



# Sor Juana Inés de la Cruz y la arquitectura sagrada

Rocío Olivares Zorrilla

Universidad del Claustro de Sor Juana / U.N.A.M.

---

[Localice en este documento](#)

La perfección del número senario, que San Agustín señala en el libro XI de *La Ciudad de Dios*, alude a la figura de seis lados, el cubo, cuya duplicación por números irracionales, que el oráculo ordenó a los sacerdotes delios para engrandecer su altar [1], se convirtió en un problema predilecto de los constructores de la Antigüedad y del Renacimiento. Relativa a las leyes de la perspectiva, la figura del cubo iluminado sobre un plano horizontal ejemplificaba la *costruzione legittima*. Para Durero, nos dice Erwin Panofsky, "representaba el conocimiento y la clave de ese edificio majestuoso que se llama Geometría" [2]. En su tercera *Loa a los Años del Rey*, Sor Juana Inés de la Cruz orquesta al Sol, al Cielo y al Tiempo dando tres títulos al Rey Carlos: Primero, Segundo y Sexto. El Tiempo dice: y Sexto porque incluye, / como el número Seis, lo más perfecto...[3] En estos versos, como indica Méndez Plancarte, Sor Juana enuncia el principio agustiniano de sabor pitagórico y cabalístico. Méndez Plancarte explica, no sin la sonrisa del que vive los mediados del siglo XX, la simbología místico-matemática del número seis, "... porque se compone exactamente de sus partes, la mitad, el tercio y el sexto ( $1 + 2 + 3 = 6$ ), y porque Dios creó el Mundo en seis días" [4]. Méndez Plancarte no lo dice, pero es clara la relación con la *tetraktys* de la escuela pitagórica, que sumaba los cuatro primeros números para obtener la década. Estos principios normaron, con otros similares, el arte de la perspectiva que se desplegaba en el Renacimiento bajo la luz pura de los cuerpos platónicos, y muchas de las ciencias que entonces se llamaban filosofía natural dependían de operaciones geométricas. Pico de la Mirándola dice en sus *Conclusiones*, según la doctrina de los sabios cabalistas hebreos:

"...Por los seis días del Génesis hemos de entender seis extremidades del edificio procedentes del "beresit", como proceden los cedros del Líbano..."[5]

En su *Respuesta*, Sor Juana respalda discursivamente su verso sobre el cubo:

"...¿Cómo sin Geometría se podrán medir el Arca Santa del Testamento y la Ciudad Santa de Jerusalén, cuyas misteriosas mensuras hacen un cubo con todas sus dimensiones, y aquel repartimiento proporcional de todas sus partes tan maravilloso?"[6]

El arquitecto Juan de Herrera, artífice de El Escorial, escribió un *Discurso de la figura cúbica* que permaneció inédito hasta hace poco. En él afirma:

"...en todas las cosas está el cubo, en lo natural como natural, en lo moral como moral, y en lo natural y moral como en natura y moral... y bien entendido y penetrado, como se deve, se verán las grandes maravillas que en sí ençierra el arte lulliana..."[7]

Ya René Taylor, en su hermoso estudio sobre el fabuloso proyecto arquitectónico, *Arquitectura y magia*, rastrea hasta el año de 1563, en el que se puso la primera piedra, la identificación de El Escorial con el Templo de Jerusalén [8]. La obra responde al interés de Felipe II y de los jesuitas por contrarrestar benévolamente las normas del Concilio de Trento adversas al espíritu humanista, optando por dar al arte la tarea de fortalecer la causa del Catolicismo mediante la armonización de las leyes de Vitruvio con los textos bíblicos [9]. Tal fue la tarea de Jerónimo Prado y de Juan Bautista Villalpando, cuyos tres tomos de las *Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis...*, sobre la profecía de Ezequiel relativa al Templo de Jerusalén, fueron publicados entre 1596 y 1605. El resultado de este difundido estudio -que formó parte de la biblioteca de Melchor Pérez de Soto, arquitecto de la Catedral de la Nueva España- fue, en realidad, pura arqueología especulativa. Siguiendo el ejemplo de Georgiades cuando calculó la disposición de las columnas en el estilobato del Partenón y los Propileos [10], las proporciones que se intentaba sincretizar con las

