

ISSN: 2313-5115

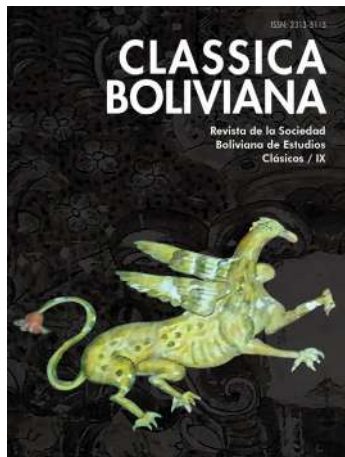
# CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad  
Boliviana de Estudios  
Clásicos / IX



# CLASSICA BOLIVIANA

Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos  
Número IX



SOCIEDAD  
BOLIVIANA  
DE ESTUDIOS  
CLÁSICOS



CLASSICA BOLIVIANA IX. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

*Dirección y edición general:* Andrés Eichmann Oehrli – *Subdirección y secretaría general:* Tatiana Alvarado Teodorika – *Coordinación general:* Carla Salazar – *Comité de redacción:* Carla Salazar (Biblioteca del Bicentenario de Bolivia), Mary Carmen Molina Ergueta (Universidad Mayor de San Andrés), Marc Gruas (Universidad de Toulouse Jean-Jaurès, Francia).

**Comité de Evaluación (y sus universidades):** Antonio Alvar Ezquerra (Universidad de Alcalá de Henares, España), Juan Antonio López Férez (Universidad de Educación a Distancia, España), Ángel Ruiz Pérez (Universidad de Santiago de Compostela, España), Francisco Montes (Universidad de Sevilla, España), Fernando Guzmán (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile), Paola Corti (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile), Jesús de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid, España), Fernando García Romero (Universidad Complutense de Madrid, España), Pere Fàbregas Salis (Universidad de Barcelona, España), Marina del castillo Herrera (Universidad de Granada, España), Luis Alfonso Hernández Miguel (Universidad de Alcalá de Henares, España), Joaquín García-Huidobro (Universidad de Los Andes, Chile), David Sánchez Rubio (Universidad de Sevilla, España), Felipe González Vega (Universidad del País Vasco, España), Ana María González de Tobía (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz), Ramón Enrique Cornavaca (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), María Claudia Ale (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina), José Manuel Floristán, (Universidad Complutense, Madrid), Juan Signes Codoñer (Universidad de Valladolid), Inmaculada Pérez Martín (CSIC)

**Editores responsables:** Andrés Eichmann Oehrli, Tatiana Alvarado Teodorika

**Portada:** Grifo. Fresco del coro de la iglesia de Carabuco (Depto. de La Paz).  
Foto: Norma Campos Vera

El grifo que reproducimos en la portada se funde, en la pintura mural, con los colores y las figuras de fondo: flores y hojas de color rojo ladrillo, verde y ocre. Hemos optado por oscurecer el fondo para resaltar mejor la figura mitológica.

Edición fotográfica de Felipe Ruiz: 

**Contacto e informaciones:** estudiosclasicosbolivia@gmail.com  
www.estudiosclasicosbolivia.org

© Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos (SOBEC)

© Editorial Marigalante

La Paz, diciembre 2018

## Índice

Presentación.....	5
Nuestra portada	
<i>Margarita Vila Da Vila</i> .....	11

### Lingüística

La rama filológica alejandrina y su incorporación en el <i>De lingua Latina</i> de Varrón <i>Caterina Anush Stripeikis</i> .....	15
Estudio sobre el simbolismo sonoro en palabras con la secuencia -γγ- [ŋg] en el griego antiguo <i>William Alcides Rodríguez García</i> .....	37
¿Aprender es agarrar? Metáfora etimológica y estructura léxica en el término <i>aprendizaje</i> <i>Beatriz Carina Meynet</i> .....	49

### Filología y literatura

<i>Acarnenses</i> : uma poética dionisíaca da comédia de Aristófanes? <i>Ana Maria César Pompeu</i> .....	91
Penélope e Lisístrata: uma abordagem comparativa sobre a construção e reconstrução da imagem da boa esposa <i>Francisca Patricia Pompeu Brasil</i> .....	103

## **Filosofía**

Um estudo filosofico comparado sobre o conceito de <i>Guerra Justa</i> em F. de Vitoria, J. Solórzano Pereira e G. W. F. Hegel <i>Gonzalo Tinajeros Arce</i> .....	121
--	-----

## **Materia clásica**

Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: fuentes estilísticas e iconográficas <i>Margarita Vila Da Vila</i> .....	153
---	-----

## Presentación

Nuestra revista, abierta a las propuestas de especialistas a nivel internacional, cuenta por primera vez, en este número, con tres artículos en portugués, y con ellos esperamos iniciar una nueva etapa en la que se amplíe poco a poco el abanico de idiomas de los trabajos en *Classica Boliviana*. El latín y el griego antiguo están constantemente presentes, por supuesto, pero sea ésta una oportunidad para hacer llegar una invitación a quienes deseen enviar sus artículos en francés, en inglés o en italiano.

Otra de las novedades de las que el lector asiduo a nuestra revista se habrá podido percatar, es que la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos ha adoptado un nuevo logotipo. El primero fue propuesto por Teresa Gisbert, a quien siempre recordaremos con admiración y agradecimiento. Ése representa uno de los afanes que nos motivaba como colectivo desde 1998, pues estaba inspirado en un *keru* (un vaso ceremonial indígena) del siglo XVII, de la zona del lago Titicaca, conservado en uno de los museos municipales de La Paz. Lo escogimos para modelo de nuestro primer logo porque el artista indígena plasmó motivos griegos en su superficie: una hidra, una sirena y un centauro con rasgos de *chuncho*, selvícola del norte de La Paz. En este sentido, dicho *keru* era una de las manifestaciones del rico diálogo intercultural que en estas tierras dio lugar a producciones e invenciones novedosas, de alta calidad estética. El nuevo logotipo es también una pieza representativa de la recepción de motivos clásicos en la población indígena (invitamos a leer la explicación de la Dra. Margarita Vila, dedicada a la portada de este número). Esta vez se trata de una obra del siglo XVIII. La Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos cobra un nuevo impulso con este grifo de alas batientes. Debemos la fotografía (tanto para el logotipo como para la cubierta de este número) a Norma Campos Vera; el elegante diseño, a la generosidad de Cecilia Mariaca en lo que al logotipo se refiere; y a la de Felipe Ruiz Vidal el de la cubierta de este número.

*Classica Boliviana* IX presenta cuatro secciones en este número. La primera, dedicada a la *Lingüística*, cuenta con tres contribuciones. La primera de ellas, de Caterina Anush Stripeikis, se centra en la obra *De lingua Latina* de Varrón, quien (como muchos autores romanos) se muestra tributario de tradiciones teóricas griegas, en este caso, de la tradición filosófica estoica y

la tradición gramatical en la que el alejandrinismo deja su principal impronta. Pero el reatino no es receptor pasivo, sino que su labor crítica lo llevó a una teoría lingüística sin precedentes. La escuela alejandrina tenía como meta final la crítica del texto poético (su fijación textual, la justificación de sus variantes, etc.). En *De lingua Latina* el exégeta literario dará paso al lingüista sistemático, prestando atención primero a la *impositio* (creación de neologismos) y luego a la *declinatio uoluntaria* (transformación de palabras por derivación), ambas resultado de autor consciente. Todo ello no sólo en textos poéticos (alejandrinismo) sino en cualquier tipo de género. Stripeikis explica que Varrón resuelve la discrepancia entre analogistas (alejandrinos) y anomalistas (algunos filósofos estoicos). Y aquí el reatino vuelve a hacer un aporte original, no al servicio de la exégesis poética sino al de una teoría lingüística. Considera la *declinatio uoluntaria* responsable de la *anomalía* mientras que la *declinatio naturalis* (transformación natural de las palabras, o «alteración morfo-fonética del paradigma») seguiría mayormente el camino de la *analogía*. Además, desarrolla modelos matemáticos que presentan distintas formas de proporción, con las que sistematiza fenómenos de la morfología latina.

Por su parte, William Alcides Rodríguez García aborda la posibilidad de que exista un fenómeno de fonosimbolismo en el grupo consonántico compuesto por nasal velar sonora y oclusiva velar, especialmente sonora. Clasifica un corpus de palabras en tres categorías, y recurre a fuentes etimológicas que le permiten comprobar la asociación del grupo con las realidades designadas por dichas palabras. A las fuentes etimológicas suma otras, como una descripción que hace Aristóteles de una de tales realidades, o la utilización del mismo grupo consonántico por parte de Aristófanes, en la comedia *Las Aves*, para significar otra, y llega muy convincentemente a establecer el significado del grupo consonántico, que funcionaría como un sintagma nominal compuesto de sustantivo y adjetivo. Rastrea también el origen de este fonosimbolismo, pre-griego, indoeuropeo, al menos en la asociación de una de las consonantes del grupo con uno de los miembros del mencionado sintagma. El lector tendrá el placer de descubrir lo que progresivamente desvela el autor, suspense incluido.

