

SIBILAS EN EUROPA Y AMÉRICA: REPERCUSIONES DEL SIBYLLARUM ICONES DE CRISPIJN DE PASSE EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO
Centro de Investigación sobre Arte, Materia y Cultura, IIAC, UNTREF

ALMERINDO OJEDA
University of California at Davis y PESSCA

Los grabados publicados en Flandes en los siglos XVI y XVII fueron retrabajados repetidamente por toda Europa. Este ensayo es un estudio de la compleja red de reediciones y reelaboraciones de una de estas series de grabados: el *Sibyllarum icones elegantissimi*, producida por Crispijn de Passe en 1601. A consecuencia de nuestras investigaciones podemos proponer nuevas fuentes grabadas para tres célebres derivados de esta serie: las pinturas de Philippe de Champaigne del Palacio de Luxemburgo de París, las xilografías publicadas en España por Baltasar Porreño, y las pinturas de Pedro Sandoval del Palacio de la Autonomía de la ciudad de México. Todas derivarían de Jacques Granthomme, quien trabajara en París ca. 1609.

Palabras clave: Crispijn de Passe; Jacques Granthomme; Pedro Sandoval; Estampas; Pinturas; Iconografía sibilina.

SIBYLS IN EUROPE AND AMERICA: REPERCUSSIONS OF THE SIBYLLARUM ICONES BY CRISPIJN DE PASSE IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES

Prints published in the sixteenth and seventeenth centuries in Flanders were reworked throughout Europe many times over. This paper is a study of the complex network of republishing and new productions of one such set of prints: the *Sibyllarum icones elegantissimi*, engraved by Crispijn de Passe in 1601. As a result of this research, the authors propose new engraved sources for three well-known derivatives of this series: the paintings of Philippe de Champaigne in the Luxembourg Palace in Paris; the woodcuts published in Spain by Baltasar Porreño; and the paintings in the *Palacio de Autonomía* in Mexico City by Pedro Sandoval. All three can be traced to Jacques Granthomme, working in Paris c.1609.

Key words: Crispijn de Passe; Jacques Granthomme; Pedro Sandoval; engravings; paintings; sibylline iconography.

Introducción

Una sibila, dos sibilas, tres sibilas. Una en Colonia, otra en París, la tercera en Cuenca. Tres imágenes similares y vinculadas, de manera evidente, entre sí. Tres estampas que forman parte de

una amplia red de retratos de sibilas —en pinturas y grabados— que se extendió por Europa desde el siglo XVII y alcanzó el territorio americano. Tres sibilas que nos permiten abordar la cuestión de la circulación de imágenes y su apropiación para la creación de nuevos motivos en diversas partes del mundo.

Como ya ha sido señalado en numerosas ocasiones, el uso de estampas para la creación de nuevas imágenes fue una estrategia habitual de este periodo, tanto para los artistas europeos como para los americanos. La preeminencia de la estampa flamenca condujo a numerosos historiadores del arte colonial americano a profundizar en los vínculos de las pinturas americanas con estos modelos¹. Sin embargo, el estudio de las diferentes reediciones de las estampas en Europa permite complejizar el panorama al descubrir que muchos de los motivos creados por los grandes grabadores flamencos fueron reelaborados en otros centros editoriales. El estudio de las diferentes imágenes que retoman el mismo motivo permite analizar el modo en que cada imagen guarda en sí tanto la huella de representaciones pasadas como el germen de representaciones futuras, lo que nos permite reconstruir redes que enlazan a cada una de estas imágenes, no sólo con su modelo sino también con los diferentes artistas que se apropiaron de la imagen para recrearla y con los contextos en que las pinturas y estampas analizadas fueron realizadas. Así, estas redes de imágenes y artistas nos acercan al estudio de las dinámicas colectivas que interconectaron las distintas regiones del mundo en este periodo².

Los relatos sibilinos comenzaron a tomar forma desde el siglo III d.C., cuando Lactancio definió los nombres de diez sibilas. Sin embargo, en los escritos sucesivos que abordaron a estas figuras, sus atributos y profecías presentaron gran inestabilidad³. A partir del siglo XV, Filippo Barbieri fijó en doce el número de sibilas al equipararlas a los profetas del Antiguo Testamento. Si bien en muchas ocasiones las sibilas fueron representadas en esculturas y pinturas de forma aislada o en grupos pequeños, las estampas las mostraron en grupos de diez o doce. Así fueron presentadas en los conjuntos creados por Baccio Baldini, Frans Huys, Lambert Suavius y Philippe Galle, entre otros.

El presente artículo propone el estudio de los diferentes motivos, estampas y pinturas, generados a partir de los retratos de sibilas del *Sibyllarum icones elegantissimi* de Crispijn de Passe. A partir de la reconstrucción de una compleja red de derivaciones de motivos, pretendemos postular nuevas correspondencias para ciertas obras en Europa y América —como las creadas para el libro de Baltasar Porreño en Cuenca o las pintadas por Pedro Sandoval en México— que, con anterioridad, fueron vinculadas de manera exclusiva a las estampas de De Passe.

Las sibilas de Crispijn de Passe, 1601

Crispijn de Passe fue un grabador y editor holandés nacido en torno a 1564. Sus primeros trabajos fueron realizados en Amberes pero, en tanto protestante, los conflictos con los españoles lo condujeron a la ciudad de Colonia y luego a Utrecht. Hábil como grabador y como comerciante, estableció contactos con individuos poderosos de las ciudades en donde trabajó por medio de las dedicatorias de sus estampas y grabó numerosas imágenes para comercializar en diversos países de Europa, como Flandes, Alemania, Inglaterra y Francia⁴.

¹ Entre otros, véase Sebastián, 1965: 119-133; de Mesa y Gisbert, 1970: 36-48. Para una bibliografía completa sobre el tema véase “Printed Sources” en PESSCA, Project on the engraved sources of Spanish Colonial Art. En: <<http://colonialart.org/resources/printed>>.

² Gruzinski, 2005.

³ Rodríguez Romero y Burucúa, 2005: 26-42.

⁴ Turner (ed.), 1996: 235. Franken, 1975.

En el año 1601, ya instalado en Colonia, De Passe editó un libro intitulado *XII Sibyllarum icones elegantissimi*, el cual contenía textos e imágenes, entre ellas doce retratos de sibilas⁵ (fig. 1). Para este proyecto editorial –con el cual buscaba alcanzar a un público mayor que aquel de las estampas sueltas– De Passe convocó a Matthias Quad, escritor con quien ya había colaborado en varias ocasiones. En el escrito preparado para acompañar a las imágenes, Quad retomó a los clásicos de la literatura sibilina y explicó la importancia de las pitonisas así como sus vaticinios y atributos⁶.

Además de los doce retratos de las sibilas, De Passe completó esta edición con los retratos de Cristo y de la Virgen, una imagen del Cordero sobre el libro de los siete sellos y una lámina que representa a un ángel. En esta imagen, el ángel muestra una cartela con el versículo 1:21 de la Segunda epístola de San Pedro, el cual refiere al carácter divino de las profecías, mientras que en el marco circular se leen los versículos 5:18-19 de la primera epístola de San Pablo a los Tesalonicenses. En la portada, el editor y grabador dedicó el libro a Johann von Liskirchen, benefactor de De Passe, a quien el grabador había retratado en 1595⁷.

