

MISCEL·LÀNIA

EL CONJUNT PICTÒRIC DE LES SIBIL·LES DE LA
COFRARIA DE SANT PERE I SANT BERNAT DE PALMA¹

*THE PICTORIAL SET OF THE SIBYLS OF THE BROTHERHOOD
OF SANT PERE AND SANT BERNAT OF PALMA*

Francesc Vicens Vidal
Universitat de les Illes Balears

A la memòria de Joan Parets i Serra (Santa Maria del Camí, 1940-2021)

Resum: El treball que aquí presentam és l'aproximació iconogràfica al conjunt de cinc teles d'època moderna que representen les sibil·les de l'antiguitat que avui dia es troben en una sala de la planta noble de l'edifici de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat de Palma. La semblança estètica entre elles i la proliferació de conjunts similars des del segle XVI ens fa pensar que possiblement es tracta d'una sèrie incompleta de procedència peruana. Malgrat que es tracti d'un conjunt fragmentat, tot apunta que les teles estarien inspirades en els gravats de les dotze sibil·les del pintor andalús Baltasar Porreño (1569-1639) i en uns mots italians renaixentistes que, segons diversos autors, haurien derivat en obres espanyoles i sud-americanes coetànies.

Paraules clau: iconografia sibil·lina, Baltasar Porreño, Filippo Barbieri, oracles d'adveniment marià, pintura sobre tela.

Abstract: This work presents a set of five Modern Age paintings of Ancient sibyls and studies their aesthetic resemblance among them as well as with other sets of sibyls painted in the 16th century. This fact leads us to think that this might be an incomplete series. The first set of five Ancient sibyls is located in a room on the main floor of the Brotherhood of Sant Pere i Sant Bernat, in Palma (Balearic Islands, Spain). Although it is still unknown how these paintings arrived in Mallorca or if they were fragmented, it can be argued that this set could be inspired both by the engravings made by Andalusian painter Baltasar Porreño (1569-1639) and by some Renaissance Italian words which, according to several authors influenced some Spanish and South American works at the time.

Keywords: Sibylline iconography, Baltasar Porreño, Filippo Barbieri, oracles of Marian advent, painting on canvas.

¹ La recerca que s'inclou en aquest article ha estat finançada gràcies a la subvenció obtinguda amb la convocatòria d'ajudes per a la investigació de l'IEB 2020 pel projecte *La Sibil·la, una dècada després de la UNESCO. De la descoberta del patrimoni immaterial a la reafirmació de la identitat*.

Introducció

El tema que aquí s'exposa és l'estudi iconogràfic del conjunt pictòric de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat de Palma (actual residència de capellans de la diòcesi de Mallorca). L'esmentat estudi sorgeix de la paradoxa que hi ha entre la importància actual que té la sibil·la com a representació escènica per a la societat illenca i el valor que li ha estat assignat institucionalment durant les darreres dècades² i la desconeixença d'un conjunt de peces que fins ara no ha estat objecte de cap classe d'activitat de transferència. Així doncs, l'objectiu d'aquest treball és fer una primera aproximació artística al

conjunt de pintures de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, així com fer-ne l'estudi iconogràfic i iconològic a partir dels textos que presenten els quadres, i veure si hi ha relacions entre la iconografia de la sibil·la i les representacions del drama litúrgic. Per això, posam en context les cinc pintures de les sibil·les que aquí s'analitzen amb les obres i les temàtiques afins de la mateixa època i a partir d'aquí en deduïm la procedència, així com el seu radi d'influència estètic. L'estat actual de la bibliografia especialitzada sobre el tema ens permet deduir-ne la data, els models d'inspiració i, tot i no saber-ne encara l'autoria, n'apuntam l'escola pictòrica.³

De la descripció del conjunt de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, de la comparativa amb conjunts similars i de la seva ubicació actual, partim de la hipòtesi que es tracta d'un grup de pintures incomplet que hauria arribat a Mallorca a la dècada dels anys noranta gràcies a la connexió mallorquina amb les missions sud-americanes del

Perú o l'Argentina a través del consolat peruà. Per tal de verificar tal hipòtesi, hem fet l'estudi comparat de les sibil·les de Palma amb les dels conjunts homònims de l'altra banda de l'Atlàntic i hem entrevistat distints testimonis orals que han resultat clau per clarificar la procedència i la ubicació actual de les peces. Per altra banda, per poder establir els models d'influència de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, l'obra de Baltasar Porreño ha esdevingut una font primària de gran utilitat pel fet d'haver servit de referència iconogràfica per a la majoria de conjunts iberoamericans de l'època.⁴

³ Volem destacar les obres següents: José Miguel Morales, *Las Sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea y Nueva España*. Màlaga: Universidad de Màlaga, 2007; Asunción Alejos Morán, «Los oráculos de las doce sibilas de Baltasar Porreño. Un ejemplo de la iconografía y la literatura simbólica en Europa», *Mediterráneo y el arte español, Actas del XI Congreso del CEHA*, València, 1996, p. 478-483; Agustina Rodríguez Romero, «De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII», *Goya* 327 (2009), p. 132-143; José Emiliano Burucua, *Las 12 Sibilas de la parroquia San Pedro G. Telmo*. Buenos Aires: UNSAM, 2005; Elena Calatayud – Antonino González, «La bóveda de la sacristía de la catedral de Calahorra, Sibilas y Profetas, testigo de la cultura de una época», *Berceo* 108-109 (1985), p. 33-70. Eduardo Carrero – Maricarmen Gómez, *La sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Madrid: Alpuerto, 2015; Eva Maria Castro Caridad, «Baltasar Porreño y su tratado sobre las doce Sibilas», José María Maestre Maestre et al. (ed.), *Maestre. Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. IV. Madrid: CSIC, 2002, p. 827-1842.

⁴ Baltasar Porreño de Mora, *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo Nuestro Señor entre los Gentiles*. Cuenca: Domingo de la Yglesia, 1621.

Voldria agrair a la doctora Catalina Cantarellas (catedràtica de la Universitat de les Illes Balears) i al doctor José Miguel Morales Folguera (catedràtic de la Universitat de Màlaga) les orientacions metodològiques i bibliogràfiques rebudes durant el transcurs d'aquest estudi, sense les quals no hauria estat possible la realització d'aquesta investigació. També voldria agrair a Antònia Reig, directora del taller diocesà de restauració, i a Joan Parets Serra les facilitats per poder accedir a les peces; igualment, vull agrair a la direcció de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat l'autorització per a l'obtenció dels registres fotogràfics que acompanyen aquest estudi.

² El mes de novembre de l'any 2010 el cant de la Sibil·la va ser inclòs a la *Llista representativa* de la UNESCO (16/11/2010), i anys abans el Consell de Mallorca l'havia declarat BIC (bé d'interès cultural - BOIB 15/02/2005).