El artículo de Beatriz Carolina Meynet utiliza, entre otras, herramientas de la lingüística sistémico-funcional y de la lingüística cognitiva para identificar las condiciones y los mecanismos que propician y explican los cambios experimentados por las palabras en su aspecto semántico. Examina el largo y complejo camino que desemboca actualmente en el registro disciplinar de las Ciencias de la Educación *aprendizaje* a partir del verbo



latino *apprehendo* (agarrar). Reconstruye los cambios diacrónicos al interior del sistema lingüístico: primero se ocupa del étimo latino, registrando la metáfora conceptual planteada en el título de su trabajo sobre todo a partir del latín tardío. Continúa por la misma vía con el término castellano, a la vista de los procesos sociales y discursivos que motivaron el uso de las palabras a través del tiempo. Seguidamente estudia la estructura léxica del término y las relaciones clasemáticas que se dan con otros conceptos adyacentes, lo cual se complejiza a medida que surgen diversas perspectivas en las disciplinas humanísticas en las que entra en consideración la palabra y sus referentes. Finalmente, establece el tipo de metáfora que supone el uso de la palabra, como registro disciplinar propio (principalmente) de las Ciencias de la Educación y también fuera de dicho registro. Meynet indica que resulta apropiada al integrarse en una metáfora sistemática recogida por Lakoff y Johnson, la de «entender es capturar», con la carga de control y manipulación que ello supone. Resultan notables los motivos por los que la metáfora conceptual analizada se diluye en determinados momentos y ámbitos disciplinares, por ejemplo cuando no incluye la noción de voluntariedad consciente por parte del sujeto, como ocurre en el siglo XVIII al ingresar la palabra al castellano desde el francés; también cuando se considera el aprendizaje como proceso, y más si éste es concebido como actividad en la que intervienen dos sujetos, es decir si se inserta el concepto en la metáfora del canal. Muy lúcida es una de las observaciones finales, al afirmar la autora que entre los aportes de más interés de la teoría de las metáforas conceptuales está su utilidad como guía de los mapas conceptuales que establece el hablante; y también aquella otra según la cual los cambios semánticos resultan en una gran complejidad de significados al estar «enmascarados por una continuidad nominal».

La segunda sección, dedicada a la de *Filología clásica*, se abre con el trabajo de Ana María César Pompeu, autora de otros muchos trabajos centrados en Aristófanes. En esta ocasión presenta un acercamiento a los *Acarnienses* como paradigma de la comedia antigua, como obra que destaca aspectos de la «conciencia dionisiaca» de la fiesta cívica clásica. Conciencia también de su origen rústico, para lo cual pone en diálogo los *Acarnienses* (donde un megarense hace una suerte de «comedia rústica megárica» en el mercado que instala Diceópolis frente a su casa) con la *Poética* de Aristóteles, en el que el filósofo registra el hecho de que los megarenses consideran que la comedia nació entre ellos. Por otro lado, señala las parodias de canción y procesión fálica de las fiestas *Dionisias rurales*, a lo que se suman otros artificios que



aumentan la densidad cómica, y que a la vez funcionan como medio eficaz para relacionar la paz (tan anhelada por los ciudadanos y por el propio Aristófanes) con la justicia, sugiriendo que la suspensión de la ambición reemplazaría la guerra fratricida por la feliz convivencia y el disfrute de los abundantes frutos del campo, como ocurre con las fiestas *Leneas*, en las que Diceópolis gana en el concurso de borrachera.

En el segundo estudio de esta segunda parte, a cargo de Francisca Patrícia Pompeu Brasil, se presenta el análisis de modelos femeninos en la literatura griega clásica (si bien tales modelos no son privativos de Grecia, como nos recuerda con citas de Coulanges, autor que atiende al conjunto indoeuropeo). Señala los dos estereotipos con que se definió frecuentemente a la mujer en gran parte de las obras literarias: por un lado, el de la mujer virtuosa, honesta, cuyo espacio es el hogar, y de la que se espera la sumisión al marido, el cuidado de los hijos y el gobierno de los esclavos domésticos. Por otro, el de la mujer incapaz de gobernarse a sí misma, que acarrea todo tipo de desgracias. La autora muestra algunos ejemplos del primer tipo (Penélope, Alcmena, Alceste) y del segundo (Pandora, Helena, Medea). A continuación, a partir de la *Odisea* observa la construcción literaria de Penélope como imagen de la buena esposa, recordando que los textos épicos se caracterizan por ser exhortativos, ya que están al servicio de la educación para la vida en sociedad. Seguidamente, para presentar un personaje que sirva de contraste, se ocupa de la construcción aristofánica de *Lisístrata*, que rompe con los estereotipos. De la mano de Bourdieu analiza las características de la dominación masculina vigente en la sociedad de entonces y la reacción de las mujeres lideradas por Lisístrata en la comedia. En ese mundo al revés de la comedia, donde a menudo ocurren las cosas que todos desean, son las mujeres las que acaban con la guerra del Peloponeso y con la violencia en el seno de la ciudad, sometiendo a los maridos, negándose a complacerlos sexualmente y a ocuparse del hogar, haciéndose fuertes en la Acrópolis y pasando a la acción en la esfera pública. Ponen con ello en riesgo la paz doméstica, necesaria para la conservación de la pólis, en una calculada apuesta cuya meta es poner fin a la guerra y restaurar el espacio familiar. La autora propone una sugerente interpretación, según la cual el personaje cómico ofrece una deconstrucción de la imagen de la buena esposa para conseguir un cambio de paradigma que, a la vez, resulta favorable al bien común.

En la tercera sección, de *Filosofía*, contamos con el artículo de Gonzalo Tinajeros Arce, un estudio comparativo entre el concepto de «guerra justa» que desarrollan dos pensadores de la escolástica moderna, Francisco de Vitoria y Juan de Solórzano Pereira, y el mayor representante del idealismo alemán, Friedrich Hegel. Apunta que la guerra, en el pensamiento de estos pensadores, viene a remediar una situación en la que se ve amenazado el «bienestar público», expresión que varía de los escolásticos a Hegel, pero que resulta afín al agustiniano de «salud pública». De ello derivan las principales coincidencias. La diferencia más importante entre los dos primeros y Hegel pareciera ser que Vitoria y Solórzano buscan una perspectiva desde la cual pueda pensarse en el bien general de todos los pueblos, cometido que deberían asumir también los Estados, mientras que para el pensador alemán un Estado ha de buscar el bienestar particular de su propio pueblo, ya sin abarcar una visión universal.

Por último, en la sección dedicada a la *materia clásica*, Margarita Vila Da Vila analiza las sibilas representadas en una obra extraordinaria, el retablo que comenzó siendo el mayor de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, y que ahora se encuentra como retablo lateral del santuario, en la pared norte. Comienza su artículo corrigiendo datos de la historia del retablo, no conocidos con precisión, debido sobre todo a una inscripción que llevó a equívocos a autores anteriores. Ahora puede decirse que quedan aclaradas las fechas y lo (poco) que puede saberse de momento acerca de quienes intervinieron en la factura. Para encarar el análisis iconográfico, recuerda las nociones indispensables en torno al canon sibilino, desde la Antigüedad pre-cristiana (Varrón), pasando por su incorporación en la literatura cristiana y de ahí a pinturas, primero sueltas (a partir del siglo XII) y más tarde, desde el siglo XV, en series más o menos amplias. Su análisis iconográfico y epigráfico le permite establecer con exactitud, en cada caso, los grabados que tuvo a la vista el maestro que realizó las tallas y el que pintó las inscripciones. Se trata, en un sentido particularmente interesante, de una obra pionera absoluta en todos los reinos administrados por la corona española y, a la vez, muestra la rapidez de circulación en América de textos y grabados producidos en Europa.

Agradecemos a cada una de las personas que han hecho posible *Classica Boliviana* IX. En primer lugar, a los autores de los trabajos y a los evaluadores del Comité Científico, que han dado prueba de paciencia en la ida y vuelta de trabajos, críticas y comentarios. A los miembros del Comité de Redacción, tan atentos como siempre a las normas editoriales y a todos los aspectos que les llamaron la atención. A Felipe Ruiz (iVox) y quienes intervinieron en el

aspecto gráfico y en la diagramación, con la sucesión de galeradas hasta lograr el producto acabado. A Jorge Paz Navajas, rector de la Universidad Nuestra Señora de La Paz, por el apoyo para la impresión del presente número. A los responsables de la editorial Marigalante, cuya mirada puesta en los detalles es consecuencia de su decidida voluntad de alcanzar un acabado primoroso.