Las sibilas de Crispijn presentan una clara diferencia con las imágenes realizadas sobre este tema con anterioridad. Mientras que la mayor parte de los motivos creados hasta ese momento representaron a estas mujeres de cuerpo entero, ya sea de pie o sedentes –como las de Baccio Baldini, Lambert Suavius o aquellas que retomaron los modelos creados por Miguel Ángel–, nuestro grabador retrató a las sibilas de busto, dentro de tondos⁸. Este acercamiento permitió resaltar el aspecto femenino de las pitonisas: rostros, manos, peinados y otros accesorios respondían al interés, planteado por Quad en su escrito, de atraer la mirada tanto de sabios como de hombres jóvenes que pudieran utilizar las imágenes para decorar sus *libri amicorum*⁹. Recordemos que la excusa reli-



Fig. 1. Crispijn de Passe, *Sibila Pérsica*, 1601.
Grabado. Rijksmuseum.

⁵ Passe, 1601. Consultado a partir de la versión digitalizada de la Biblioteca de la Universidad de Valencia. En: <http://trob.es/uv.es/tmp/_webpac2_1561532.30491> [enero de 2012]. Signatura BH Y-60/61. *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, 1974: 167 y siguientes.

⁶ Veldman, 2001: 64, 151 y siguientes. Para un análisis de la literatura sibilina y de los vínculos entre las diferentes versiones del relato véase Rodríguez Romero y Burucúa, 2005: 26-42 y Bauzá, 1999.

⁷ Veldman, 2001: 73.

⁸ Un antecedente para estos retratos de busto lo constituye las estampas realizadas por Lucas van Leyden, ca. 1530. Véase *Twelve Sibyls and Personifications of Synagogue and Ecclesia*, The British Museum Collection Database, Prints & Drawings Department, E,7.439. En: <<http://www.britishmuseum.org/collection>>.

⁹ Veldman, 2001: 151-153.

giosa habilitó, desde la Edad Media, la representación de sensuales mujeres como Betsabé, Susana y otras heroínas del Antiguo Testamento¹⁰. Las sibilas no habrían quedado fuera de este interés.

Las figuras se encuentran retratadas dentro de marcos circulares que contienen sus nombres y cierta información sobre su origen en latín, referencia que es ampliada en el verso de seis líneas que se encuentra debajo de la imagen. Para estos textos Quad podría haberse basado en alguna de las ediciones de los oráculos sibilinos: tanto Filippo Barbieri, Xystus Betuleius y Johannes Opso-päus presentan los versos que retoma Quad¹¹.

Tal como deseaba Crispijn de Passe, el *Sibyllarum icones* tuvo una amplia difusión, la cual puede ser comprobada a partir de las estampas que tomaron sus imágenes como modelo y las pinturas que se basaron en éstas.

Ediciones parisinas

Quizás las primeras ediciones a partir de las estampas de De Passe hayan sido las realizadas en París, en torno a la primera década del siglo XVII. Los retratos de sibilas no tuvieron mayor presencia en el siglo XVI francés, sin embargo, el análisis de los inventarios parisinos evidenció un marcado interés por estas figuras desde comienzos del XVII¹². Las versiones parisinas de las estampas del *Sibyllarum icones* habrían contribuido al éxito de este tema en Francia.

A partir de 1575 el ambiente de la estampa parisina se renovó al instalarse en la capital un importante número de grabadores y editores flamencos que llevaron consigo la tradición del grabado sobre cobre, característico de la escuela de Amberes. Entre los más destacados se encontraron Thomas de Leu, Gabriel y Melchor Tavernier, Pierre Firens y Jaspar Isaac¹³. Las novedades técnicas implantadas por Jacques Callot y sus seguidores, la profesionalización de comerciantes y editores, el surgimiento de *amateurs* de estampas y el traslado de la comunidad del grabado hacia la *rive gauche*, en la *rue Saint Jacques*, caracterizaron al ambiente del grabado parisino de comienzos del siglo XVII¹⁴.

Según hemos podido comprobar, Thomas de Leu fue uno de los primeros grabadores en recrear a las sibilas de Crispijn de Passe (fig. 2). De Leu, o de Leew, probablemente de origen flamenco, comenzó su carrera en la ciudad de Amberes, influenciado por la obra de los hermanos Wierix. En torno a 1580 se instaló en París donde se consagró como un importante grabador de retratos y trabajó junto a su suegro, el pintor Antoine Caron. Falleció en París *circa* 1612¹⁵.

El conjunto de Sibilas grabado por Thomas de Leu responde en todos sus detalles a la serie del *Sibyllarum icones* aunque todos los retratos, salvo en el caso de la sibila *Phrygia*, se encuentran invertidos respecto a su fuente. Esta inversión resulta característica de la creación de copias grabadas: el motivo de la estampa tomada como modelo es reproducido sobre el metal que luego, al ser transferido al papel, aparece en sentido opuesto al original.

En esta serie parisina el grabador incorporó ciertas novedades. En primer lugar, tondos y textos se encuentran delimitados por marcos que presentan motivos florales, típicos de la producción de De Leu. Por otra parte los versos, que en este caso son de cuatro líneas, provienen de una fuente distinta a la de la versión flamenca¹⁶. Por último, en este conjunto las Sibilas Egipcia y Europea intercambian sus nombres con respecto a los modelos de De Passe.

¹⁰ Véase Bornay, 1998.

¹¹ Rodríguez Romero y Burucúa, 2005: 31-34.

¹² Wildenstein, 1950: 156.

¹³ Kuhnle, 1981: 6-17.

¹⁴ Grivel, 1981: 4-15.

¹⁵ Ehrmann, 1984: 43-46. Linzeler, 1932-1935: 461-546.

¹⁶ Barbier de Montault señalaba la existencia de un conjunto de Sibilas en el Château de Colombe que presentan textos idénticos a los de De Leu. Barbier de Montault, 1870: 334-335.

Cabe señalar que, si bien De Leu utilizó los motivos de Crispijn de Passe, De Passe también conoció el trabajo de De Leu: el grabador instalado en Colonia usó las estampas del francés como modelo para sus propias creaciones. En el mismo año en que De Passe creó el *Sybillarum icones*, realizó un retrato de Enrique IV basado en una estampa de Thomas de Leu. No podemos más que preguntarnos, sin alcanzar una respuesta aún, si habrá existido algún tipo de comunicación entre los grabadores que explique esta reciprocidad.

El conjunto de sibilas grabado por De Leu presenta diversas ediciones. En la Biblioteca Nacional de Francia existe una serie cuya portada indica que fue editada por Jean IV Leclerc e impresa por Pierre I Firens, *circa* 1615, bajo el título *XII Sibyllae: ordine, inscriptione & forma elegantiori quam antehac umquam*¹⁷. Por otra parte la portada del conjunto que se halla en la Redwood Library and Athenaeum resulta idéntica, salvo por la leyenda que presenta el *excudit* de Floren Pelletier¹⁸.

