

EL CREACIONISMO DE SOR JUANA

Vicente Cervera Salinas

A la mental pirámide elevada (424), libre tendió por todo lo criado (445), quedando a luz más cierta (v. 974), de sus intelectuales bellos ojos (441).

Jugando osadamente con los versos del *Primero Sueño*, cabe al lector la suerte de hallar tesoros que Sor Juana esparció de modo críptico y extático. La formalización gongorina de la materia filosófica era exigencia de la preceptiva poética que los Siglos de Oro codificaban en España, y esplendía con fulgor aun más dorado en los templos, palacios, monasterios y escriptorios del virreinato de México: los signos de una época con sus propios resortes expresivos y las genuinas «trampas» de su fe. Cumplía Juana de Asbaje el postulado de acercarse al magisterio de los ínclitos varones que aplaudía el Viejo Mundo, y a los cuales se aproximaba como el neófito al enigma, como el fiel ante el misterio. Maestros de la silva y de la rima, o del itinerario cósmico y piramidal se erguían ante ella. La arquitectura del poema cifraba la tectónica del pensamiento. Los rigores de la métrica eran emblemas de un sostenido comercio con las fórmulas de la abstracción, convertida en línea estética, *nacida sombra* pretendiendo escalar la *punta altiva* de las estrellas, desde la tierra.

Con la libertad que desde el siglo XX es consustancial al devenir del verso, cabría barajar una lectura del más bello y complejo poema de Sor Juana Inés de la Cruz, el «sueño» que legó a la historia, desde los parámetros estéticos que la vanguardia literaria americana imprimió a través del «creacionismo». Movimiento central en sus dos primeras décadas, tuvo al poeta chileno Vicente Huidobro como forjador y hierofante, diseminándose en diversas obras brotadas de su imaginación, en especial la muy recordada *Altazor*, que comenzada en 1919, sólo vería su versión cumplida en 1931. ¿Sobre qué razones o supuestos se fundamentaría esta propuesta? Principalmente a partir de una idea compositiva basada en el ámbito de la imaginación aérea, así como de una postulación del hecho poético que, desde la razón huidobriana, plantea «un más allá de la vista humana», un «desafío a la Razón» y una representación del espacio poético como ese drama o conflagración «que se realiza entre el mundo y el cerebro humano», según palabras del autor del creacionismo, en la famosa conferencia dictada en el Ateneo de Madrid en 1921.

No conviene, en este sentido, perder de vista -y subrayo la calidad gráfica de la metáfora- que el fenómeno lírico propugnado por Huidobro, «antipoeta y mago», tiene como ilustre precedente la entonación gráfico-musical que el poema alcanza desde el atrevido axioma de Stephane Mallarmé. Según su dictamen, la obra poética podría adquirir un estatuto de partitura verbal (le genre, que ce devienne comme la symphonie), siendo su ámbito parejo al de una constelación de sonidos. Una sinfonía de palabras que simula un cosmos

gráfico, microcosmos del lenguaje «cifrado» del firmamento, cuya presa el alma quiere dar alcance (como sucede con Sor Juana), limitándose finalmente a la expresión rimada de su intento, es decir, a la constitución del poema, que nace de ese deseo del alma, *haciendo cumbre de su propio vuelo*. Como recuerda Juan David García Bacca, en julio de 1897, Mallarmé y Valéry, «oscuros fumadores», se paseaban contemplando el cielo estrellado en que se distinguían las constelaciones de Serpiente, Cisne, Águila, Lira... Mallarmé ha intentado «elevar, por fin, una página a la potencia del cielo estrellado». También Octavio Paz concuerda en este entronque de Sor Juana con la cosmografía poemática de Mallarmé, e incide en la noción de un «peregrinaje de su alma por las esferas supralunares». Cosmos, nombres, aire, sílabas contadas, poema como gramática del universo, vuelo y caída. Poeta como «pequeño dios», como aguerrido y osado Faetón que *esforzando el aliento en la rüina*, se impone el prestigioso empeño de «crear», cayendo «sin vértigo» desde su altura.

