análogas zonas de sombra, rayos lumínicos, libros, espejos, artilugios y figuras alegóricas. Como el paisaje simbólico que describe Sor Juana durante el vuelo del alma, el frontispicio se divide en distintas zonas verticales:



Figura 2: Frontispicio de *Ars magna lucis et umbrae*

¹⁷ cuyos cuerpos opacos
no al sol opuestos, antes avenidos
con sus luces, si no confederados
con él (como, en efecto, confinantes),
tan del todo bañados
de su resplandor eran, que —lucidos— (vv. 369-374)

Algunas de las imágenes más potentes que Sor Juana evoca en *Primero sueño* se basan en el grabado. Una mansión rodeada de jardines podría constituir el punto de partida del alma, donde el cuerpo duerme mientras el alma emprende su vuelo hacia la “causa primera” (408). En el poema, Sor Juana alude una y otra vez a espejos y lentes —por ejemplo en su referencia al “superior convexo” en los versos citados— y en el grabado aparecen varios espejos cóncavos y convexos que reflejan rayos de luz. Los rayos que nacen de la cabeza de la figura que representa el día enlazan la zona inferior con la central, formando dos pirámides invertidas. La luz se ve como una metáfora del conocimiento, y surge de lo divino al emanar de distintas fuentes en las zonas superiores. La luz llega a las zonas inferiores dosificada y utilizada por las invenciones de Kircher como el tubo ocular. En una nube encima de la mansión, aparece una linterna sostenida por una mano que ilumina un libro. Abajo, una cueva tenebrosa se ve iluminada por un rayo que entra por un orificio y que un espejo convexo refracta. Kircher hace de la caverna una *camara obscura*, una de las invenciones que describe en su tratado. Sor Juana se refiere a una cueva similar en los siguientes versos:

En los del monte senos escondidos,
cóncavos de peñascos mal formados
—de su aspereza menos defendidos
que de su obscuridad asegurados—,
cuya mansión sombría
ser puede noche en la mitad del día. (vv. 97-102)

En el pasaje, Sor Juana evoca la imagen de una cueva tenebrosa que parece inspirarse en la caverna del frontispicio. Mientras la cueva de Kircher se ve iluminada por un rayo, la caverna en el poema permanece en total oscuridad. El adjetivo “cóncavo” remite al léxico óptico de los lentes y espejos que Kircher estudia en varios de los libros que constituyen el volumen.

Las dos figuras centrales del grabado están enfrentadas y representan el día y la noche. Sor Juana los imagina en guerra, y en el grabado la figura de noche sostiene un espejo que a su vez se parece a un escudo. Como se verá, hacia el final del poema, Sor Juana evoca una figura vestida de luces, y su descripción parece constituir una éfrasis de la figura a la derecha.

Mientras a los pies de día aparece un águila negra bicéfala, la figura a la derecha sujeta una vara con una lechuza encima. Como en el frontispicio, Sor Juana puebla el paisaje mental de *Primero sueño* con un sinfín de aves y murciélagos. Evoca la lechuza en el siguiente pasaje:

la avergonzada Nictimene acecha
de las sagradas puertas los resquicios,
o de las claraboyas eminentes
los huecos más propicios
que capaz a su intento le abren brecha,
y sacrílega llega a los lucientes
faroles sacros de perenne llama
que extingue, si no infama,
en licor claro la materia crasa
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado,
congojoso sudó y rindió forzado. (vv. 27-38)

Empleando un léxico fuertemente anclado en lo lumínico, Sor Juana alude al mito de Nictimene, convertida en lechuza por haber cometido incesto con su padre, según cuenta Ovidio en *Metamorfosis* 2. Mediante una perífrasis, la poeta evoca una lechuza que apaga la luz de una lámpara de aceite. La luz entra cada vez menos intensamente en los ojos del sujeto que se duerme, cuyos párpados asimismo se cierran. Tanto en este pasaje como en numerosos otros, Sor Juana se detiene en minuciosas descripciones lumínicas, empleando las palabras: “resquicios”, “claraboyas”, “brechas”, “lucientes”, “faroles”, “perenne llama”, “extingue”. Como las descripciones técnicas y geométricas que hace Kircher de sus invenciones, Sor Juana

emplea un léxico y un detallismo similares al diseñar las novedosas imágenes de *Primero sueño* tomadas de Kircher.¹⁸ El hecho de que Nictimene ingrese ilícitamente en el templo para robar el aceite de Minerva ha sido leído como un comentario sobre las relaciones de poder en Nueva España y la condición de la mujer intelectual (Bergmann, “Sor Juana”: 121). Aquí la poeta se basa en la iconografía de Kircher para crear una metáfora extendida de su propia necesidad de transgredir las leyes y las normas de su sociedad con el fin de acceder al conocimiento.