Más allá de esta serie de Thomas de Leu, existe un segundo conjunto francés con el mismo título pero con algunas diferencias en cuanto a la composición y los textos que enmarcan los retratos. En este caso, las imágenes portan el *excudit* de Jacques Granthomme (fig. 3). Este grabador y editor de estampas, nacido a mediados del siglo XVI y originario de Heidelberg, se instaló en París en 1574. Luego de una estadía en Frankfurt, regresó a Francia en torno a 1602, lugar en donde habitó hasta fines de 1609. Granthomme y Thomas de Leu fueron contemporáneos y la documentación señala que mantuvieron diversos lazos comerciales¹⁹.

Hemos podido estudiar los conjuntos provenientes de las colecciones del British Museum y de la Graphic Art Collection Götweig Abbey²⁰. Estas series son idénticas y presentan el mismo



Fig. 2. Thomas de Leu, *Sibila Eritrea*, ca. 1605. Grabado. © Trustees of the British Museum.

¹⁷ Bibliothèque Nationale de France, Cabinet d'Estampes, Ed-11a fol.

¹⁸ De Leu, *XII. sibyllae: ordine, inscriptione & forma elegantiori quam antehac umquam / Ex antiquiss monumentis restituae & proprijs oraculis redditae*, Paris?, Floren Pelletier excudit, s/f. Imágenes cortesía de Redwood Library and Athenaeum, Newport, Rhode Island. Special Collections Book, NE 650. L48 D86 1600z.

¹⁹ Fleury, 1969: 272 y 442; Préaud, Casselle, Grivel y Le Bitouze, 1987: 147-148.

²⁰ The British Museum Collection Database, Prints & Drawings Department, 2007,7003.1-8. En: <<http://www.britishmuseum.org/collection>> y Graphic Art Collection Götweig Abbey, *Die 12 Sibyllen*, 1580. En: <<http://www.gssg.at/gssg/>> [diciembre de 2013]. Ambos conjuntos poseen una portada con el mismo título que las portadas relacionadas a las imágenes de Thomas de Leu.



Fig. 3. Jacques Granthomme, *Sibila Libica*, ca. 1605.
Grabado. © Trustees of the British Museum.

de la portada de una de las ediciones del *Historiarum sui temporis* de Jacques Auguste de Thou, con fecha de 1604²⁵.

Desafortunadamente estos dos conjuntos franceses —el grabado por Thomas de Leu y el editado por Jacques Granthomme— no se encuentran datados. A partir del análisis de las actividades de estos dos grabadores, consideramos que ambas series pudieron ser realizadas entre 1602 y 1609. Como señaláramos, existen algunas diferencias entre estos conjuntos. Las estampas de Granthomme

título de la serie de Thomas de Leu aunque en esta ocasión, las portadas cuentan con el *excudit* de Jacques Honervogt, artista originario de Colonia, contratado por De Leu en 1604 y socio de Granthomme para la publicación de ciertas estampas en París²¹. El diseño de la portada del conjunto de Granthomme difiere con respecto a los conjuntos de De Leu: el título se encuentra inscripto en una cartela con forma de corazón acompañada por tres ángeles y diversos elementos decorativos como cintas, perlas y roleos. Este motivo, invertido, proviene de la portada del *Martyrologium Sanctarum Virginum* editado por Adrian Collaert²². La portada y el conjunto de Collaert fueron, a su vez, reeditados por Thomas de Leu.

Once de las láminas que componen el conjunto de Granthomme cuentan con leyendas que identifican a Granthomme como el editor. Sin embargo, la sibila Delfica es la única que presenta una leyenda diferente: “Jac Verheyen sculpsit”²³. Lamentablemente, no contamos con información que nos permita identificar a este grabador de manera fehaciente²⁴. Hemos podido identificar la misma leyenda en una estampa fichada bajo el nombre de Jacques Verheyen presente en la colección de estampas de la Biblioteca Nacional de Francia. Se trata

²¹ Préaud, Casselle, Grivel y Le Bitouze, 1987: 158.

²² Presente en la colección del Rijksmuseum, número de artículo RP-P-1904-1770. En: <<http://www.rijksmuseum.nl>> [diciembre de 2012].

²³ Para aligerar la exposición, hablaremos simplemente de *los grabados de Granthomme*, aunque solo uno de ellos presente esta inscripción.

²⁴ El *Catalogue de livres choisis en divers genres* de la librería parisina de Potier (Paris, L. Potier Libraire, 1863, p. 124) anuncia la venta de este conjunto de estampas como grabadas por Jacques Verheyen, mientras que el mismo nombre figura como fabricante de naipes en la ciudad de Amberes en 1593. Pinchart, 1870: 24.

²⁵ Bibliothèque Nationale de France, Cabinet d’Estampes, SNR-1, Verheyen, Jacques.

me –que también presentan a las figuras invertidas con respecto al modelo de Crispijn de Passe– presentan una mayor simplicidad en el diseño ornamental, elemento que indicaría que fueron realizadas con anterioridad a las láminas de De Leu. Sin embargo, ciertas modificaciones en los textos de los tondos señalan una mayor distancia de las imágenes de Granthomme con respecto al conjunto flamenco de 1601. En primer lugar, el texto que rodea el retrato de la sibila Pérsica –que en De Passe y De Leu indica “*omnium vaticinatum vetustiss*”– fue modificado en la imagen de Granthomme por “*quae hebraea Sambeta nomine et aliis chaldaea berosi filia*”. Por otra parte, en Granthomme las sibilas Cumana y Samia incorporan otro apelativo con el cual fueron conocidas estas pitonisas: mientras que De Passe y De Leu mencionan a la sibila Cumana como *Amalthea* y a la Samia como *Herophile*, Granthomme añade el nombre de *Demophile* para la primera y de *Phyto* para la segunda²⁶. Por último, existen dos detalles iconográficos que diferencian a los conjuntos franceses. En primer lugar, De Leu representa la rama de olivo que porta la sibila Europea sobre el hombro derecho de la mujer mientras que en las estampas de Granthomme figura sobre el hombro izquierdo. Por otra parte, la sibila Pérsica de Granthomme porta una cruz sobre su hombro izquierdo mientras que la Pérsica de Thomas de Leu responde al modelo flamenco en el cual la cruz no se encuentra (fig. 4).

Como veremos más adelante, estas diferencias –las que se presentan en los textos que acompañan las imágenes así como en la rama de la sibila Europea y en la cruz de la sibila Pérsica– resultarán cruciales para una correcta formulación de las redes de derivaciones iconográficas que fueron trazadas en Europa y América a partir de estas imágenes.