L'estudi s'organitza en quatre apartats. En primer lloc, oferim una visió panoràmica de la representació teatral de la sibil·la d'època barroca amb una doble intenció: verificar la importància de la seva temàtica, per una banda, i apuntar possibles connexions entre la iconografia i el teatre litúrgic, per l'altra. En segon lloc, presentam l'estudi iconogràfic de les peces en qüestió, posant-les en context i en relació amb altres conjunts similars. D'aquesta part en deduïm la cronologia, la procedència i els models d'influència. I és en la tercera part del treball que duem a terme l'estudi iconològic a partir de l'estudi d'uns textos tipificats que acompanyen cada figura. Acabam amb un seguit de conclusions que ens permeten verificar les hipòtesis plantejades i constatar també algunes qüestions que tanmateix avui en dia resten per clarificar.

Antecedents històrics de la sibil·la barroca: del drama litúrgic a la tipificació iconogràfica

La representació pictòrica de sibil·les durant l'època moderna entronca amb la tradició dels drames litúrgics medievals. Tant a Espanya com a França i Itàlia, l'origen d'aquests drames estaria relacionat amb la sibil·la. La historiografia musical dona per assentat que el drama del *cant de la Sibil·la* va aparèixer a la litúrgia mossàrab al Regne de Castella i va tenir continuïtat fins al segle XVI.⁵ A partir d'aleshores, la reforma litúrgica que va suposar el concili de Trento (1545-1563) va sentenciar una desaparició progressiva de la representació de sibil·les arreu del continent europeu que va afectar indistintament tant les representacions teatrals dels drames litúrgics com els cicles pictòrics i monumentals. Només a Mallorca i a l'Alguer es coneix la continuïtat ininterrompuda de cantar sibil·les la nit de Nadal fins al dia d'avui.⁶ Així doncs, a l'època moderna

el cant de la Sibil·la era una activitat d'èxit que gaudia d'una antiga tradició consolidada i assentada a les principals catedrals i monestirs del continent. La cerimònia, tot i que al llarg dels segles va anar adquirint distints aspectes formals, estava basada en el cant de les profecies de les sibil·les de l'antiguitat clàssica. Un cant en origen sil·làbic, modal i *a cappella* que es cantava en responsori i en llatí i que, amb el temps, es va anar transformant i adaptant a les llengües romàniques europees a la vegada que adquiria models melòdics més ornamentats. A la catedral de Lleó, per exemple, la sibil·la es cantava durant la nit de Nadal, després del *Te Deum* que precedia el cant de l'hora canònica de les Matines: primer dos cantadors entonaven la Profecia d'Isaïes i després un infant cantava la sibil·la a manera de responsori. José Miguel Morales apunta que, atesa la influència que el drama litúrgic va exercir sobre les arts plàstiques, fa notar l'increment de la vistositat que es va donar en la representació teatral de les sibil·les catedralícies del segle XV: «la sibil·la llegaba a la catedral ataviada con ricos atuendos, montada a caballo y acompañada de músicos, niños y curiosos».⁷ I és que les descripcions d'època moderna solen ser el testimoni d'unes representacions teatrals molt vistoses i amb un cerimonial fastuós i solemne. Per això, la descripció que dona Felipe Fernández Vallejo de la sibil·la de la catedral de Toledo a l'últim quart del segle XVIII aporta una idea precisa de la complexitat litúrgica d'aquestes sibil·les:

un seise vestido de mujer, con un traje de mangas perdidas ricamente bordado al gusto oriental; sobre el hombro izquierdo llevaba cosido una especi de tarjetón, en el cual se hallaban escritos los diez antiguas versos sibilinos, que empiezan *Judicii signum, tellus sudore madescet*. En la cabeza ostentaba rica diadema en forma como de mitra y en las manos un cuaderno en el cual se hallaban los versos y las notas musicales de lo que había que cantar. A este seise acompañaban otros cuatro infantes: dos vestidos con

⁵ Higiní Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XVIII*. Barcelona: UAB-BNC, 1935; Richard Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958; Maricarmen Gómez, *El canto de la Sibila I (León y Castilla)*. Madrid: Alpuerto, 1997.

⁶ Aquest mèrit va fer possible que l'any 2010 la Sibil·la de Mallorca fos inclosa en el Llistat de Béns Immaterials de la Humanitat.

⁷ José Miguel Morales, *Las Sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea y Nueva España*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007, p. 219.

albes y estolones, llevando cada uno una espada desnuda con la punta hacia arriba, que representaban ser Ángeles (...).⁸

Avui dia són nombroses les fonts documentals que descriuen com era la seqüència litúrgica del cant de la Sibil·la. En el segle XVI, gràcies a les consuetes catedralícies de Mallorca, sabem que la sibil·la era representada per un infant dels *pueri* que cantaven habitualment en els oficis de la Seu bellament vestit com una al·lota (*ornatu pulcre domicelle*) o bé per dos primatxers, si no havien pogut trobar cap al·lot adient.⁹ Tal com anota Gabriel Seguí, tant a l'apèndix de la consuetud de temps com a la consuetud de sagristia, el cant de la Sibil·la apareix ben consolidat i definit. Aleshores, a la catedral de Mallorca la sibil·la sortia en solemne processó des de la sagristia davant el canonge que llegia l'evangeli:

E deuant la Sibil·la, les trompes e quatre fadrins de l'altar, dos ab canelobres d'argent, ab siris blanchs, e l'altre ab lo encenser, e lo quart, ab la barqueta dels encens. E quant seran a la trona, quant lo que dirà la IX lissó serà en aquell pas que la Sibil·la deurà perlat, stroncarà lo dit de la lissó. E la Sibil·la dirà cantant lo judici; e acadat lo judici, lo mateix qui dirà la lissó, procehirà la dita lissó, lexant lo dit de la Sibil·la, perquè ya serà dit per la dite Sibil·la. E dementre que la lissó se dirà, posseran al pheristol de la trona una tauayola de sede o domàs blanch.¹⁰

I la seqüència litúrgica continua amb la processó dels profetes i la Sibil·la, que seran interrogats per Sant Agustí: «E si en dites Matines se feren los prophetas, per semblant se ferà en aquesta IX lissó, perquè sant Agustí ferà les interrogacions en aquell pas que tocharà en la dite lissó, així com és

⁸ Felipe Fernández Vallejo, *Memorias y disertaciones que podran servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó la Ciudad el rei don Alfonso VI de Castilla*. Madrid: Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid, 1785, p. 39 (citat per José Miguel Morales, *Las sibilas en el arte...*, op. cit., p. 219).