El águila del frontispicio aparece en el verso 331¹⁹. El cuerpo se ha dormido y el alma ha comenzado su vuelo cuando Sor Juana escribe: “del águila —que puntas hace al cielo / y al sol bebe los rayos pretendiendo / entre sus luces colocar su nido” (vv. 331-333) —. La poeta emplea la imagen del águila para dar perspectiva a la vertiginosa altura que ha alcanzado el alma en su vuelo imaginario. El alma vuela aún más alto que el águila, conocida por colocar su nido en los picos de las montañas más altas. Como Ícaro y Faetón después, en su vuelo hacia arriba, Sor Juana emplea al águila como una metáfora del alma.

En el frontispicio, la representación simbólica de la lectura es compensada por otra imagen de la escritura: un ojo, un brazo y una mano sujetando una pluma. Las imágenes de Kircher sugieren que las dos actividades que más practicó Sor Juana, la lectura y la escritura, constituyen actos sagrados. La verticalidad del paisaje imaginario que pasa desde la oscuridad en la zona inferior —metáfora de la falta de conocimiento— hacia la luminosidad —símbolo de la sabiduría— subraya los límites del saber humano. La autoridad profana y terrenal contrasta con la exuberancia del saber, radiante y luminoso, de las zonas superiores regidas por la autoridad sagrada, evocada mediante las letras en hebreo que forman el nombre de Dios. El tema principal, tanto del grabado como de *Primero sueño*, es el conocimiento. El frontispicio con el que Kircher da inicio a su tratado constituye la representación pictórica del paisaje cósmico que el alma atraviesa en el poema.

Kircher dedica parte del primer libro al estudio de los colores (*Ars chromatica*), el segundo a la óptica, el cuarto a la *horographia* —donde estudia los efectos de los rayos lumínicos en la construcción de relojes— y el décimo libro a la magia horográfica, parastática (sobre el fuego, los colores y los rayos de luz) y catóptrica (sobre los espejos). La *horographia* está presente en *Primero sueño* en versos como “despertador reloj del leve sueño” (v. 136) y donde la poeta describe el cuerpo humano y el mundo como máquinas (“la aparatosa máquina del mundo” [v.165]) (Sabat de Rivers 1998). Sor Juana se refiere al cuerpo humano como un reloj regido por el pulso (“el del reloj humano / vital volante que, si no con mano, / con arterial concierto, unas pequeñas / muestras, pulsando manifiesta lento / de su bien regulado movimiento” [vv. 205-209]). La construcción del cuerpo humano y del paisaje cósmico en Sor Juana parece salir de las páginas de Kircher —de sus descripciones de relojes, espejos y artilugios—. Referencias al arte cromático y a la magia parastática aparecen, por ejemplo, cuando Sor Juana escribe: “centella / que con similitud en sí gozaba” [vv. 295-296]), “el rayo fulminante” (v. 394) y “mixtos...colores” (v. 733). Por último, la magia catóptrica de Kircher está presente en versos como “al superior convexo aun no llegaba” (v. 12) y “cóncavos de peñascos mal formados” (v. 98). Las semejanzas entre la cosmovisión que diseña Sor Juana en el poema y las ideas de Kircher hacen que sea posible leer *Ars magna lucis et umbrae* como una suerte de glosa de *Primero sueño*, y el poema como la écfasis de los grabados y dibujos de Kircher.

Más allá de las imágenes piramidales del frontispicio y de la portada, Kircher se refiere a pirámides o a la forma piramidal —casi siempre con dibujos que acompañan— a lo largo de su volumen (véase las páginas 83, 116-126, 363-370, 525 y 670). En el décimo libro describe, por ejemplo, el funcionamiento de un espejo piramidal que se emplea para fomentar la combustión. En el primer epílogo metafísico, Kircher evoca la formación de un *conum pyramidalem* (804^b) al referirse al alma que viaja hacia el sol y logra observarlo a través de un agujero en una pared celestial. Explica que la luz pasa por una pequeña abertura formando un

¹⁸ “In the gendered, hierarchical Novohispanic context, however, the act of intrusion must also be read in terms of power: the imposition of Spanish colonial authority on indigenous American communities and systems of knowledge, and the knowledge appropriated by the unauthorized female transgressor. The owl breaches the boundaries of sacred space to drink the consecrated oil...In an ingenious inversion of space, Sor Juana, who managed to find indirect ways to acquire knowledge, turns the *camera obscura* inside out. Instead of light penetrating an enclosed space, it escapes from a lamp-lit interior and attracts the ‘shameful’ owl to the oil lamps of the temple whose imperfectly sealed windows and doors allow her to enter without permission. This spatial transformation reveals the ways in which the binaries of interior and exterior, sacred and profane, are interchangeable...The perceptive model for the female intellectual is...a luminous temple filled with light that attracts an ambivalently transgressive night bird...Sor Juana engages gendered questions of knowledge and power in terms of light and enclosed space” (Bergmann: 121).

¹⁹ El *Reichsadler* es un símbolo del imperio del archiduque Ferdinand, cuyo retrato aparece en el grabado.

“cono piramidal” en la pared. El pasaje espiritual recuerda la linterna mágica, donde la luz de una vela pasa por un agujero y se proyecta en una superficie vertical.