Como señaláramos, estas modificaciones presentes en la serie de Granthomme indicarían un vínculo más estrecho entre el conjunto de Thomas de Leu y el de Crispijn de Passe. Pero resulta necesario destacar ciertos elementos que indican una relación entre las dos series francesas, vínculo que va más allá del modelo de 1601. Ambos conjuntos innovan en cuanto a los textos ubicados por debajo de los retratos de las pitonisas: si en De Passe los poemas de seis versos se vinculan a los textos que buscaron recuperar la literatura sibilina, en las estampas francesas se trata de cuatro versos en latín que difieren íntegramente de aquellos. Además, los dos conjuntos franceses pre-



Fig. 4. Jacques Granthomme, *Sibila Pérsica*, ca. 1605. Grabado. © Trustees of the British Museum.

²⁶ Además de estas modificaciones en los textos, observamos que las estampas grabadas por De Leu presentan algunos errores en la copia del latín: en la Delfica se agrega una letra “e” al final de “filia” y en la Tiburtina se reproduce “allas dicat” en lugar de “alias dicta”. Estos cambios no se encuentran presentes en las estampas editadas por Granthomme.

sentan una numeración en igual orden –que comienza con la Déléfica y finaliza con la Egipcia– pero difieren en este aspecto del conjunto flamenco. Es decir, si las similitudes formales y textuales nos permiten plantear que la serie de Thomas de Leu es anterior a la de Jacques Granthomme, éste último se habría basado tanto en las estampas de su colega francés como en las de Crispijn de Passe.

Como desarrollaremos más adelante, los retratos de estas sibilas no solo fueron utilizados como modelos para realizar otras ediciones grabadas sino también para crear pinturas. Un ejemplo del uso de estos motivos para su reelaboración al óleo es el de las pinturas que se encuentran actualmente en la Sala del Libro de Oro en el Palacio de Luxemburgo en París (fig. 5). Se trata de ocho pinturas que se conservan de un conjunto de doce que –según la documentación– se encontraban en el Palacio en 1645. Estas obras fueron atribuidas a Philippe de Champaigne y su taller, artista que trabajó para María de Médicis en la decoración del Palacio y que habría creado estas pinturas en torno a 1626²⁷. Distintos autores señalaron el vínculo de las sibilas con los motivos de Crispijn de Passe²⁸. Sin embargo, un estudio comparativo de las ediciones hasta aquí presentadas nos permite proponer que esta conexión es solo indirecta: el autor de las sibilas de Luxemburgo se basó directamente en alguna de las series francesas.

Aun cuando las ocho pinturas de Luxemburgo no presentan nombres que las identifiquen, la semejanza con los motivos grabados nos permite identificar a las profetisas, salvo en uno de los casos en que no se evidencia un vínculo con los motivos originados en el *Sibyllarum icones*. Las sibilas Cumana, Cumea, Helespóntica y Samia se encuentran invertidas en relación con las imágenes de De Passe pero muestran el mismo sentido que las estampas de De Leu y Granthomme. No sorprendería que en este caso sean las estampas francesas las que fueron utilizadas como modelo en vez de las flamencas y, entre ambos conjuntos, la presencia de la cruz en la sibila Périsca nos permite proponer que las pinturas de Luxemburgo atribuidas al taller de Philippe de Champaigne derivan de las estampas de Jacques Granthomme.



Fig. 5. Philippe de Champaigne (atr.), *Sibilas*, Sala del Libro de Oro, Palacio de Luxemburgo, París, ca. 1626. Óleo sobre tela. Foto: By FLLL (Own work) GFDL. (<http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>)

²⁷ Pericolo, 2002: 57 y siguientes.

²⁸ Morales Folguera, 2007: 488-490.

Profecías en inglés

El estudio de las múltiples ediciones surgidas a partir de las láminas de Crispijn de Passe nos conduce a suelo inglés, donde el *Sibyllarum* parece haber circulado ampliamente. La colección del British Museum conserva una serie de sibilas, basadas en el modelo flamenco y sin vínculo aparente con las imágenes francesas (fig. 6). Estas estampas fueron grabadas por Martin Droeshout en el mismo sentido que las flamencas y publicadas por Roger Daniell, *circa* 1625, bajo el título *XII Sibyllarum Icones, The Prophecies of the Twelve Sybills, Plainely Foretelling the Incarnation, Birth, Life, Death and Comming again to Judgment of our Lord and Saviour Jesus Christ*²⁹. Las estampas presentan la leyenda “MA.D. Sculp sit” mientras que en la parte inferior del óvalo se puede leer “Sold by Roger Daniell at the Angell in lumbad Streete”. Los retratos son acompañados por versos en inglés, traducciones de los versos en latín que se encuentran en las estampas de De Passe. También en este caso nos encontramos con múltiples ediciones del conjunto ya que estas láminas fueron publicadas posteriormente por Thomas Johnson, *circa* 1630, Peter Stent en 1662 y John Overton en 1673³⁰.

Las sibilas de De Passe también fueron utilizadas como modelos para las ilustraciones del *Great Book* de Thomas Trevilian, aunque aquí las profecías fueron tomadas de otra fuente³¹. Asimismo, la iconografía de las sibilas tuvo una importante repercusión en la decoración de hogares ingleses y escoceses a principios del siglo XVII. Es claro el vínculo con el modelo creado por De Passe en el caso del techo de la casa que posteriormente fuera de Mary Somerville en Burntisland, Escocia, aunque no podría determinarse si fueron utilizadas estas estampas o las creadas por Droeshout³².

Por otra parte, también han sido puestos en relación con los modelos de Crispijn de Passe los paneles provenientes de Wester Liviland, Stirling, que actualmente forman parte del patrimonio del



Fig. 6. Martin Droeshout, *Sibila Europea*, ca. 1625. Grabado. © Trustees of the British Museum.

²⁹ Hind, 1955: 365-66. The British Museum Collection Database, Prints & Drawings Department, 1895,1031.259. En: <<http://www.britishmuseum.org/collection>> [junio de 2013].

³⁰ Griffiths, 1998: 17; Hind, 1955: 250. La estampa vendida por Thomas Johnson es producida a partir de la plancha de Daniell. The British Museum Collection Database, Prints & Drawings Department, 1870,0514.1096-1107. En: <<http://www.britishmuseum.org/collection>> [junio de 2013].

³¹ Schlueter, 2010:62-64

³² Apted, 1957-58:144-176.



Fig. 7. Crispijn de Passe, *Sibylla Cimmeria*, 1615. Grabado.
© Trustees of the British Museum.

Museo Nacional de Escocia³³. Las imágenes fueron vinculadas a las estampas de De Passe pero en este caso se acercan más a otro conjunto de sibilas creado por el grabador y sus hijos: se trata del *Duodecim Sibyllarum imagines*, data de 1615 y presenta a las profetisas de medio cuerpo³⁴ (fig. 7). Debajo de las figuras se encuentran los mismos versos que Benito Arias Montano preparara para el conjunto de diez sibilas grabado por Philippe Galle a partir de diseños de Anthonie Blockland³⁵.

También en Escocia, la Universidad de Aberdeen cuenta con un conjunto de sibilas en óleo sobre tela atribuido a George Jameson, supuesto alumno de Van Dyck. En esta ocasión tampoco resulta posible identificar si los modelos fueron los flamencos o los ingleses³⁶.