Andrés Eichmann Oehrli  
Tatiana Alvarado Teodorika

# MATERIA CLÁSICA



# **Las sibilas del antiguo retablo mayor de Copacabana: Fuentes estilísticas e iconográficas**

M<sup>a</sup> Margarita Vila Da Vila,  
Universidad Mayor de San Andrés  
mmargaritaviladv@hotmail.com

## **Resumen**

La más antigua serie de sibilas conocida del territorio boliviano se encuentra en el antiguo retablo del santuario de Copacabana. De elegante factura y delicada talla, suma a su indiscutible calidad el interés de estar bien datado. Una inscripción en su predela consigna que fue hecho por disposición del párroco del lugar en 1614 y pintado en 1618 por Sebastián Acostopa.

Sin embargo, a partir de una extrapolación un tanto forzada de este dato, se ha imputado a éste la completa autoría de la obra. Por otra parte, ignorando tales fechas, se ha postulado la derivación de sus sibilas de la serie xilográfica editada por Baltasar Porreño en 1621.

El propósito de este trabajo es reconsiderar tanto la autoría de las figuras talladas, como las fuentes iconográficas de las seis profetisas que enmarcan el nicho central del retablo, previas a las estampas de Porreño y ligadas –como las de éste– a los grabadores C. van der Passe, Th. de Leu y J. Granthomme.

**Palabras clave:** Santuario de Copacabana (Bolivia) - jesuitas en Juli (Perú) - retablo - arte virreinal andino - Sebastián Acostopa - grabados flamencos y franceses del siglo XVII - C. de Passe - J. Granthomme - B. Porreño

## **Abstract**

The oldest series of Sybils known on Bolivian soil can be found on the ancient altarpiece of the sanctuary of Copacabana. It is elegantly worked and has delicate carvings. Furthermore it is clearly datable. An inscription at its bottom support enables us to affirm that the piece was commissioned by the parish priest in 1614 and painted in 1618 by Sebastian Acostopa. Nevertheless, from a rather forced extrapolation of this information, the whole of the work has been attributed to Acostopa. Ignoring these dates, it has been advanced that the Sybils derive from woodcuts edited in 1621 by Baltasar Porreño.

The aim of this paper is to reconsider both the paternity of the sculpted figures and the iconographic sources of the six prophetesses that surround the central niche of the altarpiece, that predate Porreño's prints and that are related (as are his prints) to the engravers C. van der Passe, Th. de Leu and J. Granthomme.

**Keywords:** Copacabana sanctuary (Bolivia) - jesuit mission in Juli (Peru) - retablo - andean colonial art - Sebastian Acostopa - XVIIth flemish and french engravings - C. de Passe - J. Granthomme - B. Porreño



Las primeras sibilas plasmadas en territorio boliviano decoran el antiguo retablo mayor del santuario de Copacabana. Aun siendo una primorosa muestra de la escultura tardo-renacentista en la Audiencia de Charcas (fig. 1), a fines del siglo XVII fue remplazado por el retablo barroco de la cabecera y reubicado en el primer tramo de la nave norte<sup>1</sup>. De elegante factura en su diseño y sutil modelado en sus policromos relieves, suma a su indiscutible calidad el mérito de estar bien datado. Una inscripción en su predela consigna que fue hecho por disposición del párroco del lugar en 1614 y pintado en 1618 por Sebastián Acostopa.



Fig. 1. Retablo manierista de las Sibilas con S. Jerónimo y la Sagrada Familia, Copacabana, 1614-1618.

Poco se dice sobre su construcción en la *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, publicada por Fr. Alonso Ramos Gavilán,

<sup>1</sup> J. Mesa y T. Gisbert, 1992, p. 57; 1972, p. 89.

en Lima, en 1621. El interés del agustino se concentró en los orígenes de la imagen y los milagros acaecidos en su santuario. Explica que la talla de la Virgen de Copacabana fue obra del escultor Francisco Tito Yupanqui en 1582 y que fue el maestro Vargas quien la policromó en el convento de San Francisco de La Paz<sup>2</sup>. Afirma también que en 1614 «para aderezar la capilla mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana, levantaron andamios los Indios» bajo la supervisión de Fray Juan Vizcaíno<sup>3</sup>.

Páginas después, al tratar de la «Fiesta que se hizo a la colocación de la Santa Imagen [...] en su capilla mayor», apunta que el 6 de abril de 1614, «siendo [...] prior [...] el padre fray Juan Vizcaíno [...], habiéndose acabado la capilla mayor de la iglesia, que es de bóveda [...], se quitó [la imagen] del altar antiguo donde estaba [...] para poner su tabernáculo en el mayor de la dicha capilla»<sup>4</sup>. «Diose luego orden cómo hacer un retablo, así para el adorno de la capilla mayor, como para que la Virgen santísima tuviese su tabernáculo». Precisa que «Trabajó en aqueste ministerio [...] Fray Juan Vizcaíno» y que «siendo prior el año de 1618, por el mes de febrero, se acabó de dorar». Pero hubo que aguardar para su instalación, siendo Fr. Gonzalo Díaz Piñeiro Provincial algo después, quien dispuso «que de todo punto se acabase el retablo (que es uno de los insignes del Perú) como de hecho se acabó [...] el año de 1619». Como por entonces era Ramos Gavilán «cura [...] del pueblo, y cuidaba de la doctrina»<sup>5</sup>, es seguro su directo conocimiento de todos estos asuntos.

Pese a no informar acerca de la autoría material de tan hermoso retablo, la propia obra da cuenta de su comitente y del pintor que la doró y policromó, al afirmar en su predela que «ESTA CAPILLA Y RETABLO HIZO EL P. FR. IV<sup>o</sup> VIZCAYNO SIENDO PRIOR CAPELLAN AÑO 1614» (fig. 2). Concuerta ello con lo indicado por Ramos Gavilán y obliga a rectificar la datación fijada por los esposos Mesa-Gisbert<sup>6</sup> en 1618. Tal data corresponde al inicio de

2 A. Ramos Gavilán, 2015, pp. 281-303.

3 A. Ramos Gavilán, 2015, p. 454. (lib. II, cap. XXXIX, pp. 365-366 de la edición limeña de 1621).

4 A. Ramos Gavilán, 2015, p. 460. Desafortunadamente, al ejemplar original de 1621, que consultamos en edición digital en PDF, le falta todo el capítulo XLI del libro II y, por tanto, todo lo relativo a la consagración de la capilla mayor en 1614 y –lo que es más importante para nosotros– lo relativo a la ejecución del retablo del que vamos a tratar.

5 A. Ramos Gavilán, 2015, pp. 461-462.

6 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, p. 89.

otra inscripción que, tras una interrupción sobre la escena de la Anunciación, afirma «RRETABLO AÑO 1618 PINTOLO DON SEBASTIAN ACOSTOPA INCA».



Fig. 2. Retablo de Copacabana, 1614-1618.

El deseo de los investigadores de dar continuidad al trabajo de Tito Yupanqui en Copacabana les llevó a atribuir la total autoría del retablo a Sebastián Acostopa<sup>7</sup>, convirtiéndolo en escultor, como también hizo P. Querejazu<sup>8</sup>. Sin embargo, Ramos Gavilán afirma que, temiendo los indios el traslado de la imagen a la catedral de Chuquisaca, «determinaron [...] depositarla [...] en casa de don *Carlos Acostopa*, mayordomo de Nuestra Señora» y que «la casa donde pusieron la imagen, hoy día la respetan los indios, y el pintor del pueblo llamado *Sebastián Acostopa, hijo del sobredicho don Carlos*, tiene su oratorio en ella»<sup>9</sup>. Dado que el cronista fue párroco allá, de haber sido aquél escultor, lo hubiera señalado<sup>10</sup>.

7 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, p. 89.

8 P. Querejazu, 1995, p. 258; 2012, p. 203.

9 A. Ramos Gavilán, 2015, pp. 326-327 (tales palabras aparecen consignadas en el capítulo XII del libro II de la *Historia...* y se corresponden con la página 227 de la edición original).

10 La atribución a Sebastián Acostopa de la Virgen de Copacabana conservada en la iglesia de Caypi (Perú), parte de una interpretación de su epígrafe tan forzada como en el caso anterior (J. Mesa y T. Gisbert, 1972, pp. 90-91. La referencia está tomada de J. Gutiérrez, 1959, p. 106).