En *Primero sueño*, Sor Juana describe la forma del alma misma como luminosa y piramidal:

...al alma las mostraba.
 La cual, en tanto, toda convertida
 a su inmaterial ser y esencia bella,
 aquélla contemplaba,
 participada de alto ser, centella
 que con similitud en sí gozaba; (vv. 291-296)

Considerada la única parte inmortal y divina del humano, el alma compartiría la misma esencia con la divinidad. En el *Corpus hermeticum*, el corazón humano tiene la forma de una pirámide (Copenhaver 19), y aquí Sor Juana describe el alma como una centella piramidal —una esencia inmaterial que se libera del cuerpo como si fuera una partícula de luz—. “Piramidal” significa literalmente “encendida” (de *πυρ*, “fuego”), y el alma aparece a la vez como luz y fuego. Al evocar una y otra vez la forma piramidal, Sor Juana hace hincapié en el vuelo del alma más allá de la altura de las pirámides bañadas en luz que apuntan hacia el firmamento del paisaje onírico y cósmico. Se refiere asimismo a la forma del alma —compuesta por sus tres potencias (entendimiento, memoria y voluntad)— como una pequeña pirámide de luz que se dirige hacia arriba. Las múltiples referencias a las pirámides sirven para dar prestigio al México natal de Sor Juana. La poeta equipara México y Egipto, otorgando a su patria un pasado tan glorioso como el del Antiguo Egipto²⁰. Las repetidas referencias a las pirámides en *Primero sueño* también constituyen un homenaje a Kircher, uno de los más importantes egiptólogos de su siglo.

4. La tabla

Una sección del tratado que parece haberle interesado particularmente a Sor Juana es una tabla que presenta varias cadenas de analogías, algunas concretas y otras abstractas. Es probable que la poeta haya tenido en cuenta esta tabla al diseñar su poema, ya que incorpora a su tejido poético casi todos los elementos que aparecen en ella:

Deus.	Angelus.	Homo.	Animal.
Mens.	Intellectus.	Ratio.	Sensus.
Lux.	Lumen.	Umbrae.	Tenebrae.
Lux.	Albedo.	Rubedo.	Nigredo.
Supercœlestia.	Cœlum.	Nubes.	Terra.
Lux perpetua.	Meridiana.	Crepusculum.	Tenebrae nocturnae.
Ignis.	Aër.	Aqua.	Terra.

Figura 3: *Ars magna lucis et umbrae* (801)

Tres de las siete filas contienen palabras relacionadas con la luz o la sombra. En un movimiento que va desde lo superior hacia lo inferior, las primeras dos columnas corresponden a lo divino y celestial, mientras que las segundas dos se refieren a lo humano y lo terrenal. La poeta parece inspirarse en estas jerarquías, que se basan en series de cuatro. De la primera fila, Sor Juana alude implícitamente a Dios (“la causa primera”), y menciona el “Ángel” (v. 693), “El Hombre” (v. 690) y “el bruto” (v. 693). Las facultades en la segunda fila —mente, intelecto, razón y sentido— también están presentes a lo largo del poema. La quinta fila —el más allá, el cielo, las nubes y la Tierra— evoca las mismas zonas que aparecen en el frontispicio y describe la cadena de regiones que transita el alma en su vuelo vertical. La sexta fila —luz perpetua, mediodía, crepúsculo, tinieblas nocturnas— ofrece una perspectiva de la temporalidad basada en la luz. En la tercera

²⁰ Octavio Paz afirma que, para Kircher y Sor Juana, las pirámides mexicanas fueron consideradas derivaciones de las de Egipto, desde donde se habían originado todas las artes y filosofías de la Antigüedad (491). Por otra parte, Bénassy-Berling observa que Sor Juana atribuyó a las civilizaciones mexicanas antiguas un papel providencial en la preparación del cristianismo (153-156).

fila Kircher distingue diferentes tipos de luz (*lux* y *lumen*) y sombra (*umbrae* y *tenebrae*), y la cuarta gira en torno a los colores que se asocian con lo lumínico (luz y blancura) y lo oscuro (rojez y negrura).

Al igual que en *Primero sueño* —donde el alma se eleva escalón por escalón, “va ascendiendo grado a grado” (594), “los altos escalones ascendiendo” (608)— en la tabla Kircher concibe el universo como una serie de escalones, una cadena que va desde las tinieblas en las entrañas de la tierra hasta Dios en el mundo suprasensible, donde la luz se transmite desde arriba hacia abajo —desde la luz infinita hacia las sombras inferiores—. La tabla crea una serie de correspondencias entre el mundo físico y el espiritual.

El pensamiento analógico y alegórico de Sor Juana establece numerosas comparaciones de esta índole a lo largo de *Primero sueño*. La tabla también muestra la adecuación de lo referente a la luz y la sombra con la doctrina católica. La cosmovisión de Sor Juana se basa en el pensamiento lumínico, místico y simbólico de Kircher, y el padre jesuita resume este pensamiento parcialmente en la tabla. La taxonomía es útil para entender la apropiación que hace Sor Juana de estos grupos de cuatro elementos en la construcción poética del cosmos.