La circulación de las imágenes se encuentra asociada en ocasiones a la movilidad de ciertos individuos. Aunque no resulta posible probar el envío de las estampas del *Sibyllarum Icones* por parte de Crispijn de Passe a Inglaterra, resulta interesante destacar los vínculos entre la familia De Passe y Londres. Simon y Willem, dos de los hijos de Crispijn, se instalaron en Londres. Ambos mantuvieron estrechos contactos con su padre motivo por el cual se ha postulado la posibilidad de que la familia buscara expandir los circuitos comerciales al instalar a miembros de la familia en Londres³⁷.

Los Oráculos de Baltasar Porreño y otras sibilas hispanas

La tradición sibilina cobró resonancia en España al ser traducida al castellano en 1621 por Baltasar Porreño, párroco de Cuenca, en el libro intitulado *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo nuestro Señor entre los Gentiles*³⁸. El texto, que retoma la literatura clásica sobre los oráculos, fue

³³ Ross, 1899: 387-403. National Museums of Scotland, 000-100-000-671-C. En: <<http://nms.scran.ac.uk/>> [julio 2014].

³⁴ Rijksmuseum, RP-P-OB-2229/39 y 73.363. En: <<https://www.rijksmuseum.nl/>> [junio de 2014].

³⁵ Veldman, 2001: 216-217.

³⁶ University of Aberdeen, Museums & Collections, ABDUA: 30653-62. En: <<http://www.abdn.ac.uk/museums/>> [febrero de 2013].

³⁷ Veldman, 2001 y Anthony Griffiths, 1998: 281.

³⁸ Porreño, 1621. Para mayor información acerca de esta obra véase Castro Caridad, 2002: 1827-1842. UCM Biblioteca Complutense, asignatura BH DER 11203. En: <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B19878849&idioma=0> [junio de 2014].

acompañado por láminas —esta vez xilografadas— que retratan a las profetisas³⁹ (fig. 8). Estas imágenes derivan claramente del modelo instaurado por Crispijn de Passe: así lo señaló, entre otros, Santiago Sebastián⁴⁰. Aun cuando este autor indicó la inversión de ciertas imágenes con respecto a la serie de De Passe, no señaló las diferencias que se aprecian en los textos que acompañan a las sibilas, tanto en los que rodean al tondo como los que se encuentran por debajo de él.

A partir del estudio de las múltiples ediciones surgidas de la serie de 1601 nos preguntamos: ¿fueron las estampas de Crispijn de Passe las utilizadas como modelo para la creación de las imágenes que acompañaron la edición de Baltasar Porreño? El estudio de las diferentes ediciones permite apreciar que la serie española presenta los mismos versos en el marco inferior de la imagen que las series de Thomas de Leu y Jacques Granthomme. En cuanto a los textos de los tondos, resulta concluyente que las imágenes de la edición de Porreño se vinculan de manera directa con las estampas de Granthomme dado que incorporan las diferencias en los apelativos antes señaladas: *Demophile* para la sibila Cumana y *Phyto* para la Samia. Nuestra propuesta es que el grabador asociado a la publicación de Baltasar Porreño utilizó como modelo éste conjunto francés y no la serie de Crispijn de Passe, postulada por Sebastián y otros autores como fuente directa⁴¹.

Sin duda, y tal como se desprende de lo que hasta aquí hemos presentado, una característica de la producción gráfica de este periodo fue la intensa circulación de imágenes entre los países europeos, circulación que promovió la difusión de nuevas formas figurativas e iconográficas⁴². Numerosos autores han señalado el interés de los grabadores y editores franceses por el comercio de imágenes en territorio español, motivo por el cual no sorprende que hayan sido las sibilas francesas las que llegaron a manos del grabador de los *Oráculos* de Porreño⁴³. Marie-Antoinette Fleury



Fig. 8. P. de Torres (atr.), *Sibila Cumana*, en Porreño, Baltasar, *Oráculo de las doce Sibilas, Profetisas de Christo*, Cuenca, Por Domingo de la Ygelsia, 1621. Grabado. © UCM Biblioteca Complutense.

³⁹ Al parecer, el grabador de las xilografías de la obra publicada por Porreño fue un tal P. de Torres. Al menos es él quien es mencionado en la portada de la obra como dueño de los tacos de madera empleados en la impresión de las xilografías (cf. *P. de Torres Formis*).

⁴⁰ Sebastián, 1985: 411-412. Santiago Sebastián, 1990: 286.

⁴¹ Carrete Parrondo, 1996: 219. Morales Folguera, 2007: 495.

⁴² Socias Batet, 2000: 33-43.

⁴³ Rodríguez Romero, 2009: 132-143.

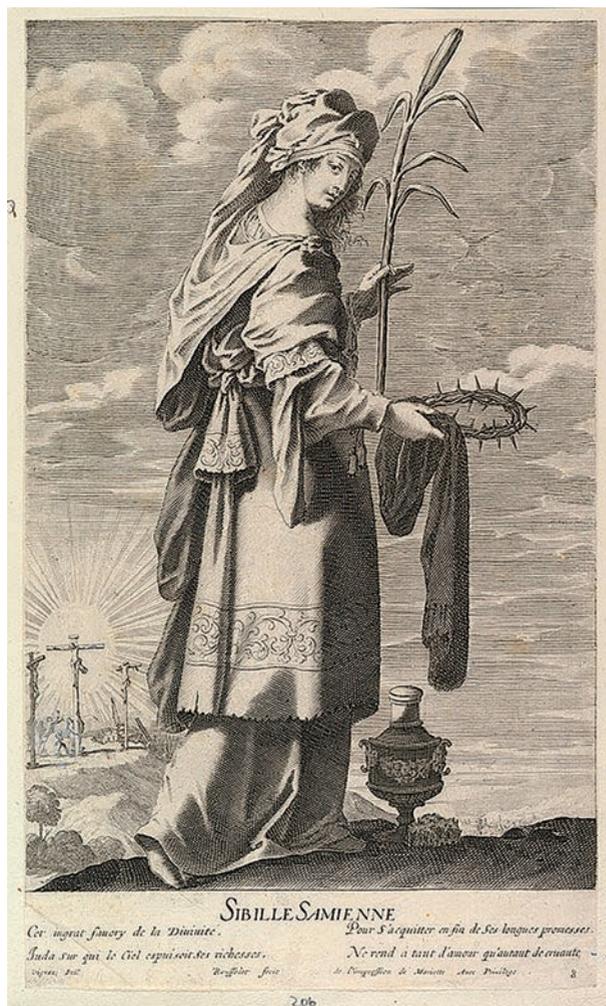


Fig. 9. Gilles Rousselet y Abraham Bosse, *Sibila Samia*. Grabado. The Metropolitan Museum of Art (www.metmuseum.org).

ha probado la difusión de estampas francesas en suelo español a partir de la documentación de los archivos del *Minutier central* de París relacionada con los artistas de la primera mitad del siglo XVII⁴⁴. Entre los documentos analizados por la autora encontramos los nombres de distintos editores y comerciantes, entre los cuales se halla el de Thomas de Leu.