Veamos e intentemos argüir a favor de este vínculo del Barroco con el «creacionismo», vuelo mediante. Entre los argumentos vertidos en sus múltiples proclamas y manifiestos, Vicente Huidobro insiste en determinadas nociones que, salvadas las distancias de época y estilo, invitan a pensar en los designios «creacionistas» del *Primero Sueño*. Los avances científicos y técnicos, cuanto de «novedad» e «invención» figurase en la obra poética, eran motivo de alabanza. Recordemos, al respecto, que Sor Juana no sólo estuvo atenta a las innovaciones especulativas de la época, sino también a los inventos materiales, en el campo de la música (como el teclado de fuelles y martillos, Klavierorganum, diseñado por Athanasius Kircher) o de la ciencia (la famosa *linterna mágica*, asimismo concebida por el jesuita del humanismo barroco). Su extensa «silva» del *Sueño* hace alarde de sus amplios conocimientos de la especulación clásica (el *Fedro* platónico, la *Metafísica* de Aristóteles, con sus versiones y comentarios en la tradición humanística, a partir del Renacimiento italiano) así como de los principios del racionalismo en que dicha tradición se «moderniza».

Conceptos como «cosmogonía» y «sublime» son muy del gusto de Huidobro, y casan perfectamente con la pretensión cognoscitiva que el poema de Sor Juana ostenta e ilustra. La columna teórica del manifiesto creacionista «Non serviam», escrito por Huidobro en 1914, insta a la liberación del poeta con respecto al estricto postulado de la imitación de la Naturaleza que, desde la poética aristotélica, prevaleció en las normativas literarias. Esa «nueva era» preconizada por Huidobro confería el «luciferino» potencial de la independencia suma del poeta, que no habrá ya de limitarse a ser mero «reproductor», sino que alcanza la nobleza del creador de «cuanto mis ojos vean». También el poema de Sor Juana pauta el viaje de un ser inmaterial - el alma- librada al vuelo en pos de un conocer universal, y en su decurso emula al *auriga altivo del ardiente carro*, y se eleva hacia esa región suprema, moviendo así *al ánimo arrogante*, por más que se condene a «deletrear» las glorias *entre los caracteres del estrago*. Dignificada, en suma, como también subraya Paz, por el solo hecho de procurar un

imposible, y de lograr así una ignorancia «docta», «creando» lo que no se alcanza.

La teoría huidobriana de que una obra de arte «es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia, una fuerza centrípeta y otra centrífuga» - transmitida por el poeta en su «Ensayo de Estética», de 1921-, rima absolutamente bien con la «física» interna del *Primero Sueño*. Allí, en efecto, el viaje es astral, la atmósfera se libra a las leyes de la gravedad, y el alma vuela centrífuga hacia un universo ininteligible y divino, pero regresa al centro de su cuerpo cuando la tierra ha cumplido la rotación en torno al sol, también regido el planeta por el doble movimiento de las leyes astrofísicas. Que el poeta, como explicita Vicente Huidobro, nos tienda la mano para conducirnos «más allá del último horizonte» y «más arriba de la punta de la pirámide» es, casi, citación en clave y registro creacionista del poema de Sor Juana, pues «horizonte» y «pirámide» protagonizan la imaginería espacial y plástica de su «sueño». En ese «más allá» de la contemplación del mundo, donde ha de arribar la mirada del poeta creacionista y «plantar» así el otrora perdido «árbol de la vida», es postulado metafísico de Sor Juana. Ella nos invita continuamente a situarnos en una perspectiva lírica ubicada en un «más allá de la vista humana», como afirmaba el estro del chileno. Los «hilos eléctricos» que el poeta ha de tender «entre las palabras» o el precepto según el cual «el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla», son reformulaciones inconscientes tal vez que Vicente Huidobro recapitula de la misma concepción culterana que allegó Juana de Asbaje al «papel» donde concibió su «sueño». Culteranismo y conceptismo, con sus «agudezas y artes de ingenio» verbal, constituyen el reino de la plasticidad poemática, con sus múltiples recursos lingüísticos, de resonancias tan creacionistas. No olvidemos que estas nociones de la vanguardia coinciden con la reivindicación del papel anticipador de la poesía contemporánea asignado a Luis de Góngora por poetas españoles de los años veinte, y apuntan a una dimensión pre-formalista de la creación poética ya en el siglo XVII.