5. La linterna mágica

El diseño de *Primero sueño* es marcadamente kircheriano. Antes de referirse a la linterna mágica de Kircher hacia el final del poema, Sor Juana hace una primera alusión a otra linterna. Como señalé, mediante una perífrasis típica de la oscuridad barroca, la poeta alude al espeso aceite que proviene de la aceituna, el fruto del “árbol de Minerva” (v. 36), diosa de las ciencias, el saber y la luz y una de las diversas figuras mitológicas femeninas en *Primero sueño*. Kircher propuso que Isis era el origen de toda divinidad femenina —equiparándola con Minerva— y Sor Juana siempre se identificó con Isis y Minerva (Findlen: 351). Esta primera linterna representa la sabiduría, puesto que acompaña la lectura, la escritura y el estudio, actividades nocturnas que Sor Juana conocía muy bien, al ejercerlas desde pequeña según afirma en *La Respuesta*. Esta linterna del principio anticipa la linterna mágica que Sor Juana describe hacia el final. Como el frontispicio del tratado de Kircher, el poema también expone una cuidadosa simetría.

Si bien la linterna de aceite es concreta y cotidiana, Sor Juana la vuelve oscura mediante técnicas culteranas y conceptistas. La segunda linterna no es gongorina sino kircheriana. Sor Juana alude a la linterna mágica para rendir homenaje a su maestro y para comparar la experiencia del desvanecimiento de las imágenes mentales al despertar el cuerpo con la desaparición de las formas en la pared que proyecta la linterna mágica:

y del cerebro, ya desocupado,
 las fantasmas huyeron,
 y —como de vapor leve formadas—
 en fácil humo, en viento convertidas,
 su forma resolvieron.
 Así linterna mágica, pintadas
 representa fingidas
 en la blanca pared varias figuras,
 de la sombra no menos ayudadas
 que de la luz: que en trémulos reflejos
 los competentes lejos
 guardando de la docta perspectiva,
 en sus ciertas mensuras
 de varias experiencias aprobadas,
 la sombra fugitiva,
 que en el mismo esplendor se desvanece,
 cuerpo fingido formado,
 de todas dimensiones adornado,
 cuando aun ser superficie no merece. (vv. 868-886)

Aquí, Sor Juana describe el juego de luz y sombra que produce la linterna mágica²¹. Los fantasmas y sombras que el alma ve durante su vuelo se parecen a las figuras creadas por la linterna mágica. La imagen a continuación proviene de *Ars Magna lucis et umbrae* e ilustra cómo funciona la invención de Kircher:

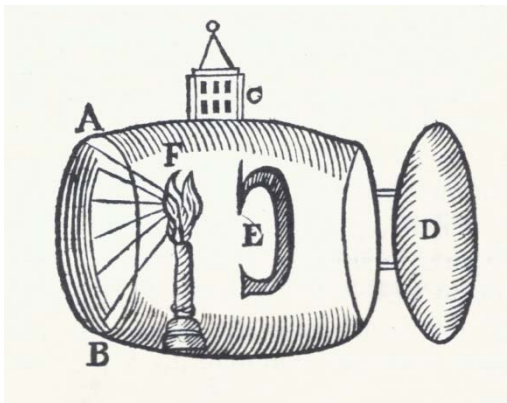


Figura 4: La linterna mágica. *Ars magna lucis et umbrae* (768)

El padre jesuita afirma que la linterna mágica puede realizar una representación maravillosa y explica que se emplea *noctu* (en la noche [768^a]) y *in obscuro cubiculo* (en una habitación oscura [769^a]). Se pintan imágenes—las “varias figuras pintadas” que menciona Sor Juana—en vidrios que luego se proyectan en una pared (Sor Juana se refiere a “la blanca pared” en el pasaje citado). En la imagen a continuación, se ve una linterna mágica dentro de un salón oscuro. Hay una tira con una serie de figuras, y al correrla horizontalmente, es posible proyectar una secuencia de imágenes y, por lo tanto, crear una suerte de narración primitiva:

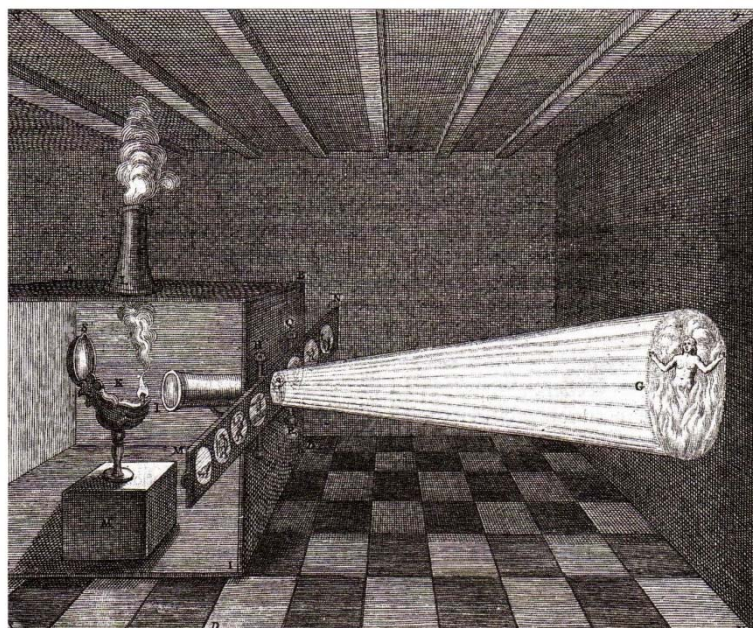


Figura 5: La linterna mágica. *Ars magna lucis et umbrae* (768)