normas vitruvianas, fuesen las del Tabernáculo, mundo, cuerpo humano, Iglesia de Cristo o todas juntas a la vez, respondían siempre a los principios platónicos del *Timeo*. Las columnas salomónicas en espiral descritas por Ezequiel, además, no concuerdan con aquella columna modelo del supuesto estilo hierosolimitano, conservada en la Basílica de San Pedro en Roma desde la Edad Media, donde se creía que Cristo se había apoyado para predicar, orar o discutir con los doctores. En lugar de ser torsas como aquella, las columnas cuyas proporciones esforzadamente calcula Villalpando en *El Tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, segundo de los tres tomos, son, tal como las describe el fragmento que él cita del primer libro de los Reyes [11], de fuste recto con cordones en espiral: "...Y fundió dos columnas de bronce de diez y ocho codos de altura cada una y un hilo de doce codos rodeaba a cada una de las dos columnas...". María Faustina Torre Ruiz, en su *Estudio sobre la columna salomónica*, precisa que dichas columnas no simulaban un árbol vencido por el peso, como la arquetípica columna salomónica que fundó todo un estilo en el marco del barroco y rompió con el sistema clásico de los cinco órdenes, sino que estaban emparentadas con las columnas vitíneas griegas, cuyos roleos sobre los cordones en espiral representaban imágenes dionisiacas de la vendimia que la Iglesia absorbió bajo las palabras de Cristo, en el Evangelio según San Juan (15: 1-11): "Yo soy la vid. Vosotros los sarmientos"[12]. El motivo de la vendimia forma también parte integral de la verdadera columna helicoidal, convertida en un tema eucarístico. Las columnas de la portada del Templo de Santa Mónica, en Guadalajara, son un perfecto ejemplo.

Durante la infancia de Sor Juana tuvo lugar el proceso que dio origen al estilo salomónico en la arquitectura barroca. Ya en 1633 Bernini había esculpido el baldaquino que imitaba la famosa columna del Templo. El año de 1651 marca el inicio de su difusión tanto en Portugal como en España, donde se convirtió en una verdadera avalancha salomónica a partir de 1660. En 1662, Fray Juan Ricci, monje benedictino español, dedica a su discípula en artes, Teresa de Sarmiento, duquesa de Béjar, un *Tratado de la pintura sabia* donde propone el uso de la columna del Templo de Jerusalén. Un año después el arquitecto Juan de Alfaro transcribe cuidadosamente para la misma duquesa el *Discurso sobre el orden salomónico* del poeta y artista Pablo de Céspedes, que había sido escrito en 1604 permaneciendo inédito. Céspedes identifica la columna salomónica -a diferencia de sus contemporáneos Prado y Villalpando- con motivos puramente naturales:

...tienen no sé qué de extrañeza, y en los miembros de peregrino, estriadas el ínfimo tercio y de arriba vestidas de yedras, trepando por ellas algunos niños vestidos, alados y otros animalejos, si mal no me acuerdo... Vitruvio no hace de ellas mención, ni otro alguno de los antiguos escritores, [lo que] me hace entender que los asirios escultores y los de las otras naciones de la grande Asia... [dedujeron] este principio... de las columnas de las palmas...[13]

En el mismo año de 1663 Juan Ricci dedica al papa Fernando VII y a la Reina Cristina de Suecia -a quien Sor Juana menciona en su *Respuesta*- un *Breve Tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico* entero. En él consagra este estilo a Cristo y a María, pues compendia las virtudes de todos los órdenes juntos [14]. También permanece inédito este tratado, pero el arquitecto italiano Guarino Guarini se encarga de la tarea de materializar profusamente el orden salomónico entero, es decir, en expansión de las columnas al resto del conjunto arquitectónico. En un tratado inconcluso que Guarini escribe al final de su vida, rebate las ideas que Juan Caramuel expresa sobre el orden salomónico en su tratado *Architectura civil recta y obliqua*, de 1678. Juan Caramuel era un autor frecuentado por los sabios novohispanos en época de Sor Juana. Torre Ruiz observa que el salomónico entero, tal como la propone Ricci, tuvo dignas manifestaciones en la arquitectura de la ciudad novohispana a pesar de no conocerse su teoría escrita, como podemos ver en