⁹ Gabriel Seguí, *La consuetud de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca. Estudi crític*, vol. I. Palma: Publicacions catedral de Mallorca, 2015, p. 154.

¹⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 57.

dit de la Sibil·la».¹¹ En canvi, en fonts posteriors, del segle XIX i principis del XX, s'explica un tipus de teatralitat més sòbria però sempre destacant els trets orientaltzants del personatge de la sibil·la. L'arxiduc Lluís Salvador descriurà la sibil·la com una figura exòtica que porta «una estranya vestimenta que sembla extret dels vestits que portaven les sibil·les de Roma, amb una espasa en la mà»¹² i Sanchis Guarnier en destaca el «cridaner vestit de caire femení amb tuls i sedes brodades i sosté amb les dues mans una gran espasa lluenta».¹³ Le dites fonts ens demostren la perpetuïtat del mite oriental de les sibil·les en èpoques posteriors com a personatges exòtics i poderosament atractius. En qualsevol cas, el personatge de la sibil·la va tenir un paper clau en el desenvolupament del drama litúrgic, fins al punt de transcendir el seu àmbit per veure's reflectit en les arts plàstiques, a través d'una rica iconografia estereotipada. Els exemples iconogràfics de sibil·les italianes i franceses modernes són dels més nombrosos de l'època i constitueixen un repertori ben estudiat.¹⁴ A partir del segle XV serà l'època de la teologia sibil·lina i del profetisme que donarà lloc als grans programes iconogràfics i literaris de síntesi com els conjunts monumentals de sibil·les de la catedral de Siena o la Capella Sixtina. Serà aleshores que s'estipularà el nombre canònic de les dotze sibil·les de l'antiguitat i es representaran col·lectivament destacant-ne la procedència geogràfica i uns trets individuals associats amb els oracles i les profecies.

¹¹ *Ibid.*, vol. I, p.153.

¹² Arxiduc Lluís Salvador, *Die Balearen*. Palma: Olañeta, 1897, p. 174.

¹³ Manuel Sanchis Guarnier, *El Cant de la sibil·la, antiga cerimònia nadalenca*. València: Institució Alfonso el Magnànim, 1956, p. 31.

¹⁴ Carlo de Clerq, «Les Sibylles dans les livres des 15 et 16 siècles en Allemagne et en France», *Gutenberg-Jahrbuch Mainz* (1979), p. 98-119; Simona de Luca, *Le Sibille attraverso la storia, l'arte e il mito*. Roma: Accademia degli Incolti, 1999; Valerio Mariani, *La Capilla Sixtina. Los frescos de Miguel Ángel, Botticelli, Perugino, Pinturicchio*. Barcelona: Omega, s/d; José Miguel Morales, *Las sibilas en el arte...*, op. cit.; Francis Salet, «L'iconographie des Sibylles», *Bulletin Monumental* 131 (1973), p. 176-177; Santiago Sebastián, «Las Sibilas: pervivencia de un tema clásico en el Barroco», *Homenaje al profesor Martín Almagro Bosch*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, p. 167-173. Robin Raybould, *The sibyl series of the fifteenth century*. Boston: Leiden, 2017.

Sembla que la relació entre la iconografia de la sibil·la i les representacions teatrals del drama litúrgic certament són difícils de demostrar. Així i tot, trobam tot un seguit de trets estereotipats que ens fan pensar en l'èxit del personatge i en la seva presència en els imaginaris culturals i col·lectius en distintes èpoques. No hi ha dubte que el poder d'atracció dels personatges de les sibil·les de l'antiguitat va estar molt relacionat amb la seva procedència oriental. Els atributs de les sibil·les teatralitzades sovint coincideixen amb uns trets iconogràfics que ens remetien als estereotips culturals de l'Orient Mitjà com són les túniques sedoses, els complements ornamentals com les joies i les agulles o la pell bruna. No obstant això, altres aspectes rellevants associats a la sibil·la com l'espasa i el birret són indissociables de les representacions teatralitzades, però difícilment es troben en la iconografia de l'època moderna.

En qualsevol cas, l'èxit de la temàtica sibil·lina va donar lloc a altres produccions culturals com ara els grans comentaris bíblics i els tractats literaris que, en el cas de Catalunya, es remunten a finals del segle XIV i principis del XV amb exemples com el *Memorial del pecador remut* del canonge degà d'Ossa Felip de Malla (1370/80-1431). En aquesta obra, les sibil·les de l'Antiguitat es presenten com les portadores de l'anunci de l'adveniment del Crist en terres paganes. I és que aquesta tipologia de textos que formulaven les profecies sibil·lines varen exercir una funció catequètica fonamental pel fet de reforçar els dogmes de la fe catòlica relacionats amb la virginitat de Maria. A partir del segle XVI, la persistència de la representació teatral de la sibil·la va tenir continuïtat a través de gèneres literaris com l'acte sacramental a través d'autors com Gil Vicente, Sánchez de Badajoz i Calderón de la Barca.¹⁵ Per la seva rellevància, cal destacar que Calderón al seu acte sacramental titulat *El Sacro Parnaso* (1659) representava sobre un carro el Mont Parnàs en forma de muntanya amb cinc nínxols, on es col·locaven cinc

pintures que corresponien a les sibil·les Dèlfica, Cumana, Pèrsica i Tiburtina. Però, a hores d'ara, no tenim evidències de si els distints conjunts de les pintures sobre tela de les sibil·les podrien haver tingut una funció teatral determinada.

Una de les característiques de la producció gràfica de les sibil·les del segle XVII va ser la intensa circulació d'imatges entre els països europeus, circulació que va promoure la difusió de noves formes figuratives i iconogràfiques.¹⁶ S'ha comprovat que les relacions artístiques i culturals entre Espanya i França propiciaren l'intercanvi d'estampes franceses en territori espanyol i consegüentment amb els països d'ultramar. Va ser en aquest moment que es tipificà el tipus iconogràfic de sibil·la de retrat de mig cos. Així, s'explicaria que els models iconogràfics per al conjunt de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat estarien justificats en aquesta classe d'intercanvi i en aquest tipus de format.¹⁷

Tot i que les peces esmentades són del segle XVIII i s'emmarquen dins el context de la nova situació que viu l'Església pels efectes del concili de Trento —s'imposa una estricta regulació dels temes iconogràfics i en tot el món hispànic es produirà una involució i la supressió de totes aquelles temàtiques sospitoses o que puguin induir a l'error teològic—, seran un exemple més de la continuïtat de la temàtica sibil·lina arcaïtzant hispanoamericana. Serà en aquest context que les prohibicions tridentines posaran fi a les representacions de sibil·les teatralitzades a les esglésies del continent europeu i en faran minvar la representació tipificada de retrat de mig cos.