Entre las numerosas series de sibilas presentes en España, hemos podido reconocer dos conjuntos cuyos motivos se insertan de manera directa en esta cadena de filiaciones iconográficas. En primer lugar, el conjunto de autor anónimo de la iglesia de San Eufrasio, en Jaén, presenta doce sibilas de medio cuerpo que responden al modelo del *Sibyllarum icones*⁴⁵. En este caso se presenta una interesante variación que vincula a esta serie con otras presentes en España y América: las sibilas se encuentran acompañadas por escenas vinculadas a sus profecías. En el caso de San Eufrasio, se trata de escenas de la vida de Cristo.

Existe un antecedente para esta representación de las sibilas junto a las escenas por ellas vaticinadas. Se trata del conjunto grabado por Gilles Rousselet y Abraham Bosse y editadas por Pierre Mariette a partir de los diseños de Claude Vignon, *circa* 1633⁴⁶ (fig. 9). Estas imágenes dan lugar a otra cadena de filiaciones iconográficas ya que los motivos fueron retomados en estampa durante la segunda mitad del siglo XVII por Peter de Jode, Jan Luyken y Joachim Wichmann. Los motivos también fueron

utilizados en Francia para la creación de numerosos conjuntos pintados, así como por Zurbarán y su taller para la creación de distintos conjuntos de sibilas y santas⁴⁷.

Pero volvamos a las sibilas de Jaén. Otra característica distintiva de la serie radica en el uso —para algunos de los cuadros del conjunto— de algunas estampas del conjunto creado en 1615, imá-

⁴⁴ Fleury, 1969.

⁴⁵ Morales Folguera, 2007: 508-509.

⁴⁶ Weigert, 1939, tomo I: 533. Pacht Bassani, 1992: 293 y siguientes.

⁴⁷ Ver Guinard, 1970: 105-116. Navarrete Prieto, 1995: 64-67. Delenda, 1998: 209-213.

genes que mencionamos más adelante. El estudio de las sibilas de Jaén nos permite proponer un vínculo directo con las estampas del *Sibyllarum icones* de 1601 y, al menos en uno de sus óleos, un vínculo con el *Duodecim Sibyllarum* de 1615: la sibila Helénica de Jaén presenta como correspondencia a la sibila Pérsica del último conjunto de De Passe.

El segundo conjunto español que presenta semejanzas con la serie de 1601 es el de las sibilas de la bóveda de la sacristía de la catedral de Calahorra, realizado por el pintor Felipe del Plano en el año 1735⁴⁸. Si bien la composición de estas imágenes varía ya que muestra a las profetisas sedentes, los atributos y apelativos son idénticos a los del conjunto de series presentadas hasta ahora. Las variables introducidas por el artista español nos impiden proponer una derivación directa de alguna de las series expuestas.

Las huellas del *Sibyllarum icones* en América

El tema sibilino tuvo una importante difusión en territorio americano. Ejemplos tempranos de esta iconografía se encuentran en dos sitios con imágenes del siglo XVI: en el convento de San Agustín de Acolman—donde se representa a la sibila Pérsica y Cumana en relación con los profetas Samuel y Daniel— y en la Casa del Deán en Puebla—con nueve sibilas a caballo que portan estandartes y medallones, pintadas sobre los muros—⁴⁹. Aunque actualmente destruidas, las profetisas también fueron pintadas a fines del siglo XVI por Alonso de Villasana en el Santuario de la Virgen de los Remedios en la ciudad de México⁵⁰. Un conjunto más tardío se encuentra en el Castillo de Chapultepec. Se trata de ocho sibilas, representadas de cuerpo entero, que sostienen cartelas con escenas de la vida de Cristo. Estas imágenes fueron puestas en relación con la serie de De Passe por Santiago Sebastián⁵¹. Coincidimos con Morales Folguera en que estas sibilas se vinculan, a partir de su composición, con la serie antes mencionada grabada por Gilles Rousselet y Abraham Bosse⁵².

En América del Sur, Mateo Pérez de Alesio decoró la nave principal de la iglesia de Santo Domingo de Lima con figuras de sibilas, profetas y santas. Dos figuras aisladas en colecciones privadas de La Paz podrían estar vinculadas al conjunto de Granthomme: se trata de las sibilas Cumana y Pérsica, pertenecientes a autores distintos y probablemente integrantes de series hoy desaparecidas⁵³. Al igual que los modelos grabados, la Cumana sostiene un libro abierto y una cruz de caña y la Pérsica enseña un libro y una cruz sobre el hombro izquierdo.

En la iglesia de San Pedro González Telmo, en Buenos Aires, existe un conjunto de doce sibilas que responden, al igual que otros conjuntos españoles, a los modelos del segundo conjunto de sibilas de Crispijn de Passe, el *Duodecim Sibyllarum imagines*⁵⁴ (fig. 10). En diálogo con las pinturas de San Telmo y las estampas de 1615, existían cinco sibilas provenientes del Seminario de San Antonio Abad en Cuzco, todas pinturas que representaban a las sibilas junto con escenas y textos que referían a sus profecías⁵⁵. También vinculada a la serie de 1615 son las pinturas de

⁴⁸ Calatayud Fernández y González Blanco, 1985: 37-70. Morales Folguera, 2007: 519-525.

⁴⁹ Sebastián López, Mesa y Gisbert, 1985: 179. Gruzinski, 1994.

⁵⁰ Gómez de Orozco, 1946: 65-96.

⁵¹ Sebastián López, 1989: 411-412.

⁵² Morales Folguera, 2007: 525-527.

⁵³ Villegas de Aneiva, 1982: 157-161.

⁵⁴ Rodríguez Romero y Burucúa, 2005: 26-42.

⁵⁵ Mesa y Gisbert, 1982: 294. Como vemos, la serie grabada en 1615 constituye el punto de partida de una nueva red de derivaciones en la que resulta posible incorporar un conjunto en las Descalzas Reales en Madrid y las dos series americanas mencionadas—San Telmo de Buenos Aires y San Antonio Abad de Cuzco—.



Fig. 10. *Sibila Sanbethea*, Iglesia de San Pedro González Telmo, Buenos Aires, s. XVIII. Óleo sobre tela. Foto: CEIRCAB-Tarea, UNSAM.

cuatro pitonisas de la bóveda de la Iglesia do Senhor do Bonfim, en Diamantina, Minas Gerais, Brasil⁵⁶.

Sin embargo, existen dos conjuntos que presentan una clara filiación con los motivos creados por De Passe en 1601. En primer lugar podemos mencionar los motivos taraceados del Escritorio de las Sibilas, un escritorio de viaje producido en la Villa Alta de San Ildefonso de Oaxaca y conservado hoy en el Museo Nacional de Historia de México⁵⁷. En este escritorio se representan diez sibilas y, al igual que la Pérsica de Granthomme, la Pérsica del Escritorio de las Sibilas porta una cruz sobre el hombro izquierdo.