la portada de la Capilla del Sagrario de la iglesia de Regina y en San Lázaro, así como en la ciudad de Taxco, en Santa Prisca [15]. No obstante, que el texto de Pablo de Céspedes no se imprimió en su momento, fue difundido en fragmentos que su amigo, el pintor Francisco Pacheco, incluyó en su *Arte de la pintura* publicado en 1649 [16], y que también formó parte de la biblioteca, inventariada en 1655, de Melchor Pérez de Soto, el infortunado arquitecto de la Catedral de México que había dado con sus huesos en las mazmorras de la Santa Inquisición acusado de practicar la astrología [17]. Así pues, entre 1662 y 1663 se triangula la propuesta salomónica de Ricci a la duquesa de Béjar y a la Reina Cristina, así como de Alfaro a la Duquesa de Béjar a partir del texto de Céspedes. Juana es ya adolescente en ese año: pronto ingresará al convento de las carmelitas y luego al de las jerónimas. La construcción del Altar Mayor y de la cúpula de la Catedral de México se inició poco después, en 1665, para culminar con su dedicación casi el mismo año en que Juana de Asbaje toma el velo jerónimo: 1667. En esa solemne ocasión, Juana compone dos sonetos laudatorios al presbítero y bachiller Diego de Ribera, quien describe poéticamente la dedicación de la Catedral Metropolitana. El soneto 202, en que se compara al presbítero con un cisne, dice:

...y al mismo Templo agravia tu instrumento.  
 Que aunque no llega a sus columnas cuanto  
 edificó la antigua Arquitectura,  
 cuando tu clara voz sus piedras toca,  
 nada se vio mayor sino tu canto...[18]

Es muy probable que Sor Juana, para construir la hipérbole de las columnas, haya oído ya hablar de ese orden que compendiaba y superaba la perfección de los cinco órdenes clásicos, es decir, de la antigua Arquitectura. Mas no fue sino hasta 1680 cuando se terminaron las fachadas laterales de la Catedral de la Nueva España, cuyas columnas salomónicas fueron la primera manifestación de ese particular estilo barroco en México, como nos dice Francisco de la Maza [19]. De cualquier modo, los sonetos que Sor Juana dirige al poeta están signados por la idea de la sagrada cifra arquitectónica. Así lo vemos en el siguiente:

A la sagrada cifra, que venera  
 el discurso en las piedras, comedido,  
 y en duración eterna persevera,  
 exenta y libre del oscuro olvido,  
 alabarte podrás, culto Ribera,  
 que solo le construyes el sentido.[20]

El ingreso de Sor Juana al convento Jerónimo podría marcar el inicio de tres etapas en su vida poética, si consideramos aparte los poemas que compuso en su adolescencia: una primera de 1668 a 1680, cuando llegan los marqueses de la Laguna, otra de 1681 a 1689, cuando se publica la *Carta Athenagorica*, y la final de 1690 a 1692, cuando sale a luz el segundo volumen de la *Inundación castálida*. A la primera etapa correspondan algunos poemas en que Sor Juana alude a cuestiones de arquitectura. En 1676 escribe un villancico, que se cantó en la Catedral Metropolitana, dedicado a las iglesias de los conventos de monjas, como la Concepción, Santa María de Gracia, Porta Coeli y Regina. También el villancico 234, por ejemplo, de 1677, menciona la visión de la Ciudad Santa que tiene Pedro Nolasco, el desencadenador de cautivos de los moros en Barcelona:

En la Mansión inmortal  
 donde no habita la pena,  
 que es toda de gloria llena,  
 Jerusalén celestial... [21]

La Patria Celeste donde los espíritus gozosos celebran el triunfo de San Pedro Nolasco, puerto seguro, promesa de serena quietud [22], inspiró a Zurbarán, quien representa a Pedro con su ángel guardián mostrándole la imagen de la Ciudad amurallada. Presumiblemente es también por esta época cuando Sor Juana dedica una glosa, la 143, a su patrono, San Jerónimo, "... doctor máximo de la Iglesia":