²¹ Bergmann ofrece el siguiente comentario del pasaje: “Within the eye, light-images of external objects are projected, at first blurred, then clearer as the eyes become accustomed to light. The eye is imagined as a ‘magic lantern,’ a device...whose basic principles are far older, while its basic design anticipates that of the modern slide projector, with a convex mirror behind the transparent image rather than a lens in front of it to magnify the images cast on a flat surface in a dark room...Sor Juana’s choice of model is significant. Kircher emphasizes both the importance of the emotional effect of the images and the ethical necessity of demystifying its images by explaining the technology to viewers. He describes the exhibition of objects made to move by using threads or magnets, or a series of slides with which ‘whole satiric plays, theatrical tragedies and the like can be shown in a lifelike way’...Motion and sequential displays of images are key to Kircher’s presentation of the device in *Ars Magna*, while Sor Juana imagines visual perception in dynamic rather than static terms” (“Embodying the Visual”: 148).

Sor Juana emplea la linterna mágica en parte para dotar su poema de metáforas originales. La evoca cuando el cuerpo comienza a despertar, al momento que los ojos del sujeto empiezan a entreabrirse y la galería de imágenes vistas por el alma durante el sueño comienzan a huir. Mientras que se refiere a la primera linterna de aceite hacia el principio cuando los ojos del sujeto empiezan a cerrarse, aquí alude a la linterna mágica precisamente en el momento contrario —cuando los ojos comienzan a abrirse—. A medida que el sujeto deja de soñar, las figuras oníricas desvanecen del mismo modo que las imágenes proyectadas por la linterna mágica desaparecen cuando la vela dentro de la caja se extingue. Los rayos de luz en las figuras 4 y 5 revelan una doble configuración piramidal: primero, desde la vela hacia el espejo (también piramidal) a la izquierda; y luego, el rayo que proyecta la imagen en la pared hacia la derecha. La figura 5 muestra un salón con otra sala más pequeña que contiene la linterna. Esta segunda sala recuerda la alcoba oscura donde duerme el cuerpo en el poema. La poeta transforma la sala que contiene la llama en la iconografía de Kircher en la mente del sujeto.

Sor Juana alude a la linterna mágica por varias razones. Primero, es una forma de rendir homenaje a Kircher y enfatizar una vez más su familiaridad con su obra. Se trata de la referencia más directa a la obra del jesuita alemán en *Primero sueño*. La linterna mágica es asimismo una metáfora del funcionamiento del sueño y del pensamiento, pues ambos se basan en una secuencia de imágenes mentales. La luz de la visión nocturna es metafórica y representa el conocimiento. Ilumina una serie de imágenes que surgen durante el sueño epistemológico. La experiencia que ha soñado el sujeto está basada en una cadena de imágenes, y la linterna mágica es una primitiva máquina de representación. Así, la linterna mágica puede verse también como una metáfora extendida del poema mismo.

Como he señalado, Sor Juana describe el alma como una centella. La llama que aparece a la izquierda por lo tanto puede ser vista como una metáfora del alma. La centella produce un pequeño resplandor que proyecta imágenes que se vuelven visibles gracias a la oscuridad de la noche y su intensificación con espejos piramidales. Como las figuras proyectadas por la linterna mágica, las imágenes que el alma percibe durante el sueño son ilusiones precarias mantenidas distantes del sujeto —imágenes que sólo comprende “o mal, o nunca, o tarde” (v. 769) —. Por consiguiente, el sujeto entiende lo que contempla tan sólo parcialmente, incapaz de lograr un conocimiento perfecto del universo.

Después de la comparación del despertar con el funcionamiento de la linterna mágica, Sor Juana describe el advenimiento del día, de la luz que vence a la oscuridad en una escena que alcanza dimensiones cósmicas:

En tanto, el Padre de la Luz ardiente,
de acercarse al oriente
ya el término prefijo conocía,
y al antípoda opuesto despedía
con transmontantes rayos:
que —de su luz en trémulos desmayos—
en el punto hace mismo su occidente,
que nuestro oriente ilustra luminoso. (vv. 887-894)

La poeta describe el enfrentamiento de día y noche, las dos figuras centrales del frontispicio de Kircher, como si se tratara de una guerra entre dos potencias imperiales. En términos grandilocuentes y con precisiones geométricas, el sol aparece en oriente y su luz avanza, filtrándose y cundiendo en una dispersión de rayos que cubren la tierra, acercándose cada vez más al dormitorio donde el cuerpo descansa.