Aclarada, pues, la participación de Sebastián Acostopa como pintor dorador y no como imaginero del retablo, antes de analizar la iconografía de las sibilas en él talladas, conviene establecer su origen. Ya Mesa y Gisbert, siguiendo a Wethey<sup>11</sup>, señalaron que «El retablo de Sebastián Acostopa pertenece todavía al Renacimiento, siendo en su estructura muy similar al que proyectara Pastorelo en 1608 para la catedral de Sucre»<sup>12</sup>. Admiten que es posible que dicho tracista italiano «y otros, como el escultor que trabaja para los jesuitas en Juli (Perú), dieran la pauta de un arte estilizado y elegante, del que se hace eco Sebastián Acostopa»<sup>13</sup>. A nuestro juicio, hubo de ser un imaginero formado por el jesuita Bernardo Bitti en Juli el responsable de tan digna obra, habida cuenta de la actividad artística del italiano por allá entre 1585 y 1602<sup>14</sup>. Considerando que Juli sólo está a 50 km de Copacabana, y que tras la entronización de su Virgen en 1583 «el padre Diego de Torres, rector del colegio de la Compañía de Jesús de Juli» fundó una cofradía en su honor<sup>15</sup>, es plausible que Fray Juan Vizcaíno encargara a los jesuitas el retablo<sup>16</sup>. No podemos desarrollar aquí un amplio análisis estilístico ni precisar su autor, pero tanto el sentimiento perceptible en las figuras de los costados superiores, como la sensual belleza de las sirenas cercanas, o la dulzura de los rostros y ademanes de las sibilas que aquí nos ocupan, permiten adscribirlo al Renacimiento tardío (fig. 3). Las contorsiones, canon alargado y espacio saturado propios del Manierismo son imperceptibles en los relieves dedicados a los nacimientos de María y Jesús, la Anunciación central o los Padres de la Iglesia que los flanquean en la predela. Sólo el ritmo ondulante de los cuerpos y la gracia de sus poses permiten pensar en dicho estilo y, por lo mismo, relacionarlos con el del jesuita Bitti<sup>17</sup>, siendo el diseño del retablo comparable

11 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, p. 90. Siguen en ello a H. Wethey, 1969, pp. 107-110.

12 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, pp. 63-66, fig. 39. En p. 90 señalan que Wethey descubrió un dibujo de Pastorelo para este retablo ya desaparecido, según indican en J. Mesa y T. Gisbert, 1985, p. 405.

13 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, p. 90.

14 J. Mesa y T. Gisbert, 1982, t. I, p. 57.

15 A. Ramos Gavilán, 2015, p. 299.

16 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, p. 90.

17 P. Querejazu, 1995, p. 258.

en algunos detalles al de la iglesia de Huaró<sup>18</sup> o a la sillería de la catedral de Sucre tallada por Cristóbal Hidalgo en 1595<sup>19</sup>.



Fig. 3. Retablo de Copacabana, 1614-1618.

El análisis iconográfico de las sibilas que enmarcan la hornacina destinada a la Virgen de Copacabana certifica, además, su derivación de estampas europeas. Ya Mesa y Gisbert las calificaron como «excepcionales» y propias «de los artistas empapados en el humanismo», representadas como están «en busto y dentro de tarjas», con amplios escotes y complicados tocados<sup>20</sup>. Sin embargo, nada dijeron de sus fuentes iconográficas, y dado que cuantos estudiaron las sibilas o ignoran las del retablo de Copacabana<sup>21</sup>, o las basaron

18 J. Mesa y T. Gisbert, 1985, pp. 404-406, figs. 424 y 426.

19 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, pp. 66-67, fig.40. Acerca de la repercusión de los tratados renacentistas en Hispanoamérica, ver 1985, pp.78-85.

20 J. Mesa y T. Gisbert, 1972, p. 90, fig.48; T. Gisbert, 2009, p. 54.

21 S. Sebastián, 1981 (reimpr. 1989), pp. 411-412; 1986, pp. 156-159, figs. 142-143. Tampoco precisaron nada sobre las fuentes iconográficas de las sibilas de Copacabana T. Villegas de Aneiva, 1999, pp. 221-224, o A. Orías, 2004, pp. 28-31, quienes, al tratar de las mismas, se limitan a ligar su autoría a S. Acostopa, como ya habían hecho Mesa y Gisbert años antes.



en las xilografías publicadas por Baltasar Porreño en 1621 (fig. 4)<sup>22</sup>, conviene un estudio de este asunto para aclarar tanto sus fuentes primarias como su carácter pionero en estas tierras.



Sibila Cumana (4a) de las xilografías de Porreño. Fig.4-Oráculos de la Sibila Cumana (4a) y de la Sibila Samia (4b) de B. Porreño, Cuenca, 1621, insp. En C. de Passe, 1601: “SIBYLLA SAMIA QUAE PHYTO ET HEROPHILE PROPRIO NOMINE DICTA”

Debemos a M. D. Buisel su vinculación con las estampas de Porreño, sin percatarse ésta de la primacía de las sibilas de Copacabana sobre aquéllas. Ni A. Rodríguez, ni A. Ojeda, autores de un decisivo estudio sobre las repercusiones de los *XII SIBYLLARUM icones* de Crispijn de Passe en Europa

22 M. D. Buisel, 2010, en p. 63, núm. 18, afirma «En Bolivia, en el santuario de Copacabana, hay una selección de seis sibilas siguiendo a Porreño, otras en colecciones particulares». Curiosamente, en la p. 67 las atribuye al grabador Carreño, al afirmar que su modelo tipológico «provee al menos algunas series completas bien localizadas, como las de Pedro de Sandoval en el Palacio de la Minería en México, además de las seis de Copacabana (Bolivia) y restos de otro conjunto en el Museo Histórico de Puebla (México)». Esto parece un lapsus y confusión con Porreño, ya que ningún otro autor menciona su nombre.

y América, parecen haber conocido los relieves de nuestro retablo<sup>23</sup>. De ser así, hubieran quedado asombrados no sólo de la fidelidad con la que copiaron las estampas de Crispijn de Passe, Thomas de Leu y de Jacques Granthomme, sino también de su temprana fecha (fig. 5). Así me sucedió al consultar la edición conservada en la Biblioteca Nacional de España<sup>24</sup>.



Fig. 5. XII *Sibyllarum icones* de Jacques Granthomme, c. 1604-1607 (foto de A. OJEDA).

Contiene ésta las copias que el francés Granthomme hizo en París hacia 1604<sup>25</sup>. Del cotejo entre estas láminas y las de los otros grabadores estudiados por A. Rodríguez y A. Ojeda se deduce que el escultor de las sibilas de Copacabana tuvo acceso a varias colecciones de grabados. Considerando que los prototipos fueron publicados por De Passe en Colonia en 1601, y que el retablo fue encargado por el P. Juan Vizcaíno en 1614 y policromado por Sebastián Acostopa en 1618, asombra la rápida difusión de los modelos a disposición del anónimo responsable de su talla.

23 A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015.

24 *XII SIBYLLARUM icones elegantissimi*, 1604. Como señalan los editores, «en todas las lám. se ve J. Granthon (sic) exc. y por el tipo de grabado no parecen ser las láminas del libro de Crispijn de Passe [...]».

25 A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, pp. 267-268.



Hemos de enfatizar este punto porque en España las mencionadas sibilas fueron copiadas por el xilógrafo –un tal P. de Torres<sup>26</sup>– que trabajó para el humanista Baltasar Porreño poco antes de 1621, cuando se publicó en Cuenca su tratado sobre los *Oráculos de las doce sibilas*<sup>27</sup>. Procede, pues, comparar las imágenes y textos que identifican las figuras con sus respectivos modelos; pero antes de hacerlo, y a fin de valorar lo preciso de sus fuentes, conviene hacer una reseña de la iconografía sibilina.