¹⁶ Immaculada Socias Batet, «À propos des images populaires III. Quelques aspects de l'estampe populaire catalane et son rapport avec la France du XVIIe siècle», *Nouvelles de l'Estampe* 72 (2000), p. 33-43.

¹⁷ Agustina Rodríguez – Almerindo Ojeda, «Sibilas en Europa y América: repercusiones del sibyllarum icones de Crispin de Passe en los siglos XVII y XVIII», *Archivo Español de Arte* 351 (2015), p. 274.

¹⁵ A les obres *El auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente, i *Farsa del juego de cañas*, de Sánchez de Badajoz, apareixen les sibil·les amb els profetes de l'Antic Testament.

El conjunt de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat de Palma: estudi iconogràfic

Tant la tradició literària dels autos sacramentals com la imatgeria sibil·lina dels segles XVI i XVII defineixen el context cultural de les peces barroques que aquí es presenten. Tanmateix, a Mallorca disposem d'un altre exemple tardobarroc de gran qualitat d'escultura efímera. Es tracta de les sibil·les del conjunt de la casa santa del Dijous Sant procedent de l'antic convent de Sant Domingo de Palma. Són dues sibil·les —l'Eritrea i la Frígia—¹⁸ que formen part d'un conjunt més ampli de profetes i personatges de l'Antic Testament.¹⁹ Tot i que deixam per a un altre estudi aquestes interessants peces, juntament amb les cinc pintures de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, constitueixen els únics testimonis coneguts fins ara de l'interès per la representació plàstica de la sibil·la d'època barroca a Mallorca.

La representació de sibil·les sobre tela va ser una tipologia artística fruit d'una nova mentalitat. A final del segle XVI i a conseqüència de les directrius del concili de Trento, es duren a terme canvis substancials en el tractament artístic de la sibil·la. El tema de la Ciutat de Déu, tal com havia quedat establert en l'edat mitjana amb la incorporació del món pagà a l'Antic i el Nou Testament, canviarà

radicalment. I és per això que a partir d'aleshores la iconografia de la sibil·la canviarà tant de format com d'ubicació. Es passarà dels grans monuments a un tipus de retrat estandarditzat i portable adequat als criteris del col·leccionisme europeu.

Les característiques generals d'aquest format estaran directament relacionades amb una tipologia iconogràfica de sibil·les vistes generalment de mig cos i amb atributs arquetípics de la seva iconografia com ara llibres profètics, flors, cartel·les amb episodis narratius o biogràfics i la identificació de la seva procedència geogràfica. D'aquesta manera, la tradició associarà el nom de les sibil·les amb el lloc d'origen dels oracles.

Fins avui dia, l'única documentació relacionada amb les pintures de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat es troba a l'informe tècnic del procés de la restauració que es va dur a terme entre els mesos de març i juny de l'any 1999 al taller diocesà de restauració del Bisbat de Mallorca.²⁰ Tal com es detalla en aquest text, el conjunt consta de cinc pintures a l'oli damunt tela disposada sobre una vasa de fusta pintada i presenta unes mides d'acord amb les dels altres conjunts coetanis (57 x 67 cm, pintura, i 69 x 78 cm, vasa). Les peces són d'autor desconegut i la seva ubicació actual és a la planta noble de l'antic hospital de Sant Pere i Sant Bernat, en una sala contigua al refectori de l'actual residència diocesana de capellans.

Cal destacar que abans de la seva restauració les peces presentaven un bon estat de conservació general, amb petites pèrdues puntuals de pintura, fet irrellevant tant per a l'estudi iconogràfic com per a la comprensió de les inscripcions pintades que inclou cada peça. Actualment, els quadres presenten un aspecte saludable amb bastidor nou que permet que la vasa no hagi d'anar clavada damunt la pintura, tal com estava originalment.

¹⁸ La sibil·la Frígia d'aquest conjunt ha estat objecte d'una restauració recent i es pot visitar a la parròquia de Sant Nicolau. La resta de peces està en procés de restauració al taller diocesà del Bisbat de Mallorca.

¹⁹ Elaborades amb fusta, cartó i teles encolades, les dites figures formen part d'un conjunt monumental escenogràfic més ampli que inclou personatges i profetes de l'Antic Testament (el rei David trepitjant el cap de Goliat, el profeta Jonàs escopit pel peix i els profetes Jeremies i Isaïes). D'aquesta obra, a hores d'ara, encara en sabem poques coses, tot i que ha estat datada a mitjan segle XVIII i correspon a un estil barroc tardà de gran qualitat. Les peces d'aquesta escenificació de la processó dels profetes s'exposaven a la casa santa del Dijous Sant. El conjunt era presentat per a la catequesi amb personatges de la història sagrada, d'igual manera que la processó del Corpus Christi ho era amb un llarg acompanyament de la història de la salvació. Vegeu Joana Maria Palou et al., *Eucharistia: art eucarístic* [catàleg de l'exposició]. Palma: Conselleria d'Educació, 1993, p. 187-188.

²⁰ Antònia Reig Morro, *Informe tècnic. Procés de restauració de les pintures «Sibila Libica», «Sibil·la Cumana», «Sibila Cumea», «Sibila Frígia» i «Sibila Egíptia» de la confraria de Sant Pere i Sant Bernat*, Palma de Mallorca, 1999 [el document inclou el número de registre de les peces: 25/99, 26/99, 27/99, 28/99, 29/99 i està signat per la directora tècnica del taller diocesà de restauració dia 21 de juny].

El conjunt presenta cinc retrats policromats de sibil·les amb tors de mig cos, sense atributs i fons negre. Cada una d'elles porta una inscripció de tipografia neoclàssica a la part superior del quadre que les identifica i les tipifica d'acord amb la tradició profètica relativa a la virginitat de Maria: *Sibilla Cumana Iam Redit Virgo / Sibilla Frigia Annunciabitur, Virgo / Sibilla Cumea De Stirpe Iudeorum / Sibilla Egíptia De Matre Deus / Sibilla Libica Tenebitur, In Gremio, Virginis.*

Els rostres d'aquestes sibil·les presenten trets facials clarament marcats, ulls ametllats, celles obscures i unes comissures labials poc expressives.

Totes elles porten el cabell recollit amb distints elements ornamentats amb joies i pedres precioses. La sumptuositat i el luxe dels retrats ve implementat per altres elements decoratius com ara collarets de perles (nacrats per a les sibil·les Cumana, Frígia i Líbica, i carmesí per a l'Egípcia i la Cumea), arracades daurades amb incrustacions (sibil·la Cumana, Egípcia i Líbica) i en tots els casos menys en la sibil·la Cumea es presenten amb un mantó estampat amb motius vegetals i geomètrics, lligat amb una agulla. Totes elles presenten tuls i brodadures a la roba, que consta de dues peces (fig. 1-5).