De mayor relevancia es el segundo caso vinculado a la serie de De Passe, se trata de aquel compuesto por doce pinturas al óleo creadas por Pedro Sandoval a mediados del siglo XVIII y conservadas actualmente en el Salón Paraninfo del Palacio de la Autonomía de la ciudad de México, patrimonio de la Universidad Autónoma de México⁵⁸ (fig. 11). Santiago Sebastián abordó los motivos realizados por Pedro Sandoval y propuso una vinculación a la serie publicada por Baltasar Porreño mencionada anteriormente⁵⁹. La elección de las estampas de

Cuenca por sobre las de De Passe se justificaba por el hecho de que las sibilas mexicanas presentan textos de cuatro líneas que responden a una traducción de los textos que acompañan las imágenes de la publicación de Porreño⁶⁰. Ahora sabemos que esos textos también se encuentran presentes en las ediciones de Thomas de Leu y de Jacques Granthomme. De todas formas, el mismo Sebastián planteaba una serie de discrepancias entre el conjunto español y el novohispano, en particular la inversión de varias pinturas de Sandoval con respecto a las xilografías de Porreño⁶¹.

⁵⁶ PESSCA, Project on the engraved sources of Spanish Colonial Art, 2107B-2111B, <http://colonialart.org/artworks/2107B> y siguientes.

⁵⁷ Ver PESSCA, Project on the engraved sources of Spanish Colonial Art, 1323B-1330B, <http://colonialart.org/archive/437a-1323b>.

⁵⁸ Hasta el año 2004 las obras se encontraban en el Palacio de la Minería de la ciudad de México. Agradecemos por la ayuda brindada en relación con estas obras al Lic. Armando Haro Restop, Director del Departamento de Bienes Inmuebles, y al Ing. Iván Alvarado Camacho, Jefe del Departamento de Bienes Artísticos y Culturales, ambos de la Dirección General del Patrimonio Universitario, México.

⁵⁹ Sebastián, 1982: 51-76.

⁶⁰ Los textos que acompañan a las imágenes fueron reproducidos en Galindo y Villa, 1890: 203-232.

⁶¹ Véase también Sebastián López, 1989: 411-412 y Sebastián, 1992: 122.



Fig. 11. Pedro Sandoval, *Sibila Samia*, Palacio de la Autonomía, México D.F., ca. 1750. Óleo sobre tela. Foto: Universidad Autónoma de México, Dirección General del Patrimonio Universitario.



Fig. 12. Pedro Sandoval, *Sibila Pérsica*, Palacio de la Autonomía, México D.F., ca. 1750. Óleo sobre tela. Foto: Universidad Autónoma de México, Dirección General del Patrimonio Universitario.

Tal como señaláramos en otra ocasión, estas observaciones a la propuesta de Sebastián se ven superadas al considerar otras de las series grabadas, analizadas hasta el momento⁶². Si cinco de las sibilas de Sandoval aparecen invertidas con respecto a las de Porreño (se trata de las sibilas Delfica, Eritrea, Cumea, Cumana, y Europea), ninguna de las sibilas de Sandoval está invertida, sin embargo, con respecto a las de Granthomme o De Leu; todas aparecen en la misma dirección. La serie de Thomas de Leu debe ser descartada por las diferencias en los apelativos que hemos indicado: la pintura de la sibila Samia de Sandoval presenta el texto “Sibilla Samia, llamada Phito”, mientras que la Pérsica es “llamada Sambeta, hija de Beroso”. Ahora bien, estas modificaciones también se encuentran en las estampas españolas. ¿Qué elementos nos permiten aseverar que Sandoval utilizó las imágenes de Granthomme en lugar de las de Porreño además de la inversión? Existen ciertas diferencias entre estos dos conjuntos que nos conducen a una respuesta: la disposición del cabello de la Eritrea, el peinado de la Cumana, la falta de la letra *h* en el apelativo *Phomonoe* asignado a la Líbica en Porreño, la disposición de los ojos en la Tiburtina, la mirada de la Egipcia y, por último, la cruz en la Pérsica (fig. 12). En todas estas diferencias, las sibilas de Sandoval se alinean con las de Granthomme, no con las de Porreño.

Para finalizar, hemos observado que el estudio comparativo de estas diferentes ediciones y las pinturas novohispanas permite aportar un elemento más. Hemos observado el hecho de que San-

⁶² Ver la Galería 10 de PESSCA, Project on the engraved sources of Spanish Colonial Art. En: <<http://colonialart.org/galleries/>>.

doval firma sólo una de las doce pinturas sibilinas, la que representa a la sibila Egipcia. ¿Por qué sólo ésta? La consideración de las estampas de Granthomme como modelos para las pinturas de Sandoval resuelve también esta pregunta. Resulta que la estampa de la Egipcia es la última de las sibilas del conjunto Granthomme, numerada con un doce. Sandoval puso su firma en el cuadro de la sibila Egipcia porque corresponde al último de la serie.

A modo de conclusión

Como hemos pretendido demostrar a lo largo de este escrito, el estudio de las múltiples ediciones de una imagen impresa resulta clave a la hora de reconstruir las correspondencias entre estampas y pinturas. Los avances sobre el estudio de los fondos editoriales de Thomas de Leu y otros editores franceses del siglo XVII demuestran que muchos comerciantes y editores de estampas reeditaron imágenes flamencas, con un resultado invertido respecto al modelo, con el objetivo de comerciar estas imágenes en España y América.

La investigación desarrollada sobre las ediciones francesas del *Sybillarum Icones* de Crispijn de Passe, nos ha permitido reconfigurar los vínculos iconográficos propuestos para las pinturas del Palacio de Luxemburgo atribuidas a Philippe de Champaigne, las imágenes que ilustran el libro de Baltasar Porreño así como para las Sibilas del Palacio de la Autonomía en México, pintadas por Pedro Sandoval. En los tres casos, las similitudes en cuanto a la composición, los atributos iconográficos y los textos que acompañan a las imágenes sostienen nuestra propuesta de que los conjuntos derivan de la serie editada por Jacques Granthomme en París, torno a 1609.

Hemos extendido la red de imágenes al incorporar estampas inglesas y pinturas francesas, españolas y americanas derivadas de los motivos de Crispijn de Passe. El estudio de estas imágenes nos ha permitido demostrar los modos en que todas estas imágenes se encuentran interrelacionadas. Con seguridad, otras imágenes serán añadidas a partir de la puesta en común de estas pinturas y estampas. Finalmente, la importante difusión de estos motivos nos permite entrever la importancia del tema sibilino en el siglo XVII y el interés por estas figuras en Europa y América.

BIBLIOGRAFÍA

- Apted, Michael (1957): "Two painted ceilings from Mary Somerville's House, Burntisland, Fife". En: *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, vol. 91. Edimburgo: 144-176.
- Bauzá, Hugo Francisco (1999): *La tradición sibilina y las Sibilas de San Telmo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Barbier de Montault, Xavier (1870): "Iconographie des Sibylles". En: *Revue de l'Art Chrétien*, año 14. París: pp. 290-341.
- Bornay, Erika (1998): *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco, Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Calatayud Fernández, Elena / Antonino González Blanco (1985): "La bóveda de la sacristía de la Catedral de Calahorra, Sibilas y Profetas, testigos de la cultura de una época". En: *Berceo*, n° 108-109. Logroño: 37-70.
- Carrete Parrondo, Juan (1996): *Summa Artis, Historia General del Arte, El grabado en España, siglos XV a XVIII*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Castro Caridad, Eva María (2002): "Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas". En: Maestre Maestre, José María et al. (eds.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. 4. Madrid: CSIC, 1827-1842.