Siendo imposible aquí resumir todo lo relativo a ésta, baste saber que se atribuye a Lactancio (siglo IV) la fijación de un primer canon sibilino<sup>28</sup>. En sus *Divinae Institutiones* recogió lo ya establecido por Varrón en el siglo I a. C., estableciendo en diez el número y orígenes de las sibilas, profetisas no sólo de la antigua Grecia –como las pitonisas– sino también de Persia, Libia y el Asia Menor, de donde proceden las más antiguas<sup>29</sup>. Eran éstas las sibilas persa, líbica, delfica, cimeria, eritrea, samia, cumea, helespónica, frigia y tiburtina, siendo Varrón el primero en incluir algunas itálicas, como las de Cumas y Tíbur, y en referirse a los libros sibilinos como repositorios de los antiguos oráculos griegos. Con el triunfo del cristianismo, las sibilas fueron consideradas como contrapartes femeninas a los profetas del antiguo testamento, vates del verdadero Dios entre los gentiles y profetisas del Mesías<sup>30</sup>. San Agustín y san Isidoro se refirieron a ellas, prestando especial atención a las sibilas de Cumas y de Eritrea, «la más célebre y conocida». Seguían así a Eusebio de Cesarea, quien interpretó el verso referido a la primera como anuncio del nacimiento divino en la IV égloga de Virgilio y la proclamación de «Jesús Cristo, hijo de Dios, Salvador» en el acróstico de unos versos atribuidos a la segunda<sup>31</sup>. El prestigio de sus oráculos hizo que Jan van Eyck las plasmara hacia 1432, junto a los profetas Zacarías y Miqueas, sobre la escena de la Anunciación del políptico de San Bavón de Gante. Asimismo, la leyenda de la consulta del emperador Augusto a la sibila del Tíbur acerca de su deificación, inspiró la estampa grabada por el maestro alemán E. S. en 1466, en la que la sibila muestra a Octavio la aparición celestial de la Virgen con el Niño<sup>32</sup>.

26 A. Ojeda, 2014, p.1; J. Carrete Parrondo (ed.), 2010, pp. 314.

27 B. Porreño, 1621, portada.

28 A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, p. 264.

29 M. D. Buisel, 2007, p. 104.

30 M. D. Buisel, 2007, pp. 105-106; E. M. Castro Caridad, 2002, pp. 1827-1842.

31 C. Belda, 1985, p. 6; Isidoro de Sevilla, 1982, t. I, Lib. VIII, pp. 710-713.

32 S. de la Voragine, 1982, t. I, pp. 55-57.

A pesar de la inclusión en los siglos XII y XIII del canto de la sibila en el *Ordo Prophetarum* de la liturgia navideña<sup>33</sup>, sólo desde el siglo XV se hicieron series completas de las mismas. Previamente, lo usual fueron representaciones aisladas, como testimonia la identificada junto a Virgilio y la reina de Saba por S. Moralejo en el pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (1188)<sup>34</sup>. Igual sucedió con otras góticas, siendo el púlpito de San Andrés de Pistoia tallado por G. Pisano hacia 1300 uno de los primeros testimonios de seis sibilas alineadas con profetas<sup>35</sup>. No extraña, pues, que haya sido en la decoración mural del palacio romano del cardenal Orsini, hacia 1438, donde aparece la primera serie de 12 sibilas consignadas en las *Prophetiae XII Sibillarum de incarnatione Christi* que ya había apuntado, en el siglo VII, el *Chronicon pascale*. A éstas suceden la diez talladas en el Templo Malatestiano de Rímmini por Agostino di Ducio. Lo propio hizo Jörg Syrlin en la sillería coral de la catedral alemana de Ulm hacia 1470<sup>36</sup>. El prestigio de los citados textos, sumado a la publicación de las series de doce sibilas grabadas por los florentinos Baccio Baldini y Francesco Roselli entre 1470 y 1490, junto con la edición del tratado de Filippo Barbieri en 1481, animó la multiplicación de obras dedicadas a estas vaticinantes del Mesías<sup>37</sup>. Sobresalen entre ellas las estampas xilografiadas hacia 1475 de un libro del monasterio de St. Gall (Suiza), en donde las sibilas aparecen entronizadas, como sucede con las miniadas por Jean Colombe en el Libro de Horas de Louis de Laval (Ms. BNF, lat. 920). En torno a 1483 se ejecutaron las diez sibilas del pavimento del *duomo* de Siena y hacia el 1500 las pintadas al fresco por Perugino, en Perugia, o Pinturicchio, en los Apartamentos Borgia del Vaticano. Hay otras muchas –como recoge en su estudio J. M. Morales–, pero a todas superan en fama las cinco plasmadas –alternando con profetas– por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (1508-1512)<sup>38</sup>.

Ninguna de estas obras, con todo, acabó inspirando la serie parcial del retablo de Copacabana. Basta una comparación entre sus relieves y las estampas impresas en Colonia en 1601 por C. de Passe el Viejo y, en París,

33 M. Arellano, 2007, p. 1.

34 S. Moralejo, 1993, pp. 28-46; J. C. Santos Paz, 2002, pp. 555-563.

35 J. M. Morales Folguera, 2009; *Naturales y místicas*, 2017, pp. 45-46.

36 N. C. Belda, 1985, pp. 6-9; S. Sebastián, 1978, pp. 264-266.

37 *Naturales y místicas*, 2017, pp.46-50; A. Chastel, 1982, pp. 241-244.

38 *Naturales y místicas*, 2017, pp.56-63; J. M. Morales Folguera, 2009.

entre 1602 y 1609, por Thomas de Leu y Jacques Granthomme, para percatarse de la inspiración directa en tales grabados<sup>39</sup>.

La primera figura de la izquierda del retablo de Copacabana (fig. 6) se identifica como «SIBILLA ERYTHRAEA EX ASSYRIORUM BABYLONE ORIUNDA PRISCA VOCITATA»<sup>40</sup>. Si bien, tanto la figura femenina como el cordero que sostiene en referencia al carácter redentor del Dios nacido de una virgen coinciden exactamente con la imagen grabada por Crispijn de Passe, lo cierto es que existe una discordancia tanto en la grafía del nombre, como en el final de los textos de la orla, que la proclama «BEROSI FIL»<sup>41</sup>. Dado que



Fig. 6. Sibila Eritrea, Copacabana, c. 1618: «SIBILLA ERYTHRAEA EX ASSYRIORUM BABYLONE ORIUNDA PRISCA VOCITATA».



Fig. 7. Grabado de Thomas de Leu: Sibila Eritrea, ca. 1605 (© Trustees of the British Museum): «SIBILLA ERYTHRAEA EX ASSYRIORUM BABYLONE ORIUNDA PRISCA VOCITATA».

39 *XII SIBYLLARUM icones elegantissimi*, 1604; H. F. Bauzá, 1998, pp. 69-70; A. Ojeda, 2014; A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015. El hermoso aspecto de todas sus sibilas hace visible así, tal como sugiere el texto de Quad, el carácter femenino y agraciado de estas videntes, para así, en palabras de estos autores, «atraer la mirada tanto de sabios como de hombres jóvenes que pudieran utilizar las imágenes para decorar sus *libri amicorum*».

40 Es decir: «Sibila eritrea oriunda de Babilonia de los asirios, llamada la arcaica».

41 «Sibila eritrea oriunda de Babilonia de los asirios, hija de Beroso».

para unos tratadistas el historiador caldeo Beroso fue padre de la sibila cumea, para otros de la pérsica y para Pausanias de la hebrea Sambeta, es evidente la falta de acuerdo y confusión en la que acabaron cayendo los orígenes de estas legendarias profetisas con el paso del tiempo<sup>42</sup>.

Las similitudes entre las estampas de la sibila de eritrea grabada por Jacques Granthomme y la firmada por Thomas de Leu e identificada como «SIBILLA ERYTRAEA EX ASSYRIORUM BABYLONE ORIUNDA PRISCA VOCITATA», hacen suponer, como ya plantearon A. Rodríguez y A. Ojeda, la derivación de la serie de sibilas grabada por Granthomme de las del también francés Thomas de Leu (fig. 7)<sup>43</sup>. Por mi parte, he de insistir en que fueron las estampas de ambos las seguidas en los relieves de Copacabana<sup>44</sup>. La comparación entre estas imágenes y la pintada un siglo antes en la Capilla Sixtina hace aún más notoria la filiación francesa de los medallones de Copacabana, derivando la disposición sedente de ésta de las estampas italianas de fines del siglo XV, que en nada influyen en las aquí estudiadas.

Lo mismo ocurre con la sobrecogedora interpretación de la sibila de Cumas pintada por Miguel Ángel, fornida y anciana<sup>45</sup>. Muy distinto es su aspecto en el segundo relieve de la izquierda del retablo. Como en los otros cinco, muestra el busto de una hermosa mujer identificada como «SIBILLA

42 A. González Blanco y E. Calatayud, 1985, p. 5. Según Juan Bautista Fernández, autor de unas *Demostraciones Católicas* publicadas en 1630, dicho Beroso había escrito una Historia de los caldeos; pero en dicho tratado es a la sibila cumea, instalada en la Cumas itálica tras haber salido de Babilonia, a la que otorga tal filiación. Sin embargo, para J. Granthomme y B. Porreño, quien lo sigue, es la sibila pérsica quien tiene ese padre, mientras que según Pausanias fue una sibila hebrea de nombre Sambetha, y no la eritrea, cumea o pérsica, la hija del citado Beroso (M. D. Buisel, 2010, p.16 [versión digital]).