Empleando el *topos* del amanecer mitológico propio de la poesía épica, Sor Juana evoca a los dioses Aurora y Titono, quienes posibilitan la llegada del día:

Pero de Venus, antes, el hermoso
apacible lucero
rompió el albor primero,
y del viejo Tithón la bella esposa
—amazona de luces mil vestida,
contra la noche armada,
hermosa si atrevida,
valiente aunque llorosa—,
su frente mostró hermosa

de matutinas luces coronada (vv.895-903)

La oscuridad de la noche cede al resplandor de Aurora, quien Sor Juana describe vestida de mil luces y con su frente coronada de matutinas luces. La descripción de Aurora parece una écfrasis parcial del frontispicio de *Ars magna lucis et umbrae* en el que aparece la figura de noche con el cuerpo adornado de estrellas. Influida por su iconografía, la poeta transforma la imagen de la noche vestida de estrellas del grabado de Kircher en la figura de Aurora “de luces mil vestida”. La écfrasis de Sor Juana no es una mera imitación servil de las imágenes de Kircher. Por lo contrario, la poeta compite e intenta superar la iconografía de Kircher con sus versos.

En el combate final entre día y noche, Sor Juana emplea un léxico militar, donde el Sol recluta tropas, reservando “las más robustas veteranas lumbres / para la retaguardia” (vv. 909-910). Aquí el “imperio del día” (v. 912) confronta el “negro laurel de sombras mil” (v. 913) con su “nocturno cetro pavoroso / las sombras gobernaba, / de quien aun ella misma espantaba” (vv. 914-916). Mediante descripciones de la lucha entre luz y sombra, el poema alcanza dimensiones épicas. El viaje del alma se convierte en una suerte de odisea intelectual. Sor Juana había mencionado a Ulises (v. 386) y descrito el alma como una nave errante (vv. 560-574) —metáfora de la escritura digresiva— una nave que viaja verticalmente desde una orilla mental a otra. *Primero sueño* puede verse por lo tanto como una épica del ánimo intelectual, una epopeya individual, interior y personal.

Finalmente aparece el sol en acaso la más extensa celebración poética de la llegada del día en la poesía en lengua castellana. Los versos cobran profundidad porque narran a la vez un triunfo y un fracaso—la victoria del día sobre la noche y a su vez la inevitable caída del alma. Un léxico geométrico relacionado con luz y sombra satura *Primero sueño* desde el inicio hasta el final, y en estos últimos versos, Sor Juana insiste en la magia de la luz y su gran polivalencia, donde la luz se vincula con el día, la vida, el vuelo, la sabiduría y el entendimiento, pero también, por el contrario, con la amenaza, la caída, el fracaso y la muerte. El poema termina con la iluminación del mundo por la “luz más cierta” (v. 974): el triunfo del día, el cuerpo despierto y el regreso de la razón humana. Hasta el último verso del poema —“el Mundo iluminado, y yo despierta” (975)— Sor Juana insiste en un léxico vinculado con la luz.

Sor Juana potencia la inmensidad de la luz que avanza mediante la repetición de palabras como “mil” y “multiplicados”. Un vocabulario geométrico —“cerrando el giro”, “puntos”, “líneas”, “circunferencia”, “plana”— le otorga un aire de tratado científico, como el propio volumen de Kircher. La poeta crea el espectáculo final a partir de una densidad de imágenes lumínicas que recuerdan las descripciones de la creación del mundo en el epílogo metafísico de *Ars magna lucis et umbrae*. El erudito jesuita describe la creación en términos semejantes:

Atque in formatione mundi primo immensum spectaculum refert: omnia videlicet repente in lumen conversa, & speciem stabilem infinito imperio praevalentem. Paulo post, umbram horrendam, sive caliginem obliqua revolutione subterlabentem, vultu agitatem ineffabili, unde natura humida, & indigesta protinus emanarit. (797)

[Y en la formación del mundo, en primer lugar, refiere un espectáculo inmenso: a saber, la súbita conversión de todo a la luz, y una imagen prevaleciendo estable con poder infinito. Poco después, una sombra horrible, u oscuridad, fluyendo por debajo en oblicua revolución, agitada con rostro inefable, de donde la naturaleza húmeda e indigesta emanase directamente.]

Es probable que Sor Juana haya basado el poema no sólo en ciertas imágenes del volumen, sino también en algunos de sus pasajes técnicos y metafísicos. Si bien la poeta rinde homenaje a Kircher a lo largo de *Primero sueño* al volver poéticas las imágenes del tratado, también muestra una actitud crítica con respecto a su cosmovisión. Mientras Kircher describe aquí un hecho único e irrepetible, Sor Juana relata un espectáculo diario —la llegada del día—. Mientras el padre jesuita se refiere a un acto súbito, la poeta narra un proceso gradual y cotidiano.