Figures 1-5. Sibil·la Cumana, sibil·la Frígia, sibil·la Líbica, sibil·la Cumea, sibil·la Egípcia de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat de Palma, principis del segle XVIII.

Font: Arxiu de l'autor (fotografies: Jordi Cerdà Santacreu ©).

Dels trets iconogràfics descrits cal destacar que el caràcter orientaltzant de la representació és més palès en els models de la sibil·la Cumea i Egípcia. Ambdues presenten distints plec d'una tela luxosa, a manera de xal, que recorda l'apreciada seda de les rutes del comerç oriental. Els trets exòtics d'aquests dos models s'evidencien per una cabellera clarament més llarga que la resta de figures en la sibil·la Cumea, i pels trets orientals inequívocs de pell bruna de la sibil·la Egípcia.

La presència de conjunts similars de la mateixa època ens fa pensar que segurament es tracta d'una obra incompleta. Des dels inicis del segle XVII, autors llombards i italians pinten conjunts tipificats que consten de deu o de dotze sibil·les. Segons José Miguel Morales, a Espanya només hi hauria dues sèries de sibil·les del segle XVII: una va ser destruïda en el segle XIX i l'altra es troba en una col·lecció privada desconeguda i fora d'Espanya, amb la qual cosa desconeixem el nombre exacte de sibil·les d'aquests conjunts.²¹

Més similituds de concepte i format trobam amb conjunts de sibil·les al continent sud-americà, com per exemple la sèrie de sibil·les de l'església de San Telmo a Buenos Aires. Aquest conjunt consta de dotze teles anònimes datades del segle XVIII i són considerades per alguns autors argentins procedents de tallers peruans, de l'escola espanyola o de Cusco (fig. 7).²² Es tracta d'un conjunt que iconogràficament recorda en molts d'aspectes les sibil·les de Palma. Són figures femenines de mig cos i de tres quarts amb el nom que les identifica a la part superior de la tela. Totes elles van vestides de manera distingida amb diverses peces de roba i diferents elements ornamen-

tals com collarets, agulles i polseres. Cada quadre consta de tres parts: la imatge de la sibil·la retratada de front, un medalló florejat amb una escena de la vida de Crist i a la part inferior una inscripció profètica redactada en castellà.

En qualsevol cas, tot i que els autors de l'Antiguitat no es posen d'acord sobre el nombre definitiu de les sibil·les, la majoria d'autors clàssics —de Varró a Licinià— afirmen que eren deu: Cumea, Cumana, Pèrsica, Tiburtina, Líbica, Eritrea, Hel·lespòntica, Dèlfica, Sàmia i Frígia. Totes elles prenen el nom del topònim que designava els diferents oracles on la sibil·la hauria profetitzat i on la tradició hauria convertit aquests llocs en espais de culte.

Reforçant l'argument del cànon de la família de les deu sibil·les al segle XVII, Baltasar de Vitoria a la seva obra *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* defensa Lactanci com l'autor que establirà la pauta de les deu sibil·les en la majoria de conjunts monumentals del renaixement.²³ En tot cas, Morales és qui argumenta la continuïtat de l'origen diví de les profecies sibil·lines gràcies a les aportacions de Vitoria. En la seva obra l'autor de Salamanca afirma que «la Gentilitat havia atribuït a les sibil·les el do de la profecia, que és un atribut de la divinitat. Aquest do va ser atorgat a les deu sibil·les».²⁴

Dues obres varen tenir un paper important per determinar el cànon de les representacions de sibil·les en l'època moderna i consolidar-ne el model: l'edició de 1465 de les *Institutiones Divinae*, de Lactanci, i les *Discordantiae nonnullae*, de Filippo Barbieri, de 1481. El primer text inclou les deu sibil·les de Varró i el segon estableix el nou programa de les dotze sibil·les equiparant-les amb els profetes de l'Antic Testament. Filippo Barbieri n'afegirà dues a les deu de Lactanci: Agripa i Europa, tot i que a les profecies de Barbieri no coincidiran amb les de Lactanci.

²¹ La sèrie desapareguda correspondria a la que existia en la cúpula que Juan Naveda construí a partir de 1631 sobre el creuer de la catedral de Lleó, un espai que des del segle XIII hauria acollit diversos programes de sibil·les. L'altra sèrie pertany a Zurbarán i, actualment, es troba en mans de col·leccionista privat; a José Miguel Morales, *Las sibilas en el arte...*, *op. cit.*, p. 498-499.

²² Héctor Schenone, «Pintura», *Historia general del arte en Argentina*, vol. II, Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1983, p. 44; Maria Denia Buisel, «Las sibilas de San Telmo», *Revista de la FAHCE* XV (2010), p. 59-80.

²³ Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Madrid, 1673, p. 535.

²⁴ José Miguel Morales, *Las sibilas en el arte...*, *op. cit.*, p. 479.

Per José Miguel Morales, l'obra de Barbieri va ser definitiva en la influència exercida sobre els programes de sibil·les per Itàlia i Alemanya, i consegüentment per França, Espanya i les missions d'ultramar que cercaven establir la concordança entre el món pagà, el poble jueu i el cristianisme.²⁵ Aquest fet va anar lligat a una classe de representació de sibil·les d'acord amb els nous models proposats per gravadors ja barrocs unit al gust pel retrat de mig cos i per la pintura sobre tela, que inclouen els noms i, a vegades, els atributs. Aquests canvis seran fruit d'un format estès i més adequat per als salons del col·leccionisme artístic europeu i que coincideixen tant en la forma com en el contingut amb les teles de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat.

Les sèries de grans gravadors com les del francès Claude Vignon (1593-1670) i el flamenc Pieter I de Jode (1570-1634) varen contribuir activament a renovar la iconografia de les sibil·les d'arreu del continent europeu i d'alguns països sud-americans connectats amb Espanya. Claude Vignon, gravador francès, cap a 1630 completà una sèrie de dotze sibil·les que guarda similituds amb la sèrie flamenca de Pieter I de Jode publicada a Anvers al segle XVII. Ambdues col·leccions presenten les sibil·les individualment, van vestides de manera luxosa i amb joies.²⁶ Aquestes classes d'obra, doncs, varen contribuir al fet que durant els segles XVII i XVIII els programes iconogràfics de sibil·les fossin sèries de dotze quadres.