43 A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, pp. 266-270. A la misma conclusión, e inspirándose en ellos, ha llegado A. Gelonch Viladegut, 2015, pp. 1-60.

44 A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, pp. 265-270; A. Gelonch Viladegut, 2015, pp. 35-44. En cambio, los versos aplicados por C. de Passe son exámetros compuestos por Matthias Quad inspirados en los *Oráculos sibilinos* que Barbieri, X. Betuleius y J. Opsopäus habían editado antes.

45 P. Grimal, 1984, pp. 478-479; Ovidio, 2009, J. M. Torrent (trad.), lib. XIV, pp. 263-264; H. F. Bauzá, 1998, pp. 36-37. Parece asumir así que se trataba no sólo de la que había guiado desde su gruta en Campania a Eneas, en su descenso a los infiernos y, tiempo después, había ofrecido al rey Tarquino, el Soberbio de Roma, nueve oráculos sibilinos, sino también de aquella a la que Apolo le había concedido vivir tantos años como granos de arena cupieran en su mano, pero no el don de la eterna juventud, al rehusarse a entregarle la virginidad que el apasionado dios le requería.

CUMAEA ET CIMMERIA APOLLINIS IN CUMIS SACERDOS»<sup>46</sup> (fig. 8). Texto e imagen coinciden en lo sustancial con las estampas de J. Granthomme y C. de Passe, que a su vez sólo difieren en los versos y la orientación. El ramillete de lirios que sostiene mientras eleva sus ojos a la luz hace referencia tanto a la Virgen Madre como a los dones para el nuevo Rey nacido de ella (fig. 9)<sup>47</sup>.

La sibila inferior, también mirando al centro, luce un complejo peinado de trenzas en armonía con su elegante indumentaria (fig. 10). El epígrafe que



Fig. 8. Sibila de Cumas del retablo de Copacabana, 1614-1618: «SIBILLA CUMAEA ET CIMMERIA APOLLINIS IN CUMIS SACERDOS».



Fig. 9. Grabado de la «SIBYLLA CUMAEA QUAE ET CIMMERIA APOLLINIS IN CUMIS SAC. Rdos» de Crispin de Passe, 1601.

46 «Sibila cumea y también cimeria, sacerdotisa de Apolo en Cumas».

47 La disposición consecutiva de las sibilas eritrea y cumea no sólo sigue la dispuesta en la serie de grabados de Th. de Leu y de J. Granthomme, sino que también concuerda con la primacía otorgada a ambas profetisas en la tradición iconográfica del tardomedievo. Así sucede con la presencia de ambas en el políptico de la Adoración del Cordero Místico de San Bavón de Gante, anunciando el nacimiento de Jesús y su misión redentora para con la humanidad hasta el final de los tiempos. Aunque de aspecto maduro, a diferencia de las plasmadas en las obras grabadas, taraceadas, talladas o pintadas en la Italia contemporánea y de las exquisitamente miniadas en el Libro de Horas de Louis de Laval, coincide con la bellísima sibila cumana que Il Dominichino pintó en 1617 –mientras Sebastián Acostopa policromaba las del retablo de Copacabana– en el turbante que cubre su cabeza. Mediante tal tocado los artistas buscaban enfatizar el carácter antiguo y oriental de dichas adivinas. Sin embargo, en las series de estampas aquí tratadas, sólo la sibila samia porta un sofisticado turbante.

la envuelve afirma que es la «SIBILLA CUMANA QUAE ET AMALTHAEA NUNCUPATUR»<sup>48</sup>. Coincide en ello estrictamente con los aplicados por C. de Passe y Th. de Leu a dicha sibila<sup>49</sup>, pero no así con la grabada por J. Granthomme, quien añade el apelativo de «DEMOPHILE» (fig. 11)<sup>50</sup>. Como las restantes sibilas talladas a la derecha de la hornacina, y también la xilografiada para B. Porreño –basada en la de Granthomme–, la sibila cumana del retablo lee un libro, atributo alusivo al don de la profecía que comparten todas ellas y también la tallada por Jörg Sirlin en el coro de la catedral alemana de Ulm hacia 1474. Sin embargo, el libro de la sibila germana está cerrado, tras dar su vaticinio sobre el nacimiento de Cristo. Como sucede en las estampas aquí estudiadas, y en las grabadas a fines del siglo XV por Baldini y Roselli, la profecía de la sibila cumana se manifiesta con los conocidos versos virgilianos «Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna; iam nova progenies celo [sic] demittitur alto»<sup>51</sup>. Es este sentido triunfante de la venida de Cristo el que inspiró el gallardete con la cruz que enarbola la sibila de Copacabana, signo de la resurrección del Dios encarnado que consagró el triunfo de la vida con su muerte, según reza el texto latino que acompaña a las imágenes de Th. de Leu y de Granthomme.

La profetisa del lado superior derecho aparece identificada como

48 «Sibila cumana a la que también se llama Amalthea».

49 A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, pp. 269; A. Gelonch Viladegut, 2015, p. 43.

50 *Naturales y místicas*, 2017, p. 7. Tales nombres ya habían sido consignados por Varrón al tratar de los oráculos sibilinos en sus libros *Sobre lo divino*. Según él, fue ésta la séptima de las sibilas y la que llevó los libros al rey Tarquino el Antiguo, como ya antes comentamos al tratar de su homónima la sibila cumea, a la que, para evitar esta fácil confusión, los grabadores citados identifican con la cimeria de Italia, mencionada según Varrón por Nevio al tratar de la I Guerra Púnica y, por Pisón, en los *Anales*.

51 F. Delgado, 1987, pp. 83-86.





Fig. 10. Sibila Cumana de Copacabana, 1614-18: «SIBILLA CUMANA QUAE ET AMALTHAEA NUNCUPATUR».



Fig. 11. Sibila Cumana de J. Grandhomme, c. 1604-13 (Biblioteca Nac. de Madrid): «SIBYLLA CUMANA QUAE ET AMALTHAEA ET DEMOPHILE NUNCUPATUR».

la «SIBILLA SAMIA QUAE ET HEROPHILE PROPRIO NOMINE DICITUR»<sup>52</sup> (fig. 12). Tal nombre corresponde a la antigua sibila que vaticinó la caída de Troya y vivió luego en Samos<sup>53</sup>, pero también se aplicó a la cumana, lo que aumenta la confusión sobre ellas.

En el grabado de la sibila samia de J. Granthomme, a la denominación de «HEROPHILE» se añade la de «PHYTO», tal como sucede en la del tratado de B. Porreño. Falta tal nombre, sin embargo, en las estampas debidas a C.

<sup>52</sup> «Sibila samia a la que también se llama por nombre propio Herófila».

<sup>53</sup> *Naturales y místicas*, 2017, p. 7; P. Grimal, 1984, pp. 263 y 479; H. F. Bauzá, 1998, p. 34. Según una leyenda, fue hija de Zeus y de Lamia, y, según otra, de padres de origen troyano, y según muchos autores nació en la isla de Samos, por lo que se la llama samia, pero Varrón dice que Herófila también se llamó la sibila cumana y que fue la eritrea la autora de la profecía sobre Troya.



de Passe y Th. de Leu, tal como recuerdan A. Rodríguez y A. Ojeda<sup>54</sup>. Dada, pues, la repetición del texto abreviado en el relieve de Copacabana, hemos de aceptar que su autor tuvo a su disposición tanto las estampas de Granthomme (fig. 13), como las anteriores de Th. de Leu y, acaso también, las de C. de Passe. La ausencia de datación en las sibilas de Th. de Leu ha hecho suponer que copian a las de C. de Passe, pero al firmarlas con el verbo *fecit* y al consignar el *Lexikon* de Thieme-Becker que las hizo «from his own designs» y bajo el título de *XII Sibyllae: ordine, inscriptione & forma elegantiori quam antehac vmquam*, es posible su contemporaneidad, o que incluso las de Th. de Leu sean algo anteriores, puesto que C. de Passe copió estampas suyas<sup>55</sup>.



Fig. 12. Sibila Samia de Copacabana, 1614-18: «SIBILLA SAMIA QUAE ET HEROPHILE PROPRIO NOMINE DICTA».



Fig. 13. Sibila Samia de J. Granthomme, c. 1604-13, inspirada en C. de Passe, 1601: «SIBYLLA SAMIA QUAE PHYTO ET HEROPHILE PROPRIO NOMINE DICTA»

<sup>54</sup> A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, p. 269.