¿Por qué no imaginar a Huidobro hallando tales riquezas en el patrimonio lírico de Hispanoamérica, y en el proceso no reconocido de retrotraer la génesis de su *Altazor* hasta el *Primero Sueño*? ¿Tal vez no lo admitiría su soberbia? Es cierto que en sus proclamas no dejó de enfatizar con seguridad que el verdadero primer «poema» de la humanidad, tal como habría de surgir desde la estética de la creación y no desde la «mímesis» tradicional, estaba aún en el horizonte por venir. Desde la óptica de esta propuesta, Sor Juana habría columbrado ráfagas de ese «alba» de la poesía, nacida en Nuevo Mundo. Huidobro, tan caro a las reflexiones de Ralph Waldo Emerson, profeta del trascendentalismo norteamericano, insistió en las palabras con que el bardo de Nueva Inglaterra designó la constitución del poema: «Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza como una cosa nueva». Desde el prefacio a su poemario de juventud, «Adán» (1916), hasta su madurez recalcó este pensamiento llevándolo a su exasperación. En cierta

página llega a sostener que «nunca se ha compuesto un solo poema en el mundo, sólo se han hecho algunos vagos ensayos de componer un poema. La poesía está por nacer en nuestro globo. Y su nacimiento será un suceso que revolucionará a los hombres como el más formidable terremoto». ¿No recordaba acaso Vicente las tentativas del «Sueño» de Sor Juana por «crear» una verdadera construcción de sonido y sentido que no fuera tan sólo una plasmación de la realidad empírica, sino una postulación nominativa de su numen especular, merced a su talento para el verso? No tenemos más que repasar cualquier fragmento de la «silva» para asentir a esta cuestión, y muy en especial refrescar el hermoso tema cadencial del amanecer. Descubrimos allí un acendrado potencial creacionista -desde los mismos conceptos huidobrianos- en la maquinaria versificadora y lírica de la Décima Musa de México: «Llegó, en efecto, el sol cerrando el giro / que esculpió de oro sobre azul zafiro: / de mil multiplicados / mil veces puntos, flujos mil dorados / -líneas, digo, de luz clara- salían / de su circunferencia luminosa, / pautando al cielo la cerúlea plana».

Las palabras con que sellaba Huidobro su tan citada conferencia acerca de «La Poesía», dictada a principio de los años veinte en Madrid, vendría a coronar esta filiación. Con la cita alusiva al Fiat Lux que el poeta -el creacionista- «lleva clavado en la lengua» concluye Huidobro su poética. El texto inmenso de Sor Juana dibuja un círculo en su estructura (el despertar del alma tras su vuelo) que coincide con la visión esférica no sólo del poema (la morfología «cerrada» del cuerpo que ha abrazado nuevamente a su alma huida), sino también con la estructura física del movimiento terráqueo: las sombras funestas comienzan a desaparecer por los embates y acometidas de las primeras luces del día. La noche, vencida, habrá de refugiarse en el extremo opuesto del planeta donde, *esforzando el aliento en la ruina*, altiva -como el alma, como el texto, como el «creador» que no se resigna a «servir» como un esclavo de la Natura-, reinará por unas horas, mientras en *nuestro hemisferio, el orden distributivo* de la dorada madeja del sol, *restituye a las cosas visibles sus colores* e ilumina así a la conciencia que despierta a nueva luz: *a luz más cierta*. Con esa atmósfera del «creacionismo» que «se hace» en el poema. Un Fiat Lux, en suma, comparece en el compás sonoro y lúcido de la creación.

«Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas» había sido premisa lírica de Huidobro desde el «Arte poética» que vertió en su *Espejo de agua* (1916). El prefacio y los siete cantos de «Altazor» llevarían tal doctrina a su ejecución máxima, a su elaboración absoluta y, en definitiva, al paroxismo. Desde el «zenit» al «nadir» proyecta el poeta creacionista una imaginación que vertebrará las formas del «aire y los sueños», como años más tarde estipularía Gastón Bachelard. Una poética de la verticalidad que lleva al sujeto poético de la composición, ese Altazor que había nacido «a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo, [...] en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor», a precipitarse con su paracaídas, en un viaje por el lenguaje, «a través de todos los espacios y todas las edades / A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios», dejándose caer. Una caída «en infancia», «en vejez», «en

música sobre el universo», «del mar hasta la fuente» hasta «el último abismo del silencio». Un itinerario cósmico donde «los planetas giran en torno» a su cabeza, y que se concibe como «un eterno viajar en los adentros de mí mismo». En su decurso, se reconoce «animal metafísico cargado de congojas», y describe el movimiento giratorio de molinos verbales que se anuncian a su paso, o de visibles tumbas en cuyo fondo se vislumbra el mar. Siempre consciente de su oficio, que es su destino, comprende que es en la página donde «comienza el campo inexplorado», el lugar en que «la palabra electrizada del poeta» ejerce su demiúrgico poder, disgregándose en mil juegos y acrobacias, hasta el sublime instante en que pida silencio, porque la «tierra» y su palabra van «a dar a luz un árbol».

Con casi dos centurias y media de diferencia, había profesado Sor Juana Inés de la Cruz semejante pasión por el enigma del lenguaje que engendra realidades tan sólo discernibles por la imaginación, y la pareja fascinación por los vocablos vírgenes «de todo prejuicio», donde se potencia la «significación mágica» de las palabras rodeadas de un «aura luminosa», al decir del «hacedor» creacionista. Sin alejarse nunca del «alba primera del mundo» emprendió la poetisa la misión de concebir un pentagrama lírico donde asistiéramos al proceso del espíritu que busca el conocimiento último y cabal: un destilado gnosticismo. Tarea heroica, allegable a las nociones «prometeicas» y «adánicas» que Huidobro hizo consustanciales a su propia dicción poética: el mítico Adán que puso nombre a las cosas y a las criaturas en el Paraíso, o el heroico Prometeo robando una luz que sólo alumbra en el Empíreo. Para ello no dudó en arriesgar los más insólitos alardes verbales, la audacia de insólitos hipérbatos o la transmutación de las realidades físicas por esa «sobrenaturaleza» que el espacio de la mitología con sus innúmeros personajes comportaba. Ese concepto «lúdico» y exhibicionista del ejercicio lírico remite al espectáculo apoteósico que brinda *Altazor*. La torsión que es el enigma; la geometría de una expresión jeroglífica; el ascenso del héroe volador (Ícaro o Faetón) y su correspondiente precipitación en el vacío son formas de su plástica verbal. Una cosmografía que nada tiene que envidiar a los más arriesgados procedimientos espacio-verbales del creacionismo. En esta poética del aire, prefigurará Sor Juana las imágenes cósmicas y planetarias de *Altazor*. Acerquémonos como modo de ilustración a los versos centrales del *Sueño*, aquellos donde la elevación mental aspira a contemplar el universo y la «causa primera» que lo configuró. Aquí recoge la autora su muy cara alusión a las metáforas de la arquitectura egipcia para evidenciar la potestad del encumbramiento en que ha ubicado al alma para asomarse al universo inconcebible: «Que como sube en piramidal punta / al cielo la ambiciosa llama ardiente, / así la humana mente / su figura trasunta, / y a la causa primera siempre aspira / -céntrico punto donde recta tira / la línea, si ya no circunferencia, / que contiene, infinita, toda esencia».

Los «pájaros extasiados» son figuras vivas recurrentes en el «multiverso» de *Altazor*. Ya no sólo la famosa «golondrina» del Canto IV, morfémicamente metamorfoseada en «golonfina», «golontrina», «goloncima», «golonchina», «golonclima» o «golonrima», sino también el no menos agudo «canto» del ruiseñor en clave musical, que desde el «rodoñol» al «rusiñol» eleva su trino