Avui en dia, gràcies a l'extensa literatura sobre iconografia sibil·lina barroca, sabem que els models pictòrics sobre tela es varen basar en gravats d'influència francesa i sobretot flamenca. Així doncs, les sèries de quadres de les sibil·les varen ser una reinterpretació artística dels oracles sibil·lins medievals tipificats a partir de retrats heràldics amb inscripció. En qualsevol cas, les pintures de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, igual que els models espanyols dels segles XVII i XVIII, estarien basats en gravats de factura

hispanica i d'influència flamenca. Així, la data del conjunt de Palma coincideix en un moment de quasi total desaparició del tema de les sibil·les en l'art espanyol i, per tant, se l'ha de considerar una obra de caràcter arcaïtzant.

A Espanya, l'obra de Baltasar Porreño de Mora (1569-1639) *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo nuestro Señor entre los Gentiles*, publicada a Conca l'any 1621, sabem que va exercir una notable influència en la transmissió dels models iconogràfics de les sibil·les flamenques del prestigiós gravador dels Països Baixos Crispijn van der Passe (1564-1637).²⁷ Diversos autors ja han apuntat que la influència forana en les xilografies de Porreño es justificaria en l'interès que varen tenir els editors i gravadors estrangers pel comerç d'imatges en territori espanyol.²⁸

L'obra de Porreño consta d'una introducció que explica la història de les dotze sibil·les canòniques de Barbieri a partir de referències patristiques, bíbliques i de la literatura clàssica. El llibre també consta de dotze gravats xilogràfics, un per cada sibil·la. Aquestes són la sibil·la Pèrsica, la sibil·la Líbica, la sibil·la Cumana, la sibil·la Europea, la sibil·la Dèlfica, la sibil·la Frígia, la sibil·la Cuma, la sibil·la Egípcia, la sibil·la Sàmia, la sibil·la Tiburtina, la sibil·la Hel·lespòntica i la sibil·la Eritrea.

Cada gravat inclou el retrat d'una sibil·la de mig cos i amb atributs, dins un medalló, amb una inscripció perimetral que aporta el nom i la seva procedència. A la part inferior s'inscriuen les respectives profecies en una quarteta en llatí que no coincideix amb els mots de les sibil·les mallorquines (fig. 6).²⁹

²⁷ José Miguel Morales, *Las sibilas en el arte...*, op. cit., p. 495.

²⁸ Agustina Rodríguez Romero, «De París a Cuzco: los caminos del grabado francés en los siglos XVII y XVIII», *Goya* 327 (2009), p. 132-143. Jahel Sanzsalazar, «Jan Van den Hoecke (1611-1651). El pintor de las Sibilas: éxito, inspiración y dispersión de una iconografía muy personal», *Philosofato. Revista de Historia del Arte* 5 (2019), p. 5-31.

²⁹ Vegeu la descripció iconogràfica a Asunción Alejos Morán, «Los oráculos de las doce sibilas de Baltasar Porreño. Un ejemplo de la iconografía y la literatura simbólica en Europa», *Mediterráneo y el arte español, Actas del XI Congreso del CEHA*, València, 1996, p. 478-483.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ Santiago Sebastián, «Las Sibilas: pervivencia...» op. cit., p. 168.



Figura 6. Sibil·la Cumana, Sibil·la Dèlfica, Sibil·la Frígia i Sibil·la Pèrsica.
Gravat xilografat reproduït a l'obra de Baltasar Porreño, *Oráculo de las doce Sibilas*, 1621.
Font: Arxiu de l'autor.

En qualsevol cas, les cinc sibil·les mallorquines coincideixen amb cinc de les dotze sibil·les que inclou Porreño a la seva obra, la qual cosa dona una idea de quines podrien ser les sibil·les que suposadament completarien la sèrie.

A mitjan dècada dels 80, l'historiador de l'art Santiago Sebastián ja assenyalà que les imatges que acompanyaven el text de Porreño derivaven clarament del model instaurat per Der Passe.³⁰ Però, recentment, noves investigacions han relacionat les xilografies de l'autor andalús amb edicions franceses atribuïdes als gravadors Thomas de Leu i Jacques Granthomme.³¹

No hi ha dubte que les pintures de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat segueixen els gravats de Porreño, el qual, com ja hem dit, s'hauria inspirat en gravats xilografiats de procedència francesa. Si acceptam aquesta hipòtesi, el conjunt de Palma no només se sumaria a les sibil·les de la parròquia de San Eufrasio de Jaén, al programa sibil·lí de la volta de la sagristia de la catedral de Calahorra (1735) i a les de la catedral de Mondoñedo, fins ara considerades les úniques conservades a Espanya, sinó també a les sibil·les del seminari de San Antonio Abad de Cusco, les pintades per Pedro Sandoval a Mèxic i San Telmo a Buenos Aires, totes basades fidelment en els gravats dels *Oráculos de las doce Sibilas* de Porreño.³²

Certament, el tema sibil·lí va tenir una presència notable en alguns països de Sud-Amèrica. Trobam exemples de pintures de sibil·les des del segle XVI a Puebla (Casa del Deán), Mèxic (el conjunt desaparegut del santuari de la Virgen de los Remedios), Lima (pintures murals de l'església de Santo Domingo), Cusco (seminari de San Antonio Abad) i el Brasil (volta de l'església del Senhor do Bon Fim de Minas Gerais).

Però, d'entre els exemples sud-americans, n'existeixen dos conjunts del segle XVIII que presenten una clara afiliació amb els models de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat. Es tracta del conjunt de dotze sibil·les a l'oli de l'església de San Pedro González Telmo de Buenos Aires (fig. 7) i del conjunt de la parròquia de San Eufrasio de Jaén. Del primer, ja s'ha demostrat la seva vinculació amb tallers peruans.³³ I el segon s'ha vinculat fidelment amb els gravats de Porreño.³⁴ En qualsevol cas, la connexió peruana del conjunt de Buenos Aires també va ser apuntada per Burucua, qui també assenyalà la relació existent entre les sibil·les de San Telmo i la sèrie incompleta de les cinc sibil·les del seminari de San Antonio Abad de Cusco.³⁵

³⁰ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990; – *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*. México DF: Grupo Azabache, 1992.

³¹ Agustina Rodríguez – Almerindo Ojeda, «Sibilas en Europa...» *op. cit.*, p. 273.

³² Luz Ulierte Vázquez, «Las Sibilas de Jaén», *Traza y Baza VIII* (1983), p. 58-61.

³³ Héctor Schenone, «Pintura...», *op. cit.*, p. 44.

³⁴ José Miguel Morales, *Las sibilas en el arte...*, *op. cit.*, p. 505.

³⁵ José Emiliano Burucua, *Las 12 Sibilas de la parroquia San Pedro G. Telmo*. Buenos Aires: UNSAM, 2005, p. 31.