<sup>55</sup> A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, pp. 264-269; H. F. Bauzá, 1998, pp. 60-70; A. Gelonch Viladegut, 2015, pp. 37-38. En cualquier caso, dado que es sabido que Crispijn de Passe abandonó Amberes por Colonia debido a sus convicciones protestantes, es más probable que a la misión jesuita de Juli –en donde suponemos que se talló el retablo de Copacabana– llegaran las estampas de los grabadores franceses.

Y es el cotejo de imágenes y textos lo que prueba –como ya ha señalado A. Ojeda– que las sibilas del Palacio de la Autonomía de México pintadas por Pedro Sandoval, hacia 1750, derivan de Th. de Leu y no de las xilografías de Porreño, según se venía suponiendo<sup>56</sup>. Así se advierte en la «SIBILLA SAMIA LLAMADA PHITO», la cual, como la de Copacabana, y aquellas de las estampas que la inspiran, lleva un sofisticado turbante y sostiene un libro y la corona de espinas de la Pasión de Cristo<sup>57</sup>.

Bajo la sibila samia de Copacabana se halla la sibila pérsica (fig. 14). Su borrosa inscripción resulta ilegible, pero por la palabra final podemos vincularla a la vidente homónima de C. de Passe y de Th. de Leu<sup>58</sup>. Basta comparar el «VETUSTISS» del relieve con la inscripción de la grabada por De Passe «SIBYLLA PERSICA OMNIUM VATICINANTIUM VETUSTISS [IMA]» para advertirlo. La deuda se hace mayor si consideramos que el epígrafe aplicado por J. Granthomme, «SIBYLLA PERSICA QUAE HEBRAEA SAMBETA NOMINE ET ALIIS CHALDAEA BEROSI FILIA» (fig. 15), es de naturaleza muy distinta, siendo Pausanias (s. II) el primero en referirse a una sibila hebrea de origen egipcio o babilónico llamada Sabbe<sup>59</sup>. Prueba de que ambas estampas se usaron para los relieves del retablo de Copacabana la brindan la luz a la que mira y la cruz que porta, junto al libro abierto, esta sibila. Fue J. Granthomme quien lo incorporó a los diseños de C. de Passe y de Th. de Leu, como ya señalaron A. Rodríguez y A. Ojeda<sup>60</sup>. Esa cruz, «causa de la salvación de la gente» según profetiza la cuarteta adjunta, es portada también por la sibila del Palacio de la Autonomía de México que su autor, Sandoval, identificó como «SIBILA PERSICA LLAMADA SAMBETA HIJA

<sup>56</sup> A. Ojeda, 2014.

<sup>57</sup> A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, p. 272; A. Gelonch Viladegut, 2015, pp. 47-49. La corona se vincula con la profecía consignada junto a ella y que proclama al Rey que está muerto entre los vivos y vivo en el antro de la muerte, ciñendo dura diadema. Y también con turbante y una corona de espinas sobre la mesa en la que se apoya, diseñó, grabó e imprimió –según firma en cada lámina– Crispijn de Passe a la sibila samia de una nueva serie datada cerca de 1615.

<sup>58</sup> A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, p. 269.

<sup>59</sup> A. González Blanco y E. Calatayud, 1983, pp. 4-5; M. D. Buisel, 2007, pp. 103-107. Por esa razón a veces se identificó con la reina de Saba. Por otra parte, la filiación con Beroso, el historiador de Caldea, fue atribuida por Juan Bta. Fernández en 1630 a la sibila cumea, y por Crispijn de Passe a la sibila eritrea.

<sup>60</sup> A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, p. 269.

DE BEROSO»<sup>61</sup>. Su juventud contrasta con la vejez que le otorga Miguel Ángel<sup>62</sup>, anticipando el calificativo de «la más vetusta de las vaticinantes» de C. de Passe.



Fig. 14. Sibila Pérsica de Copacabana, 1614-18. Inscripción borrosa, pero terminada en «VETUSTISS». («SIBILLA PERSICA OMNIUM VATICINANTIVM VETUSTISS[IMA]»).



Fig. 15. Sibila Persica de J. Granthomme, c. 1604-9, Biblioteca Nacional de Madrid: «SIBYLLA PERSICA QUAE HEBRAEA SAMBETA NOMINE ET ALIIS CHALDAEA BEROSI FILIA».

61 H. F. Bauzá, 1998, pp. 46-47 y 56-70; A. Ojeda, 2014. La serie de sibilas de Sandoval estuvo primero en el Salón de Actos de la Real y Pontificia Universidad de México, más tarde llamado Palacio de la Minería y ahora Palacio de la Autonomía de México. La cruz es también atributo de la *Sibila Sanbethea* de la iglesia de San Pedro Telmo de Buenos Aires, en correspondencia con el anuncio: «SERÁ CRUCIFICADO POR LA REDENCIÓN DEL MUNDO» (M. D. Buisel, 2010, pp. 7-16).

62 H. F. Bauzá, 1998, p. 47; M. D. Buisel, 2007, p. 111.



Fig. 16. Sibila Egipcia del Retablo de Copacabana, 1614-1618: «SIBILLA AEGIPTIA QUAE ET AGRIPPA QUIBUSDAM DICTA» (J. Granthomme).



Fig. 17. Sibila Egipcia de J. Granthomme, c. 1602-9, Col·lecció Gelonch Viladegut «SIBYLLA AEGYPTIA QUAE ET AGRIPPA QUIBUSDAM DICTA».

La última sacerdotisa del retablo se identifica como «SIBILLA AEGIPTIA QUAE ET AGRIPPA QUIBUSDAM DICTA» (fig. 16). Copia así, además de la disposición, sombrero, libro y el cetro que sostiene, la estampa editada por J. Granthomme (fig. 17). Además de coincidir en ser la última de la serie, certifica con su diseño y nombre la deuda del escultor con las estampas francesas, pues en la serie editada por De Passe es la «SIBYLLA EUROPAEA» la que ostenta todos esos atributos<sup>63</sup>. Lo mismo sucede con la que grabó Martin Droeshout en Londres hacia 1625, sólo distinta por la traducción al inglés de la profecía relativa a un rey que brillará con toda su gloria, siendo de naturaleza humana y divina<sup>64</sup>. Por el contrario, la sibila europea de J. Granthomme, si bien repite el

<sup>63</sup> A. Ojeda, 2014: A. Gelonch Viladegut, 2015, pp. 32-33; *XII SIBYLLARUM icones elegantissimi*, 1604. Mientras que la sibila grabada por Granthomme aparece señalada con el núm. 12, la ‘europea’ de rasgos idénticos de C. de Passe tiene el núm. 9 en la base de la estampa.

<sup>64</sup> A. Rodríguez y A. Ojeda, 2015, p. 271-272; A. Gelonch Viladegut, 2015, pp. 46-49.

epígrafe de la orla alusivo al origen incierto de la patria de la adivina, responde a otra figura<sup>65</sup>.

De las diez sibilas consignadas por Varrón en el siglo I a. C., son la eritrea, cimeria (cumea), cumana, pérsica y samia las incluidas en el retablo de Copacabana. La sibila egipcia (Agrippa) y la europea fueron adiciones de Barbieri en 1481, recogidas tanto en el Ms. 80 de la Catedral de Córdoba como por Juan del Enzina en su Cancionero (1496), equiparándose la egipcia con la libia e identificándola Pausanias con la caldea<sup>66</sup>.

Un siglo después, en 1580, éstas inspiraron las sibilas pintadas en la Casa del Deán de la Catedral de Puebla. Aunque jóvenes y hermosas, su disposición ecuestre impide relacionarlas con las de Copacabana<sup>67</sup>. Son éstas no sólo las más antiguas sibilas plasmadas en Sudamérica, sino también las primeras y más fieles copias de las estampas de Thomas de Leu y de Jacques Granthomme elaboradas en los reinos de la antigua España. Tanto la inscripción de la base del retablo como el tratado de Ramos Gavilán permiten datar su policromía en 1618 y adjudicarla al pintor local Sebastián Acostopa. Fue éste también quien escribió los textos identificativos de cada sibila. Tuvo, por tanto, a su disposición las estampas utilizadas previamente por quien las talló, pero ignoramos si las devolvió o si éstas se perdieron tras su muerte. En cualquier caso, tres años antes de que en Cuenca Baltasar Porreño editara sus *Oráculos de las doce sibilas*, y apenas una década después de que en París se imprimieran esas elegantes figuras, en las riberas del lago Titicaca la colaboración entre dos artistas distintos hizo posible una obra admirable por su belleza y refinado humanismo.