Sor Juana describe el vuelo del alma en términos simbólicos y seculares, refiriéndose a la aspiración de una unión del alma con el conocimiento absoluto de forma hermética. El sinfín de referencias a la luz en

Primero sueño pueden ser leídas en clave religiosa. El poema no rechaza una lectura cristiana, pero la creación de una alegoría religiosa no parece ser su único cometido²². Sor Juana evoca el cosmos de manera hermética y científica, y el conocimiento divino se convierte en un saber erudito, un conocimiento total que aúna las más diversas disciplinas, reconocidas como necesarias y complementarias —una sabiduría absoluta al parecer similar al que prometía la lectura de la obra completa de Kircher—.

Primero sueño no es sólo la narración del viaje de un alma que pretende alcanzar el conocimiento. El poema encierra además un sinfín de saberes científicos y mitológicos. La lectura del poema por lo tanto refleja su tema principal—la adquisición del conocimiento. La obra enciclopédica de Kircher promete al lector un saber total, pero Sor Juana se distancia de esta noción. Si bien construye su poema en base a la iconografía de *Ars magna lucis et umbrae*, la poeta presenta una visión crítica de Kircher. Durante la segunda mitad del siglo XVII, numerosos lectores del padre jesuita comenzaron a criticar su superficialidad y falta de rigor, exponiendo sus numerosos errores (Findlen: 6-7, 27).

En *Ars magna lucis et umbrae*, Kircher propone que las almas de los hombres más santos pueden contemplar la luz infinita con la vista fija. Sor Juana se distancia de la noción de una verdadera unión del alma humana con la divinidad. Propone, por lo contrario, que la sabiduría suprema es inaccesible, que el ambicioso vuelo intelectual desde las tinieblas terrenales hacia la luz supra-celeste siempre acaba en vértigo y caída. Junto al fracaso, sin embargo, también existe cierto optimismo en Sor Juana: la esperanza del perfeccionamiento y de un mayor conocimiento del universo y de sí misma. Cada noche puede verse como una nueva oportunidad. El emprendimiento nocturno reiterado conduce al perfeccionamiento, y con cada nuevo vuelo intelectual, es posible acercarse más al conocimiento. *Primero sueño* presenta por consiguiente una visión ambivalente de lo que representa Kircher —por un lado, admiración, pero por el otro lado, una crítica del saber total que su obra promete—.

En sus versos finales, *Primero sueño* cobra dimensiones monumentales y aun épicas. Culmina en una celebración cósmica donde la luz del sol triunfa, mientras que la luz del alma piramidal fracasa. Sor Juana bebe de la gran fuente de conocimiento que ofrece la biblioteca de Kircher, especialmente de su libro *Ars magna lucis et umbrae*: sus explicaciones físicas y espirituales, pero sobre todo su iconografía: el frontispicio, la portada y las distintas representaciones pictóricas de la linterna mágica. El poema es sumamente visual al presentar una serie de figuras geométricas en movimiento bañadas en luz u ocultas en sombra, y puede considerarse un comentario de la iconografía que aparece en el tratado de Kircher. Sor Juana reconoce que luz y sombra condicionan la percepción humana de la realidad y la imaginación del cosmos y de la divinidad. La poeta describe el mundo, el cuerpo y la mente como máquinas, relojes guiados por el sol o invenciones de Kircher. Cuerpo y alma surgen como dos entidades capaces de escindirse, mientras que sueño y vigilia, luz y sombra, así como día y noche se hallan enfrentados. Kircher y Sor Juana aluden a fenómenos que incluso hoy siguen presentando misterios para las ciencias: el sistema solar, las propiedades físicas de la luz, el cerebro humano, los sueños y el infinito.

Si bien *Ars Magna lucis et umbrae* es una fuente indispensable para comprender *Primero sueño*, Sor Juana supera la visión de Kircher. Mientras Kircher demuestra su creencia en la trascendencia mística y hermética, la poeta reconoce los límites del espíritu y del conocimiento humanos. En los versos finales, destaca la belleza de la naturaleza y la hermosura de la vida cotidiana, rehusando la magia kircheriana y abandonando su fascinación por los arcanos místicos. De esta manera, Sor Juana crea un poema singular que proyecta una visión marcadamente moderna.

Referencias bibliográficas

- Alatorre, Antonio y Martha Lilia Tenorio (1998), “Una enfermedad contagiosa: los fantaseos sobre Sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 46.1, pp. 105-121.
- Alatorre, Antonio (1995), “Notas al Primero Sueño de Sor Juana”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43.2, pp. 379-407.
- Bénassy-Berling, Marie-Cécile (1983), “Sor Juana y la ciencia”, en *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, pp. 104-156.

²² En *Primero sueño*, Sor Juana nunca emplea el nombre de Dios. La raíz de la palabra Dios, sin embargo, proviene del latín *deus*, y del griego *Δεός*. Se ha reconstruido la palabra protoindoeuropea hipotética *Dyēus*, que significaba radiante y luminoso. La relación del hombre con la divinidad, por lo tanto, siempre parece haberse descrito en términos de luz y sombra.