...Camina		a		aquella		Ciudad
donde		su		espíritu		mora
con			ardiente			Caridad;
que	aunque		el	camino	se	ignora,
Dios	es		vía		de	verdad
Y	con			modo		peregrino
mide,	sin		perder		el	tino,
solamente		con		un		vuelo,
lo que hay	de	la	tierra	al		Cielo,
por camino y sin camino.[23]						

San Jerónimo fue siempre una pauta para Sor Juana. Traductor de las *Sagradas escrituras*, políglota, comentador de los enigmas del *Apocalipsis* y de las profecías de Ezequiel, conocedor de la cábala, San Jerónimo es puesto por Sor Juana, *...Siguiendo un mudo clarín...*, al cabo del laberinto por excelencia: el camino sin camino hacia la Ciudad. Es por eso que sólo la paradoja puede expresar el estado del santo.

Cuando llegan los virreyes que tanto significarán para la vida de nuestra Juana, en el año de 1680, ella hace gala de sus conocimientos arquitectónicos en la descripción del arco triunfal que representaba a Neptuno. Los órdenes corintio, compuesto y dórico se suceden en la fábrica, hasta que Sor Juana hace una reflexión sobre uno de los atributos de Palas Atenea: *...Y siendo dios de los Edificios Neptuno, los atribuyen también a esta diosa...*[24] Cita a continuación la competencia entre Palas, Neptuno y Vulcano sobre quién era el mejor artífice. Como Atenea idease una casa, dice Sor Juana, *... no es distinta de Neptuno, sino su propia sabiduría...*[25] En el octavo y último lienzo del arco se representó la Catedral de México, *... aunque sin su última perfección: que parece le ha retardado la Providencia, para que la reciba de su patrón y tutelar Neptuno, nuestro excelentísimo héroe...*[26] En efecto, había que terminar todavía las torres, el coro y otras partes importantes del edificio. Sin embargo, acababan de terminarse los portales de columnas salomónicas.

Con el *Neptuno alegórico* comienza una etapa en que la poesía de Sor Juana hace especial gala de agudeza y abundancia de noticias. A esta época pertenece, por ejemplo, el romance musical en que Sor Juana menciona la armonía en espiral. El perdido manual de música de Sor Juana ha sido objeto de muchas especulaciones y su propuesta identificada con las *Musurgia...* de Kircher [27] y con el *diabolus in musica* del que habla Pietro Cerone, el autor del *Melopeo...*[28] que Sor Juana dice imitar. Siguiendo por esa vía especulativa, diremos que los tratadistas de música en el Renacimiento solían figurarla en la imagen de Apolo con las musas sobre la serpiente Pitón en posición de espiral ascendente. Así la representa Gaffurio en el siglo XV, con la variante de un Cancerbero cuya larga cola de serpiente ondula sobre las cuerdas de la octava hacia la coronante imagen de Apolo. Gaffurio toma la idea de la traducción que Ficino hace del *Timeo*, pero también reproduce la imagen de la música representada por un contemporáneo suyo, el teórico musical Bartolomé Ramos de Pareja, quien también personifica a los tonos y esferas planetarias en las Musas.[29]

Juan Caramuel, por su parte, en su *Architectura civil recta y obliqua*, se adhiere a la teoría de Vitruvio sobre la eurritmia arquitectónica:

Cuando cada parte importante del edificio está, además convenientemente proporcionada en razón al acorde entre lo alto y la ancho, entre lo ancho y lo profundo, y cuando todas estas partes tiene también su lugar en la simetría total del edificio, obtenemos la euritmia...  
[30]