en la escala diatónica del verso. Los «gorjeos» líricos no se escatiman en el transcurso de la obra, y es siempre el eco de un sonido que remite al origen de la música, al balbuceo del lenguaje: «el pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro». El mismo sonido que escucharemos, ya en el Canto VII, en la disolución semántica del poema. Se trata de una disgregación del verso y del lenguaje, reducidos a su mínima raíz fonética, que no es sino la voz de un pájaro en plena ejecución creacionista. El trino del ave y el balbuceo de la lengua, «la bella nadadora», en su origen natural: fonemas sin un significado preconcebido, expresión vocal del origen lingüístico. Así recuperaba Huidobro la noción del árbol de la vida, donde alentaba Adán en armonía de voz y conocimiento. El fin de la caída, como el término del viaje de Altazor, es el reencuentro con esa dimensión arcana y primordial, que remite al árbol alumbrado en el poema, árbol vital donde canta el pájaro, donde articula el primer poeta su fonación, su «verbo». Al cabo, se anuncia de nuevo un alba, un comienzo. Una nueva creación, en que despierta el ser.

El esquema semántico del «sueño» en tanto viaje que engendra «caída», y «despertar» como resultado cognoscitivo limador de las aristas del escepticismo, es el que empleó Sor Juana a fines del siglo XVII. En su primera parte recurrió a la exposición de un bestiario de aves nocturnas, donde desgranó su afición a la mitología clásica greco-latina, pero también su voluntad de «crear» de una manera muy sutil ese espacio sombrío de sensaciones físicas dominadas por la lentitud, la calma, la atención y la vigilia. Así, se dan cita en los 150 primeros versos del poema los atentos pájaros de la noche, componiendo una *capilla pavorosa* de notaciones musicales, en una peculiar partitura de sonidos, que sin duda colmaría los deseos de escritura musical de Mallarmé: «Máximas, negras, longas entonando, / y pausas más que voces, esperando / a la torpe mensura perezosa / de mayor proporción tal vez, que el viento / con flemático echaba movimiento, / de tan tardo compás, tan detenido, / que en medio se quedó tal vez dormido». El búho, *supersticioso indicio al agorero*; los murciélagos, considerados por Sor Juana *aves sin pluma aladas*, y la lechuza, *con tardo vuelo y canto, del oído / mal, y aun peor del ánimo admitido*, trazan un contrapunto de *torpe mensura perezosa* en la más adusta concavidad de lo oscuro, allí donde *ser puede noche en la mitad del día*, como tan paradójicamente expresa Sor Juana la hipérbole de lo negro. También en este gráfico de las tinieblas, se libra el águila, *de Júpiter el ave generosa*, al poder de la oscuridad, no sin guardar respeto al peligro, con el *cálculo pequeño* que entre sus garras encierra, para despertar en caso de que el sueño la domine, al dejar que cayera su peso.

Como vemos, todo un ambicioso ámbito de metáforas, visiones y osadías en el uso de los símiles, con gran precisión en el manejo de imágenes: un texto de sumo poder creador, de ingeniería léxica y perfección resolutive en el universo «inventado», más allá de la mera «reproducción» del tejido natural. Un latente «non serviam» a la expresión directa y figurativa se percibe en el genio «creacionista» de Sor Juana. *Haciendo cumbre de su propio vuelo*, disuelve las formas preconcebidas de la naturaleza y las eleva a categoría

nominal, como herencia del arte que conoció en Luis de Góngora, trascendiéndolas finalmente al reino de la abstracción categórica de la filosofía. Un emblema auténtico de los anhelos que la poética vanguardista emitirá en los sonoros años veinte del siglo acabado, con un entusiasmo no siempre armonizado con el conocimiento de las poéticas precedentes y sus peculiares arrebatos. Ciertamente que la sombra de una duda escéptica con un reconocible fondo moral contrapesa, como el aludido cálculo en la garra del águila durmiente, las levitaciones efusivas del sueño de Juana, cayendo también a la veracidad de un humanismo relativo. Limitación esencial en que prevalece la ignorancia «docta» y la convicción de que la proximidad solar amenaza siempre con inflamar las alas del volador. Empero, un decidido coraje creacionista enciende la inspiración poética que, más allá de la «lección», reconoce el triunfo de un saber renacido a la luz. Brota así la magnificencia de unos versos dictados por el numen de un verdadero «atleta verbal», de un «mago» que convertía en criatura existente cuanto sus ojos veían, aunque la realidad no lo precediera con nombre ni figura. Semillero de imaginación y fuente de vida poética, *Altazor* es un muestrario infinito de «proezas aéreas» en la forma de novedosos versos. *Primero Sueño* alumbra el camino que el creacionismo recorrerá sin ningún prejuicio ni miedo, en un espacio cósmico donde ya «no hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza».