Figura 7. Sibila Frígia i sibila Cumana del conjunt de l'església de San Pedro González Telmo de Buenos Aires, escola peruana del segle XVIII, oli sobre tela. Font: Arxiu de l'autor

Així i tot, malgrat la semblança d'estil, cal anotar que les sibil·les de Palma presenten algunes singularitats destacables. Les dites sibil·les no porten distintius ni cartel·les florejadades amb escenes evangèliques, la qual cosa, i en comparació amb les altres, els confereix un marcat aire de sobrietat i senzillesa. No obstant això, les similituds iconogràfiques entre elles i la inspiració en els mateixos referents xilogràfics ens permeten verificar la procedència peruana de les peces de Palma, tot i que aquestes són de menys qualitat.

Aquesta afirmació és plausible per determinar no només la procedència de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat del cercle artístic de Cusco sinó també per determinar que es tractava de dotze pintures. A aquest argument cal afegir que, segons fonts orals, les relacions diplomàtiques entre el Perú i el seu consolat insular durant tot el darrer quart del segle XX varen facilitar el trasllat de pintures peruanes de l'escola cuzqueña del segle XVIII a Mallorca.³⁶ Així doncs, segons

³⁶ Ens n'informen mossèn Bernat Pou Garcies (Algaida, 1929) i mossèn Joan Parets i Serra (Santa Maria del Camí, 1940 - Palma, 2021) en diverses entrevistes dutes a terme el mes d'agost de 2020 i el mes d'abril de 2021. Ambdós informants varen exercir de missioners al Perú des de la dècada dels anys seixanta i varen conèixer de primera mà tant les relacions diplomàtiques entre Espanya i el Perú com el món de la cultura peruana de Cuzco.

Pou i Garcies, durant la dècada dels anys vuitanta les cinc sibil·les de la Confraria haurien passat a formar part del fons Planas de Jornets gràcies al capellà de la família, mossèn Sebastià Planas Llabrés de Jornets.

Els anys noranta, coincidint amb la reforma de l'edifici de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat, les pintures varen canviar de mans i varen passar a decorar els murs de la nova residència diocesana de capellans. Aquest fet resol de manera definitiva l'arribada de les cinc teles a Mallorca, però deixa sense aclarir la suposada localització de les set peces que completarien el conjunt.

Les inscripcions tipificades de les sibil·les

Un tret característic de la iconografia de sibil·les modernes és la inclusió de mots. Aquests desenvolupen una doble funció: per una banda, identificar la sibila en relació amb el seu lloc d'origen o on habitava l'oracle i, per l'altra, plasmar la profecia que li és pròpia. Es tracta, doncs, de textos tipificats relacionats amb la figura de la Mare de Déu que s'expressen en un tipus d'inscripció, en tipografia llatina que, en els casos de les pintures sobre tela, es disposen a la banda inferior o superior de la imatge.

Tradicionalment, el nom de les sibil·les —Cumana, Frígia, Egípcia, Cumea i Líbica que corresponen al conjunt de Palma— serviria per subratllar el seu país d'origen, fet que explicaria la tipificació iconogràfica de cada una d'elles (en tots els casos ja hem vist que es tracta de retrats individuals de dones joves amb roba rica i sumptuosa, joies precioses, pentinats refinats, tocats curiosos i segons els usos i costums de l'època, però amb distintius propis de les seves terres d'origen).

La dimensió virginal de les sibil·les queda constada en una tipologia d'inscripció heràldica. En aquest sentit, l'Església occidental, interpretant les dites com a anticipació de la història cristiana, va veure els equivalents pagans dels profetes de l'Antic Testament, reconeixent les sibil·les com a profetesses de la vinguda de Crist. En aquest context, es diu que l'emperador August va consultar la sibil·la Tiburtina sobre la possibilitat d'acceptar la seva deïficació, proposada pel Senat romà, i va ser llavors quan la vident va anunciar la futura arribada d'un infant que seria més gran que tots els déus pagans just quan el cel s'obris i la Mare de Déu i el Nin apareixerien a l'emperador.

Com ja hem apuntat, la tradició iconogràfica de les sibil·les modernes va recórrer als textos sibil·lins de Lactanci i Varró a través dels comentaris de Filippo Barbieri, revisats en clau tridentina. Vet aquí com es revelarà la dimensió mariana i virginal de les profecies. D'aquesta manera, els mots que apareixen a les distintes sèries de les sibil·les esdevindran un element tipificat.

No obstant això, cal fer notar que les referències iconogràfiques dels models relacionats amb les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat no seran les mateixes per als mots. És especialment interessant la relació que guarden les inscripcions de les sibil·les de Palma amb les de la volta de la sagristia de la catedral de Calahorra i alguns exemples de procedència llombarda de principis del segle XVII en què trobam coincidències exactes. A continuació, presentam l'anàlisi dels textos a partir de les inscripcions de les sibil·les de Palma:

— Sibil·la Cumana. La inscripció que inclou la pintura de la Sibil·la Cumana —*Iam Redit Virgo* («Ara esdevé verge»)— prové d'una

cita de Virgili coneguda des del segle XVI de la *IV Ègloga*, que conté un passatge que diu: *Iam Redit et virgo redeunt saturnia regna / Iam nova progènies caelo demittitur alto* (Ja torna la verge, tornen els regnats de Saturn / ja descendeix del firmament una nova progènie). La trobam també anotada al retrat de la sibil·la Cumea del conjunt de teles llombardes de principis del segle XVII, però també en representacions anteriors com ara la de les cambres Borja del Vaticà, a Santa Maria Sopra Minerva, al conjunt de la basílica San Juan Degollado i a la catedral de Siena. Segons Cristóbal Belda, els fragments *Ultima Cumaei venit iam carminis aetes*, l'*Iam Redit Virgo* i el *nascentipuelo* dels versos virgilians respondrien al sentit profètic que els humanistes donaren als oracles sibil·lins relacionats amb un nou fervor d'advocació de la Verge.³⁷

— Sibil·la Frígia. La sibil·la Frígia ve amb la inscripció *Anunciabitur Virgo*.³⁸ Elena Calatayud i Antonino González ja l'han estudiat a propòsit del conjunt de Calahorra en què es representa portant una espasa. El sentit d'aquest text, diuen els autors esmentats, és el mateix que apareix a la Sibil·la Frígia de les cambres Borja del Vaticà: *De Olimpo excelsus veniet et annunciabitur virgo in vallibus desertorum*. O també amb la inscripció que trobam a l'església de Sant Joan Evangelista de Tívoli que diu *Flagellabit Deus potentes terrae ex olimpo sic excelsus veniet et firmabit consilium inde... et annuntiabitur Virgo in vallibus desertorum* i que Calatayud i González relacionen amb un text de Filippo Barbieri, que converteix la profecia sibil·lina de caràcter justicier en una admonició suavitzada de devoció a la Verge Maria.³⁸

³⁷ Cristóbal Belda Navarro, «Sibilas virgilianas en el Renacimiento español: la Sibila de Cumas de El Salvador de Úbeda (Jaén)», *Imafronte* 1 (1985), p. 12-14.