La *conmodulatio* que resulta equipara los acordes de los intervalos musicales con las proporciones del edificio [31]. Caramuel nos habla "De algunas ciencias que adornan la arquitectura," entre ellas la música y la astronomía. Asimismo trata sobre las escaleras de caracol, favorecidas por el Palatinado y por los húngaros, mas no tanto por los españoles. No obstante, dice, son de caracol las escaleras de las torres, así como aquéllas que sirven para subir al órgano y a las tribunas en las iglesias. Llama Cruz de los Arquitectos a la escalera de caracol del teólogo Francisco Ángel, quien sin ser arquitecto había admirado al mundo con esa fábrica, que "examinan todos y entienden muy pocos", y que le merecía a su artífice ser catedrático de prima en Teología. A continuación describe el arte de esta "marabillosa escalera", consistente en aumentar el ancho de las piedras en la parte superior.[32]

Pero las implicaciones cósmicas de la ruptura del círculo para formar una espiral, aparte de su significación musical, aparecen en un poeta contemporáneo de Sor Juana cuya poesía sacra ofrece impresionantes paralelismos con la suya: John Donne. En su poema *First Anniversary*, Donne dice, en una prosaica traducción mía: "Pensamos que los cielos gozan de su proporción esférica, redonda, que todo lo abraza./ Sin embargo, su curso diverso y perplejo, / observado en épocas distintas, fuerza/ al hombre a encontrar tantas partes excéntricas, / tales líneas divergentes, tales escollos, / que se desproporciona esa forma pura... tampoco el Sol/ puede completar un Círculo o mantener su rumbo/ directo ni una sola pulgada, pues donde se levantó/ ya no vuelve, sino que en una línea engañosa, / se escabulle de ese punto y es, por tanto, Serpentina... / Así es como los Astros que presumen de moverse en círculo, jamás regresan al lugar del que partieron..."[33] Los críticos de Donne han visto en *First Anniversary* una identificación con las propuestas de Kepler; pienso que, de igual modo, la intención de Donne pudo haber sido corroborar viejas tradiciones que penetraron el cristianismo, como las gnósticas del período helenístico que consideraban el transcurso del tiempo no circular como los griegos y romanos, sino en espiral ascendente, liberándose del eterno retorno que consideraban tiránico y maléfico [34]. Algo semejante sucedió cuando Copérnico propuso la posición central del Sol, *ergo* Helios es el hijo del Bien, como decían los antiguos neoplatónicos, y se respaldó la antiquísima tradición mitraica.

El caracol había sido uno de los modelos naturales que más curiosidad despertaron en los arquitectos del Renacimiento, quienes aplicando la proporción áurea, construyeron prodigiosas escaleras abiertas en espiral, como la del Castillo de Blois. No quedan pruebas de quién construyó esa escalera que imita la doble espiral de la *Volutas vespertilio*, pero la presencia de Leonardo en Blois por las fechas de su construcción ha dado qué pensar.[35]

Los experimentos de Leonardo referentes a la anamorfosis -la deformación visual mediante un artefacto óptico- están relacionados con sus múltiples diseños en forma de espiral. En la obra de Sor Juana tenemos un *technopaegnon* o poema objeto en que las palabras esculpen la forma de un caracol al que llama "labyrintho". En el terreno del arte religioso, la *inventio* o fabulación relativa a la espiral fue un recurso postridentino que, según Mario Costanzo, originó símbolos, imágenes y metáforas de la perfección, como sucede en el discurso de algunos grandes místicos españoles carmelitas [36]. La Subida al Monte Carmelo, y la Noche oscura del alma aluden a esa "oscura, tenebrosa y secreta escala" de la contemplación.[37]

En el villancico 262 a San Pedro Apóstol, que también corresponde a la estancia de los marqueses de la Laguna en la Nueva España, Sor Juana destaca, desde luego, el ser Pedro la primera basa o piedra angular del Edificio Sacro:

...angular				Fundamento,
en	cuyo	eterno		jaspe
asientan	de	la		Iglesia
los muros de diamante...	[38]			

Mas en el auto de San Hermenegildo es la fe la que sustenta toda la fábrica arquitectónica:

...Y	antes	de	decir	la	causa,
ya	sabéis	que	soy	la	Fe,
aquella		primera			basa
que	el	Artífice			Divino,
en	la	delineada			planta
del		Militante			Edificio
que	hizo	para	Su		morada,
puso	en	el	primer		cimiento
porque		tuviese			constancia,
pues	sobre	mí	de		Virtudes
la	fábrica		toda		carga
de	tal	modo	que		cayera
si yo no la sustentara.	[39]				