- Delenda, Odile (1998): "Vignon et l'atelier de Zurbarán". En: Mignot, Claude y Paola Pacht Bassani (eds.) (1998): *Claude Vignon en son temps*. París: Klincksieck.
- Ehrmann, Jean (1984): "La vie de l'atelier du graveur Thomas de Leu, gendre du Peintre Antoine Caron". En: *Archives de l'Art Française*, t. 26. París: pp. 43-46.
- Fleury, Marie-Antoinette (1969): *Documents du Minutier Central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVIIe siècle (1600-1650)*, tomo I. París: S.E.V.P.E.N.
- Franken, Daniel (1975): *L'œuvre gravé des van de Passe*. Amsterdam: G.W. Hissink & Co.
- Galindo y Villa, Jesús (1890): "Apuntes de epigrafía mexicana". En: AA.VV., *Memorias de la Sociedad Científica 'Antonio Alzate'*, tomo IV. México D.F.: Imprenta del Gobierno Federal en el ex-Arzobispado, pp. 203-232.
- Gómez de Orozco, Federico (1946): "Las pinturas de Alonso de Villasana en el Santuario de los Remedios". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IV, n° 14. México D.F.: pp. 65-96.
- Griffiths, Anthony (1998): *The Print in Stuart Britain, 1603-1689*. Londres: British Museum Press.
- Grivel, Marianne (1981): "Le commerce de l'estampe à Paris, Les marchands du charnier des Saints-Innocents". En: *Nouvelles de l'Estampe*, n° 56. París: pp. 4-15.
- Gruzinski, Serge (1994): *L'Aigle et la Sibylle, Fresques indiennes du Mexique*. París: Imprimerie Nationale.
- Gruzinski, Serge (2005): "Passeurs y elites 'católicas' en las Cuatro Partes del Mundo. Los inicios ibéricos de la mundialización (1580-1640)". En: O'Phelan Godoy, Scarlett y Carmen Salazar-Soler (2005): *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero/Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima: pp. 13-29.
- Guinard, Paul (1970): "España, Flandes y Francia en el siglo XVII. Las sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas". En: *Archivo Español del Arte*, n° 170. Madrid: pp. 105-116.
- Hind, Arthur (1955): *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Part II, The Reign of James I*. Cambridge: University Press.
- Hollstein, Friedrich Wilhelm (1974): *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*, Vol. XV. Amsterdam: Menno Hertzberger and Co.
- Kuhnmunch, Jacques (1981): "Le commerce de la gravure à Paris et à Rome au XVIIe siècle". En: *Nouvelles de l'Estampe*, n°55, París, 6-17.
- Linzeler, André (1932): *Inventaire du Fonds Français, graveurs du XVIème siècle*, tomo 1. París : Maurice Le Garrec.
- Mesa, José de / Teresa Gisbert (1970): "Martin de Vos en América". En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 23. Buenos Aires: pp. 36-48.
- Mesa, José de / Teresa Gisbert (1982): *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo 1. Lima: Fundación Augusto N. Wiese.
- Morales Folguera, José Miguel (2007): *Las Sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea y Nueva España*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Navarrete Prieto, Benito (1995): "Génesis y descendencia de 'Las doce tribus de Israel' y otras series zurbaranescas". En: Finaldi, Gabriele(1995): *Zurbarán, Las doce tribus de Israel*. Madrid: Museo del Prado.
- Pacht Bassani, Paola (1992): *Claude Vignon, 1593-1670*. París: Arthena.
- Passe, Crispijn de (1601): *XII Sibyllarum icones elegantissimi*. [s.l.]: [s.d.].
- Pericolo, Lorenzo (2002): *Philippe de Champaigne*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- Pinchart, Alexandre (1870): *Recherches sur les cartes à jouer et sur leur fabrication en Belgique depuis l'année 1379 jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Bruselas: Imprimerie et Lithographie de Toint-Scohier.
- Porreño, Baltasar (1621): *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo nuestro Señor entre los Gentiles*. Cuenca: Domingo de la Yglesia.
- Préaud, Maxime / Casselle, Pierre / Grivel, Marianne / Le Bitouze, Corinne (1987): *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*. París: Promodis.
- Rodríguez Romero, Agustina (2009): "De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII". En: *Goya*, n° 327. Madrid: pp. 132-143.
- Rodríguez Romero, Agustina / José Emilio Burucúa (2005): "Historia e iconografía". En: AA.VV.: *Las 12 Sibilas de la Parroquia San Pedro G. Telmo*. Universidad Nacional de San Martín. San Martín: pp. 26-42.

- Ross, Thomas (1899): "Notice of six paintings on wood, representing the Sibyls, recently found at Wester Livilands, Stirling". En: *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, vol. 33. Edimburgo: pp. 387-403.
- Schlueter, June (2010): "De Passe and the sibyls". En : *Print Quarterly*, n° 27. Londres: pp. 62-64.
- Sebastián, Santiago (1965): "La importancia de los grabados en la cultura neogranadina". En: *Anuario Colombiano d Historia Social y de la Cultura*, n° 3. Bogotá: pp. 119-133.
- Sebastián, Santiago (1982): "Iconografía de las sibilas del pintor novohispano Sandoval". En: *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 7. México D.F.: pp. 51-76.
- Sebastián, Santiago (1989): *Contrarreforma y barroco, Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sebastián, Santiago (1990): *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990.
- Sebastián, Santiago (1992): *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*. México D.F.: Grupo Azabache.
- Sebastián López, Santiago / Mesa, José de / Gisbert, Teresa (1985): *Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XXVIII, Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Socias Batet, Immaculada (2000): "A propos des images populaires III. Quelques aspects de l'estampe populaire catalane et son rapport avec la France du XVIIe siècle". En: *Nouvelles de l'Estampe*, n° 72. París: pp. 33-43.
- Turner, Jane (ed.) (1996): *The Dictionary of Art*, tomo 24. Londres: Grove.
- Veldman, Ilja M. (2001): *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670), A century of Print Production*. Róterdam: Sound & Vision Publishers.
- Villegas de Aneiva, Teresa (1982): "Las sibilas y las virtudes teologales en la pintura virreinal boliviana". En: *Arte y Arqueología*, n° 8-9. La Paz: pp. 157-161.
- Weigert Roger-Armand (1939): *Inventaire du Fond Français, Graveurs du XVIIe siècle*, tomo I. París: Bibliothèque Nationale.
- Wildenstein, Georges (1950): "Le gout pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne au début du règne de Louis XIII". En: *Gazette des Beaux-Arts*. París: pp. 153-274.

Fecha de recepción: 24-II-2014

Fecha de aceptación: 16-VI-2014