³⁸ Elena Calatayud – Antonino González, «La bóveda de la sacristía de la catedral de Calahorra, Sibilas y Profetas, testimonio de la cultura de una época», *Berceo* 108-109 (1985), p. 43.

— Sibil·la Egípcia. Amb la sibil·la Egípcia apareixen els mots *De Matre Deus*, aquells que Barbieri afegirà a les 10 de Lactanci i que Emile Mâle associà amb la sibil·la Agripa.³⁹ En qualsevol cas, no s'ha identificat un text que inclogui amb exactitud els mateixos mots, tot i que Filippo Barbieri per a la sibil·la Aegyptia va fer servir una citació secundària. Calatayud i González, seguint els mots del conjunt de la catedral de Calahorra —els mateixos que trobam al conjunt de Palma—, localitzen el text de Barbieri per a la sibil·la Aegyptia com a font de referència per a la inscripció esmentada, tot i reconèixer que les paraules *De Matre Deus* no es corresponen de manera idèntica amb les del tractat.⁴⁰

— Sibil·la Cumea. *Sibilla Cumea De Stirpe Iudeorum* («La Sibil·la Cumea d'ascendència dels jueus»). Present en el conjunt llombard del segle XVII i no identificada en cap dels conjunts espanyols, la inscripció de la sibil·la Cumea la trobam en un text imprès de l'any 1640 de l'orde dels agustins que plasma la tradició literària de la profecia del naixement de Crist d'una verge d'origen jueu. El fragment en qüestió destaca la virginitat de Maria tal com anunciaren els profetes de l'Antic Testament: «la Sibila Cumea señala el nombre de la señora i el de su esposo, i dize que si los dos avian de ser casados el niño que tendrian por hijo avia de ser por obra del Espiritu Santo, quedando Virgen su madre despues del parto (como lo fue antes) i que el niño sería verdadero Dios

i verdadero onbre, como testificant todos los Profetas: *In diebus illis exsurget mulier de Stirpe Iudeorum, nomine Maria*».⁴¹

— Sibil·la Líbica. *Sibilla Libica Tenebitur, In Gremio, Virginis* («La Sibil·la Líbia celebrarà a les faldes de la Verge»). Es tracta també d'una inscripció localitzada en altres conjunts de procedència italiana, sienesa i llombarda. L'hem trobada referida al text de Pedro de Herrera de 1617 que descriu la *Sibila Lybica* en un conjunt toledà del segle XVII.⁴²

Conclusions

El conjunt de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat constitueix un estudi de cas de la circulació d'imatges i la seva apropiació. Les cinc peces en qüestió daten de principis del segle XVIII, són de procedència peruana (escola de Cusco) i avui dia en desconexem l'autoria.

A partir de l'estudi de les inscripcions i les coincidències iconogràfiques amb conjunts similars podem apuntar que es tracta, molt probablement, d'un model incomplet de dotze teles que segueixen el model tipificat de l'època. El conjunt està basat en els models iconogràfics dels llibres de gravats que circulaven en territori espanyol fruit de l'intercanvi cultural europeu, principalment amb França.

Els models iconogràfics del conjunt de Palma estan inspirats en els gravats xilografats del tractat *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo Nuestro Señor entre los Gentiles* (1621) de Baltasar Porreño, que també varen servir de referència iconogràfica per als models de San Eufrasio de Jaén, Calahorra, Mondoñedo i altres models sud-americans localitzats al Perú (Cusco i Lima), Mèxic, el Brasil i Buenos Aires.⁴³

³⁹ Emile Mâle arriba a la conclusió que la singularitat del nom d'aquesta sibil·la fou degut a una falta tipogràfica en l'obra de Filippo Barbieri (en què es pogué incórrer en l'error d'Aegyptia per Agrippa), a Louise Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. II. París: Presses Universitaires, 1955, p. 425.

⁴⁰ *Deus lactitia sempiterna ex matre ut Deus et conversabitur ut peccator* a Michèle Beaulieu, «Un groupe de Sibylles Champenoises», *Revue du Louvre* 9 (1969), p. 220 [citat a Elena Calatayud – Antonino González, «La bóveda de la sacristía...», *op. cit.*, p. 46].

⁴¹ Pedro del Campo, *Historia General de los ermitaños de la orden de nuestro padre San Agustín*. Barcelona: Enprenta Jayme Romeu, 1640, p. 483.

⁴² Pedro de Herrera, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, que erigio en la Sta. Iglesia de Toledo*. Madrid, 1617.

⁴³ Es tracta dels conjunts del Saló Paranimf del Palau de l'Autonomia de la ciutat de Mèxic, l'església de San Telmo de

Els mots sibil·lins no coincideixen amb els dels gravats xilografats de Porreño, però, així i tot, hem trobat coincidències literals amb textos profètics que va catalitzar Filippo Barbieri en la seva obra *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronimum et Augustinum* (1481).

L'obra de Barbieri tipifica el nom de les dotze sibil·les que apareixeran en la majoria de conjunts de l'època moderna i hi associa unes profecies en clau mariana que sobreviuran, primer, al concili de Trento i, després, a les crítiques del pensament il·lustrat. D'aquí la justificació dels mots i del nom de les dotze sibil·les.

Fins avui dia, ni l'estudi iconogràfic ni la memòria de la restauració de les pintures de les sibil·les de la Confraria de Sant Pere i Sant Bernat ens haurien permès aclarir l'arribada de les peces a Mallorca. En tot cas, les similituds del conjunt amb els models novohispans com el de l'església

de San Telmo de Buenos Aires, de procedència peruana, ens permetrien suggerir la hipòtesi d'un possible origen sud-americà.

Recentment, i gràcies a testimonis orals, hem sabut que durant l'últim quart del segle XX, la família mallorquina Planas de Jornets va traslladar obres de procedència peruana cap a Mallorca, entre les quals hi hauria les sibil·les que actualment decoren els murs de la residència diocesana de capellans. Les peces varen ser dipositades al seu emplaçament actual gràcies a mossèn Sebastià Planas de Jornets, germà del qui aleshores va ser cònsol del Perú a Mallorca, encarregat de decorar amb peces artístiques el nou edifici. D'aquesta manera quedaria definitivament resolta la qüestió de la procedència de les teles, tot i que, a hores d'ara, no tenim cap indici de l'hipotètic parador de les peces que suposadament completarien el conjunt.