La nivelada simetría de la construcción depende de la plomada o nivel, como Sor Juana lo declara más tarde en una de las letras a San Bernardo en la Dedicación del Convento de la Concepción, con su iglesia dedicada a Guadalupe:

...Esta		fábrica		elevada
que	parto	admirable		es
de	los	afanes	del	arte,
del estudio del nivel...	[40]			

María, siendo Tabernáculo en el Templo, pues en ella Dios se templó, inicia en los villancicos de Sor Juana su ascenso por gradas en torno a ese eje escatológico marcado por el nivel, como lo vemos en la letra 357. Y en la 355 se dice que ella es aposento de un Salomón mejor que aquél que en el Templo de Jerusalén vio a Dios como una nube.[41]

Al publicarse la *Crisis de un sermón como Carta athenagorica*, hecho que no pareció gustarle a Sor Juana, cambia su tono a uno más radical y justificatorio. A este período pertenecen la *Respuesta* y los villancicos a Santa Catarina, pero también la colección de letras a San Bernardo para las monjas de ese santo patrón, que dedican su iglesia a Guadalupe. Las fachadas del templo tienen columnas de estrias móviles y salomónicas [42]. Es el año de 1690. En estas letras Sor Juana despliega profusamente el tema de la arquitectura sagrada. Es notable que coincidan casi con el fin de su vida poética. En ellas Sor Juana nos canta sobre el material que juntó David para la edificación de Salomón, comparable a la piedra de la fe con que el Alma labra en sí un templo imperecedero, el mejor de todos, pues da a Dios más placer:

...Aquel		es	eterno,		porque
su	planta	en	el	Alma	es,
y	lo	que	durare	el	Alma,
durará el Templo también...	[43]				

El alma como nave o vehículo se compara a la nave de la Iglesia. La mente, el entendimiento, es su habitante, su castellano, como ya lo decía Sor Juana muchos años antes en las décimas 99:

...pues cuando ocupas, tirano,  
el alma, sin resistillo,  
tienes vencido el castillo  
e invencible el Castellano...[44]

En alabanza del Edificio excederá su pluma a la Aritmética:

...donde el Arte y Artífice,  
de sus primores ámbitos,  
se ayudaron recíprocos  
en lo teórico y práctico... [45]

En el Templo se reconcilia con su Dios, Dios amoroso y no vengativo:

Si nuestra maldad sin tasa,  
Señor, vuestro enojo irrita,  
luego en el Templo se os quita  
y todo enojo se os pasa;  
porque como es vuestra Casa,  
sólo en ella descansáis:  
luego en el Templo os templáis... [46]

En los villancicos a Santa Catarina reflexiona nuevamente sobre este mundo perecedero a través de sus edificios más ilustres -las pirámides, el Mausoleo de Artemisia, el Templo de Diana, la Torre de Faro-[47], tal como lo hizo en *Primero sueño* y tal como lo ponderó, casi dos siglos antes, Fernán Pérez de Oliva, inspirando aquel emblema de Sebastián de Covarrubias en que una pirámide se derrumba mientras el tiempo vuela cabalgando. Sor Juana nos recuerda también el *Vanitas vanitatis* de San Bernardo de Claraval. Dice Pérez de Oliva:

...los grandes edificios, que otros toman por socorro para perpetuar la fama, también los abate y los yguala con el suelo... Qué se ha hecho de la torre fundada para subir al cielo? Los fuertes muros de Troya? el templo noble de Diana? el sepulchro de Mauseolo?... Todo esto se va en humo, hasta que tornan los hombres a estar en tanto oluido, como antes que naciessen: y la misma vanidad se sigue después, que primero auía...[48]

Por fin en su *Respuesta* a Sor Filotea dirá su última palabra sobre el noble arte. Será una palabra inquisitiva e inquietante, como la del testigo de un desatino:

¿Cómo sin Arquitectura [se podrá medir] el gran Templo de Salomón, donde fue el mismo Dios artífice que dio la disposición y la traza, y el Sabio Rey sólo fue sobrestante que la ejecutó; donde no había basa sin misterio, columna sin símbolo, cornisa sin alusión, arquitrabe sin significado, y así de otras sus partes, sin que el más mínimo filete estuviese sólo por el servicio y complemento del Arte, sino simbolizando cosas mayores?[49]

Después Sor Juana no escribirá más para el mundo. En 1692 se publica el segundo tomo de la *Inundación castálida*. Sor Juana cierra su vida poética con plena conciencia de lo que hace. Los cristianos solían poner la piedra angular bajo el *Evangelio* en el Altar Mayor, con cruces inscritas sobre cada uno de los seis lados. Si

era la piedra fundamental sobre la que se cimentaba el edificio todo, en el gótico también se le dio la significación de piedra coronante, la que se ponía al final para indicar la perfección total de la obra.[50]

Obra cabal, concertada, sinfónica. Tentada estoy a recordar las palabras de Cristo en el libro de Mateo [51]:

"...la piedra que unos constructores desecharon, otros convirtieron en piedra angular".

## Notas

- [1] Matila C. Ghyka, *El número de oro*, Trad. de J. Bosch Bousquet, Barcelona, Poseidón, 1968, t. I, p.126.
- [2] Erwin Panofsky, *Vida y obra de Alberto Durero*, Trad. de Ma. Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Forma, p. 270.
- [3] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1a. reimp., 1976, t. III, pp. 322-323 (vv. 223-7).
- [4] *Ibid.*, t. III, pp. 669-670.
- [5] Pico de la Mirándola, *Conclusiones mágicas y cabalísticas* (1486), Trad. de Eduardo Sierra, Barcelona, Obelisco, 1982, pp. 50-53.
- [6] *Obras completas*, t. IV, p. 448 (ll. 331-5).
- [7] Juan de Herrera, *Discurso del señor Juan de Herrera, aposentador mayor de S.M., sobre la figura cúbica*, Madrid, Editora Nacional, 1976 (Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados), pp. 88-89.
- [8] René Taylor, *Arquitectura y magia*, Madrid, Siruela, 1992, p. 57.
- [9] Santiago Sebastián (C. García Gainza, R. Buendía), *Historia del arte hispánico*. III. *El Renacimiento*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 6.
- [10] Matila C. Ghyka..., t. I, p. 106.
- [11] Juan Bautista Villalpando, *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Trad. de Fray Luciano Rubio, Ed. de José Corral Jam, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, cop. 1990, Patrimonio Nacional, pp. 246-247.
- [12] *Ibid.*, pp. 45-46.
- [13] Pablo de Céspedes, "Discurso sobre el Templo de Salomón acerca del origen de la pintura," en *Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes- MDXXXVIII- y de la muerte de Vicente Carducho- MDCXXXVIII*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 1, San Sebastián, 1939, p. 31.

- [14] Juan Antonio Ramírez, "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y *el orden salomónico entero*," en *Goya*, 160, feb, 1981, p. 204.
- [15] María Faustina Torre Ruiz, *Estudio sobre la columna salomónica*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., México, 1970, p. 143.
- [16] J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800 (ed. facs., 1965), t. V, p. 270.
- [17] *Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII*, México, Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1947, pp. VII-XIII y p. 61.
- [18] *Obras completas*, t. I, 2a. reimp., 1988, pp. 307-308 (vv. 8-12).
- [19] Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, F.C.E./S.E.P., 1985 (Lecturas Mexicanas, 95), p. 41.
- [20] *Obras completas*, t. I, p. 308 (vv. 5-14).
- [21] *Ibid.*, t. II, p. 29 (vv. 1-4).
- [22] José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 417 y ss.
- [23] *Obras completas*, t. I, p. 275 (vv. 15-24).
- [24] *Ibid.*, t. IV, pp. 391 (ll. 1292-3).
- [25] *Ibid.*, (ll. 1298-9).
- [26] *Ibid.*, t. IV, pp. 392 (ll. 1327-30).
- [27] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, F.C.E., 2a. ed., 1983, pp. 316-319.
- [28] José Rafael Calva Pratt, "El caracol: ¿concha sonora o espiral de la armonía?," en *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 973, México, 25 may, 1996, pp. 4-5.
- [29] Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 170-173.
- [30] Matila C. Ghyka..., t.I, p. 43.
- [31] Ya en *El banquete*, Platón nos refiere que los *daimones* o genios son los responsables de las correspondencias armónicas, pues vinculan el gran Todo consigo mismo. (*Ibid.*, t. II, p. 17n.). Con orientación pitagórica esta idea llega al Renacimiento, y Campanella, por ejemplo, estaba convencido de los poderes *daimónicos* de las palabras. (Wayne Schumaker, *Natural magic and modern science four treatises, 1690-1657*, Bringhamton, Center of Medieval and Early Renaissance Studies, 1989, pp. 114-115).