Fecha de recepción: 03/09/2017

Fecha de aceptación: 23/03/2018

65 A. Gelonch Viladegut, 2015, pp. 39-43. El editor la numeró como 11, dejando para el final la egipcia, tal como ocurre en Copacabana, mientras que De Passe cierra su serie con la sibila eritrea, que en el retablo, sin embargo, es la primera.

66 H. F. Bauzá, 1998, pp. 43-44; *Naturales y místicas*, 2017, pp. 45-56; A. González Blanco y E. Calatayud, 1983, pp. 3-8; F. Delgado, 1987, pp. 82-86.

67 M. D. Buisel, 2007, p. 108; 2007, pp. 4-7.



## Referencias bibliográficas

ARELLANO, Mario, «El canto y la danza mozárabe de la Sibila», *Papeles del 450 aniversario del colegio de Ntra. Sra. de los Infantes*, 48, Toledo, 2007, p. 1.

BAUZÁ, Hugo Francisco, «La tradición sibilina y las sibilas de San Telmo», *MÁTHESIS*, 7, Viseu, 1998, pp. 33-70.

BELDA, Cristobal, «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: La Sibila de Cumas en San Salvador de Úbeda (Jaén)», *Imafronte*, 1, 1985, pp. 5-21.

BUISEL, María Delia, «Las sibilas de San Telmo», *Auster*, 15, 2010, pp. 59-80, en *Memoria Académica*, <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4864/pr.4864.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4864/pr.4864.pdf)>. Fecha de consulta: 21-X-2018.

---, «Aspectos de la tradición clásica en América: Sibilas y Triunfos en La Casa del Deán de Puebla de los Ángeles (México)», *Auster*, 12, 2007, pp.103-131, en *Memoria Académica*, <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3318/pr.3318.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3318/pr.3318.pdf)>. Fecha de consulta: 21-X-2018.

CARRETE PARRONDO, Juan, *Diccionario de grabadores y litógrafos que trabajaron en España. Siglos XV a XIX*, 2010, en *Arte Procomún* [página web], <<https://sites.google.com/site/arteprocomun/diccionario-de-grabadores-y-litografos-que-trabajaron-en-espana-siglos-xv-xix-h---z?authuser=0>>. Fecha de consulta: 21-X-2018.

CASTRO CARIDAD, Eva María «Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, eds. J. M. Maestre et al. , vol. 4, Madrid, CSIC, 2002, pp. 1827-1842.

CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.

DELGADO, Feliciano, «Las profecías de sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro español», *Revista de Filología Española*, Vol. LXVII, núm. 1-2, Madrid, CSIC, 1987, pp. 77-88 <<http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/435/488>>

FRANCO MATA, Ángela, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, tomo II, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 281-284 (recogido de Franco María Ricci, 1993, pp. 28-46).

GELONCH VILADEGUT, Antoni, *Sibil·les gravades a Europa al segle XVII*, Col·lecció Gelonch Viladegut, 2015, pp. 1-60, <<http://www.gelonchviladegut.com/wp-content/uploads/2015/12/SIBIL.pdf>>. Fecha de consulta: 21-X-2018.

GISBERT, Teresa, «La escultura en Bolivia. De los orígenes al siglo XIX», *Bolivia. Los caminos de la escultura*, La Paz, Fundación S. I. Patiño, 2009, pp. 14-65.

---, «Arquitectura en torno al lago Titicaca», en *La magia del agua en el lago Titicaca*, Lima, Ed. Banco de Crédito, 2012, pp. 161-175.

GONZÁLEZ BLANCO, Antonino y Elena Calatayud, «Las Sibilas de la capilla del Junterón (Catedral de Murcia)», *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XLI, 34, 1983, pp. 3-19, <<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/12836/1/Las%20Sibilas%20de%20la%20Capilla%20del%20Junteron.pdf>>. Fecha de consulta: 21-X-2018.

---, «La bóveda de la sacristía de la Catedral de Calahorra, Sibilas y Profetas, testigos de la cultura de una época», *Berceo*, 108-109, Logroño, 1985, pp. 37-70.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984.

GUINARD, Paul, «España, Flandes y Francia en el siglo XVII. Las sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas», *Archivo Español del Arte*, 170, Madrid, 1970, pp. 105-116.

GUTIÉRREZ, Julio, «Los templos Apurimeños», *Revista del Instituto Americano de Arte*, 9, Cuzco, 1959, p. 99-107.

HIND, Arthur, *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part II, The Reign of James I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1955.

HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm Heinrich, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca.1450-1700*, vol. XV, Amsterdam, Menno Hertzberger & Co., 1974.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, t. I, ed. J. Oroz, Madrid, BAC, 1982.

MESA, José de y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 29, 1972.

---, *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Gisbert y Cía., 1978.



---, *Historia de la pintura cuzqueña*, t. I, Lima, Fundación Augusto N. Wiese, 1982.

---, «El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia», *Summa Artis*, vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 313-431.

---, *Monumentos de Bolivia*, La Paz, Embajada de España en Bolivia, 1992.

---, *Historia del arte en Bolivia*, II, Periodo Virreinal, La Paz, Gisbert, Fundación S. I. Patiño, 2012.

Naturales y místicas [página web], «El enigma de la sibila», entrada de sitio de 16-I-2017, <<https://b638c360-a-62cb3a1a-s-sites.googlegroups.com/site/omnedecus/Home/art/Enigma%20sibila%20%282017-01%29>>.

MORALES FOLGUERA, José Miguel, *Las Sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea y Nueva España*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

OJEDA, Almerindo, «Gallery 10: Las Sibilas del Palacio de Minería», 2014, en *Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica de Lima*, <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/28669?show=full>>. Fecha de consulta: 21-X-2018.

ORÍAS, Andrés, «Mitos clásicos en la iconografía de Charcas. Reflejos de las expectativas y tensiones del mundo colonial», *Classica Boliviana*. Actas del III Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos, ed. Andrés Eichmann, Cochabamba, 2004, pp. 21-38.

OVIDIO, *Las metamorfosis*, trad. J. M. Torrent, Buenos Aires, Gradifco, 2009.

PASSE, Crispijn de, *XII Sibyllarum icones elegantissimi*. [s.l.], [s.ed.], 1601.

PORREÑO, Baltasar, *Oráculos de las doce sibilas. Profetisas de Christo nuestro Señor entre los Gentiles*, Cuenca, Domingo de la Yglesia, 1621.

QUEREJAZU, Pedro, «El arte en el suroriente del lago Titicaca», en *La magia del agua en el lago Titicaca*, Lima, Ed. Banco de Crédito, 2012, pp. 196-213.

---, «La escultura en el virreinato de Perú y la audiencia de Charcas», en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, coord. Ramón Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 1995, pp.257-270.

RAMOS GAVILÁN, Fray Alonso, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus Milagros e Invención de la Cruz de Carabuco*, Lima, 1621.

---, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e Invención de la Cruz de Carabuco*, Hans van der Berg y Andrés Eichmann (eds.), Sucre, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia/Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, 2015.

RODRÍGUEZ, Agustina, «Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú», en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, «Territorio, Arte, Espacio y Sociedad», Sevilla, Universidad Pablo Olavide, 2001, pp. 371-380.

RODRÍGUEZ, Agustina, y Almerindo Ojeda, «Sibilas en Europa y América. Repercusiones del Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe en los siglos XVII y XVIII», *Archivo Español de Arte*, Madrid, LXXXVIII, 351, 2015, pp. 263-280.

SANTOS PAZ, José Carlos, «Virgilio en la Edad Media: ¿profeta o plagiarlo?», en *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, coord. Manuela Domínguez García, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 554-565.

SEBASTIÁN, Santiago, «El arte Iberoamericano del siglo XVIII», *Summa Artis*, vol. XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 129-455.

---, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981 (reimpr. 1989).

---, *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978.

*XII SIBYLLARUM icones elegantissimi [portada] à Chrispiano Passeo delineati, ac tabulis aeneis in lucem editi*, [S. l.] : [s. n.], 1604, <[http://www.cervantesvirtual.com/obra/xii-sibyllarum-icones-elegantissimi/?\\_ga=2.182225383.1520915813.1540153398-1881617987.1474578271](http://www.cervantesvirtual.com/obra/xii-sibyllarum-icones-elegantissimi/?_ga=2.182225383.1520915813.1540153398-1881617987.1474578271)>. Fecha de consulta: 21-X-2018.

VILLEGAS DE ANEIVA, Teresa, «Las sibilas y las virtudes teologales en la pintura virreinal boliviana», *Classica Boliviana. Actas del I Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, ed. A. Eichmann, La Paz, Proinsa, 1999, pp. 221-226.

VORAGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, t. I, Madrid, Alianza, 1982.

WETHEY, Harold, *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1960.