- Bergmann, Emilie (2013), "Embodying the Visual, Visualizing Sound in Sor Juana Inés de la Cruz's *Primero sueño*", en *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, Mary Barnard and Frederick A. de Armas. Toronto: University of Toronto Press, pp. 141-158.
- Bergmann, Emilie (2013), "Góngora, Sor Juana, and Ideologies of Optics", *Calliope* 18.1, pp. 116-138.
- Buxó, José Pascual (2008), "Riesgo y ventura de la interpretación simbólica. A propósito del *Sueño* de Sor Juana", *Acta Poética* 29.2, pp. 175-189.
- Calleja, Diego (1936). *Vida de Sor Juana*. Ed. Ermilo Abreu Gómez. México: Antigua librería Robredo.
- Cartari, Vincenzo (2012)[1556]. *Images of the Gods of the Ancients: The First Italian Mythography*. Trad. y ed. de John Mulryan. Tempe, Arizona: ACMRS.
- Conti, Natale (2006)[1567]. *Mythologiae*. Trad. y ed. John Mulryan y Steven Brown. Tempe, Arizona: ACMRS.
- Copenhaver, Brian (1992). *Hermetica: The Greek Corpus hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (1951)[1692]. *El sueño: notas, prosificación*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Imprenta Universitaria.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (1992)[1676-1691]. *Poesía lírica*. Ed. José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (2013)[1691]. *Respuesta*, en *Obras completas*. Ed. Francisco Monterde: México: Porrúa, pp. 827-848.
- Gaos, José (1960), "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana* 10, pp. 54-71.
- González, Marta (2004), "El ascenso al conocimiento a través de *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Cuadernos de filosofía latinoamericana* 25.91, pp. 154-163.
- Festugière, A. J. (1967), "La Pyramide hermétique", en *Hermétisme et mystique païenne*. Paris: Aubier-Montaigne, pp. 131-137.
- Findlen, Paula (2003). *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*. New York: Routledge.
- Finley, Sarah (2016), "Embodied Sound and Female Voice in Sor Juana Inés de la Cruz's Canon: *romance* 8 and *El divino Narciso*", *Revista de Estudios Hispánicos* 50.1, pp. 191-216.
- Kircheri, Athanasii (1671). *Ars magna lucis et umbræ, in X. libros digesta, Quibus admirandæ lucis & umbræ in mundo, atque adeo universa natura, vires effectusque uti nova, ita varia novorum reconditorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur*. Amstelodami: apud Joannem Janssonium a Waesberge & hæredes Elizæ Wayerstraet.
- Kircheri, Athanasii (2000)[1646]. *Ars magna lucis et umbræ: liber decimus*. Trad. de Inés Verde Pena, Liliana Martínez Calvo y José Luis Couceiro Pérez; ed. Darío Villanueva, José M. Díaz de Bustamante, Manuel Bermejo, Andrés Díaz y María A. Lires. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Kircheri, Athanasii (2004)[c. 1652]. *Oedipus aegyptiacus*. Wien: Im Selbstverlag.
- Kirk, Stephanie (2016). *Sor Juana Inés de la Cruz and the Gender Politics of Knowledge in Colonial Mexico*. Farnham, Surrey Burlington: VT Ashgate.
- Luciani, Frederick (1998), "Emblems, Optics, and Sor Juana's Verse: 'Eye' and Thou", *Calliope* 4.1-2, pp. 157-172.
- De la Maza, Francisco. (1952), "Primer retrato de Sor Juana", *Historia Mexicana* 2.1, pp. 1-22.
- Olivares Zorrilla, Rocío (2006), "Retórica y emblemática en 'El sueño', de Sor Juana Inés de la Cruz", *Revista de Estudios Literarios* 32.
- Paz, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Perea, Héctor y Octavio Paz (1994), "Ángulos oscilantes en el rostro de Sor Juana", *Artes de México, Nueva Época* 25, pp. 30-37.
- Perelmuter Pérez, Rosa (1982). *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el Primero sueño*. México: UNAM.
- Puccini, Dario (1996), "Sor Juana e la scienza", en *Una donna in solitudine: Sor Juana Inés de la Cruz, Un'eccezione nella cultura e nella letteratura barocca*. Bologna: Cosmopoli, pp. 62-90.
- Sabat de Rivers, Georgina (1976), *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. London: Tamesis.
- Sabat de Rivers, Georgina (1985), "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz", *MLN* 100.2, pp. 417-423.
- Sabat de Rivers, Georgina (1998), "Imaginería mecánica en el *Sueño* de Sor Juana", en *En Busca de Sor Juana*. México: UNAM, pp. 359-383.
- Trabulse, Elías (1980), "Sor Juana de la Cruz y Athanasius Kircher", *Vuelta* 38, pp. 47-48.
- Vossler, Karl (1934), "Die Zehnte Muse von Mexiko, Sor Juana Inés de la Cruz". München: Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- Xirau, Ramón (1983), "La Sor Juana de Octavio Paz", *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 19.2, pp. 29-33.