[32] Juan Caramuel, *Arquitectura civil, recta y oblicua*, Ed. faccs. de la de 1678, Est. prel. de Antonio Bonet Correa, Madrid, Turner, 1984, p. 18.

[33]

We thinke the heavens enjoy their Sphericall,  
Their round proportion embracing all.  
But yet their various and perplexed course,  
Obsev'd in divers ages, doth enforce  
Men to finde out so many Eccentrique parts,  
Such divers downe-right lines, such overthwarts,  
As disproportion that pure forme...  
...nor can the Sunne  
Perfit a Circle, or maintaine his way  
One inch direct; but where he rose to-day  
He comes no more, but with a couzening line,  
Steales by that point, and so is Serpentine...  
So of the Starres which boast that thy doe runne  
In Circle still, none ends where he begun.

(*First Anniversary*, vv. 251-276), como se cita en Marjorie Hope Nicoleon, *The Breaking of the Circle. Studies in the effect of the "New Science" upon seventeenth century poetry*, New York/London, Columbia University Press/Oxford University Press, 1960, pp. 147-148.

[34] Henri-Charles Puech, *En torno a la Gnosis*, I, Trad. de Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1982 (Ensayistas, 219), pp. 304-306.

[35] Theodore Andrea Cook, *The curves of life, being an account of spiral formations and their application to growth in nature, to science, and to art. With special refference to de manuscripts of Leonardo da Vinci*, New York, Dover Publications, 1979, p. 379.

[36] Mario Costanzo, "La spirale e l'infinito," en *La Rassegna della Letteratura Italiana*, núm. 1-2, Florencia, Sansoni, ene-ago, 1981, pp. 44-45.

[37] Manuel Morales Borrero, *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*. Notas y puntualizaciones, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, 1975, pp. 246-247.

[38] *Obras completas*, t. II, p. 78 (vv. 5-8).

[39] *Ibid.*, t. II, p. 117-118 (vv. 37-61).

[40] *Ibid.*, t. II, p. 190 (vv. 9-12).

[41] Méndez Plancarte lo anota en los vv. 12-20, citando el libro II de *Paralipómenos*, V, 14 y VI, 1: "...una Nube llenó la Casa del Señor..., y exclamó Salomón, El Señor dijo que habitaría en la obscuridad....," *Ibid.*, t. II, p. 459.

[42] Francisco de la Maza, p. 49.

[43] *Obras completas*, t. II, p. 190 (vv. 30-33).

- [44] *Ibid.*, t. I, p. 235 (vv. 37-40).
- [45] Letra XXXII en 354, *Ibid.*, t. II, p. 217 (vv. 25-28).
- [46] Letra 339, *Ibid.*, t. II, p. 199 (vv. 3-9).
- [47] Villancico 319, *Ibid.*, t. II, pp. 174-176.
- [48] Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, Ed. preparada por Ma. Luisa Cerrón Puga, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 92.
- [49] *Obras completas*, t. IV, p. 448 (ll. 335-343).
- [50] Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, p. 363.
- [51] *Mateo*, XII, 10. Cristo cita a su vez Salmos, CXVIII, 22.

© Rocío Olivares Zorrilla 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es [http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/s\\_juana.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/s_juana.html)

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**