Desde su moral, su verdad y su correspondiente belleza, creará Juana de Asbaje uno de los primeros «poemas sinfónicos» de la edad moderna, y el primero en Hispanoamérica. En la clausura monacal del virreinato de la Nueva España, donde los autos sacramentales y las cúpulas del barroco colonial imponían el respeto por la normativa sacrosanta, su irrefrenable aliento de iluminación cubre y dora los rigores que la rigidez de una época hizo reinar. Su inspiración atraviesa edades y leguas, figurando al fin como antesala de la lírica más avanzada de la contemporaneidad. Con un esfuerzo supremo, amparada tan sólo en los pilares de su agudo ingenio, apunta más allá de la «piramidal, funesta / de la tierra nacida sombra», y sobre las vertiginosas cumbres de su vuelo, se deja caer «al fondo del infinito» y «al fondo del tiempo». Movida por el impulso creador como inmortal auriga, sabedora de que *en su mismo despeño recobrada*, despertaría a salvo ante el juicio del mundo, de las edades futuras y de sí misma. Abriría sus ojos con esa *luz más cierta*, que prefigura, en los giros copernicanos de la historia del verso, los modernos «sueños» de Altazor.

Bibliografía

- El poema *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, *que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, imitando a Góngora*, ha sido citado de la edición que maneja de las *Obras Completas*, en el Volumen I: *Lírica Personal*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica México, 1976. También trabajo con la edición de su *Poesía Lírica* que realizó José Carlos González Boixo para Cátedra. La

bibliografía del poema es ingente. He utilizado para este trabajo, fundamentalmente, el magnífico trabajo sociológico de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix-Barral, Barcelona, 1982, y el excelente ensayo de José Gaos, «Sueño de un sueño», publicado en *Historia mexicana*, El Colegio de México, n.º 10, 1960-1961, págs. 54-71.

- En cuanto a Vicente Huidobro, manejo la edición de *Altazor. Temblor de cielo*, Cátedra, Madrid, 1988, de René de Costa, así como una bien seleccionada *Antología poética*, editada por Hugo Montes, en Castalia, Madrid, 1990. He consultado asimismo el excelente número monográfico dedicado a Huidobro por la Revista *Poesía*, editada por el Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, coordinada por René de Costa, y con la incorporación de un importante archivo gráfico y reproducción de todos sus escritos teóricos y manifiestos.

- Nótese que los versos de Sor Juana han sido citados en el poema en cursiva, mientras que los de Huidobro aparecen entrecomillados.

- Relativo a Stephane Mallarmé, he trabajado con la versión libre del texto (presentado en edición bilingüe) que hace Juan David García Bacca en su excelente *Necesidad y Azar. Parménides-Mallarmé*, Anthropos, Madrid, 1985. En cuanto a las cuestiones de estética del poeta francés, véase la reciente edición *Fragmentos sobre el Libro*, que recoge la información teórica del autor, editada en Murcia por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, y presentada por Francisco Jarauta.

- También me interesa destacar la importante aportación teórica que a este ensayo brindan las ideas de la «fenomenología poética» de Gastón Bachelard, en especial sus títulos *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, y *La Poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

- Acerca del contexto histórico del arte y la filosofía del Barroco de que se nutrió Sor Juana, he consultado el hermosísimo volumen de Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 2001. Se trata de una edición realizada por Ignacio Gómez de Liaño, con la reproducción gráfica de imágenes, emblemas y grabados de la época. También es recomendable la audición del CD de música barroca con obras de Johann Sebastian Bach, Johann Pachelbel, John Bull u Orlando Gibbons ejecutada por Gustav Leonhardt, y haciendo uso del «clavierorganum» de Matthias Griewish, inspirado en el invento de Kircher (Discográfica «Alpha», 2003).