

*Guercino (1591-1666).
Capolavori da Cento
e da Roma*

Palazzo Barberini,
Roma
16 de desembre de 2011
– 29 d'abril de 2012
Comissaris: Rossella
Vodret i Fausto Gozzi



ROSA MARIA SUBIRANA REBULL¹

Un dels molts actes amb què la ciutat de Roma ha celebrat els cent cinquanta anys de la unificació d'Itàlia (1861-2011) ha estat la presentació oficial del complex i acurat procés de restauració del Palazzo Barberini (1625-1633). Restauració de l'edifici i, alhora, reestructuració de l'espai expositiu i del discurs museogràfic de la Galleria Nazionale di Arte Antica, dirigit tot per Rossella Vodret, historiadora de l'art i Soprintendente per il Patrimonio Storico Artistico e del Polo Museale di Roma.

Una part important de l'espai que, fins a l'any 2006, va ocupar el Circolo Ufficiali de les forces armades italianes ha estat destinat a les exposicions temporals. *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma* ha inaugurat els aproximadament mil metres quadrats que, a partir d'ara, compliran amb la nova funció. Sota el comissariat de Rossella Vodret i Fausto Gozzi, director de la Pinacoteca Civica de Cento, la mostra presenta un interessant recorregut al llarg de la producció pictòrica d'un dels millors representants de la transició del classicisme romà-bolonyès al ple barroc. Al mateix temps, s'ha volgut retre homenatge a sir Denis Mahon (1910-2011), el col·leccionista, historiador de l'art italià i expert en el Guercino desaparegut recentment.

Giovanni Francesco Barbieri, més conegut com a Guercino o Il Guercino a causa del seu estrabisme, va néixer a Cento, una petita localitat situada entre Bolonya i Ferrara. Format en un primer moment sota la influència dels artistes ferraresos, als vint-i-set anys es traslladà a Bolonya, on assolí la lliçó dels Carracci, especialment de Ludovico (1555-1619), i els seus deixebles. Reclamat pel papa bolonyès Gregori XV (1621-1623) i el seu nebot, el cardenal Ludovico Ludovisi, el 1621 es traslladà a Roma, on treballà intensament durant dos anys. La sobtada mort del pontífex, així com la probable pèrdua de mecenatge important, motivaren el seu retorn a Cento. A causa del perill circumdant de les campanyes militars i la manca de fortificacions a la seva ciutat natal, l'any 1642 es veié forçat a fer el trasllat a Bolonya, on restà els darrers vint-i-quatre anys de la seva vida.

La present exposició no pretén donar una visió panoràmica del Guercino, ja que únicament s'ha disposat de tren-

ta-set obres procedents de col·leccions públiques i privades de Cento i Roma. Amb tot, la disposició cronològica de les pintures seleccionades permet fer el seguiment de la seva evolució artística. Així, de les primeres realitzacions a la seva ciutat natal passa a la producció bolonyesa, on domina la intensitat del color, en contrast amb un clarobscur conceptual i amb composicions a la manera caravaggesca. L'etapa romana mostra el seu pas cap a la plenitud barroca, que culminarà amb un cert retorn al classicisme, de caire més elegant i amable, en les posteriors creacions a Cento i Bolonya.

Un dels factors a destacar de l'exposició rau en l'aportació d'obra pública i privada de Cento, en general menys coneguda que la que prové de les col·leccions romanes. Entre les primeres peces es troba un retrat del Guercino atribuït a Benedetto Gennari (1633-1715),² en el qual podem observar el defecte als ulls que li va comportar el sobrenom de «guerxo». Tot i haver estat realitzada cap a 1670, pocs anys després de la seva mort, ens el mostra amb els estris de pintor darrere un llenç amb el retrat del seu nebot, el conegut humanista Giovanni Battista Manzini. Probablement es tracta d'un encàrrec familiar, ja que la mare de Manzini, Lucia Barbieri, era germana del nostre pintor.

L'itinerari per la producció pictòrica de Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino, s'inicia amb dos frescos primerencs provinents de l'església del Spirito Santo, el *Pare Etern* i l'*Anunciació*,³ ambdós plens de llum, de colors càlids i intensos, i també amb una delicada concreció figurativa. Es tracta d'un dels primers encàrrecs eclesiàstics, situats originàriament l'un davant de l'altre en dues capelles paral·leles que coronaven les respectives pintures d'altar, avui perdudes o en localització desconeguda. Cal prestar atenció a la iconografia de l'*Anunciació* en la qual Maria, absorta en la pietosa lectura, no ha percebut encara la visió de l'àngel que, pendent de les instruccions del Pare Etern, s'està dirigint cap a ella. Aquesta captació del moment anterior a l'anunci diví innova la manera de narrar el tema, alhora que plasma a la perfecció la citació bíblica «l'àngel Gabriel fou enviat per Déu a un poble de la Galilea, anomenat Natzaret, a una noia verge» (Lc 1,26-27). Una innovació iconogràfica que no únicament serà represa pel Guercino en composicions posteriors,⁴ sinó que, seguint en aquesta línia, innovarà en altres temes. Tal és el cas, a tall d'exemple, d'un altre fresc molt proper en el temps pel que fa a l'execució (c. 1616). En aquesta ocasió, la temàtica és mitològica i representa Prometeu⁵ just en el moment d'insuflar vida, amb el foc ro-

2. Benedetto Gennari, *Retrat de Guercino al costat d'una pintura que representa Giovanni Battista Manzini*, c. 1670, oli sobre tela, 76 × 98 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

3. *Pare Etern* i *Anunciació*, c. 1613, frescos arrancats i transportats sobre vitrosina, 90 × 139 cm entre els dos. Pinacoteca Civica, Cento.

4. Confronteu-la, a tall d'exemple, amb l'*Anunciació* que l'any 1646 pintà per a la col·legiata de Santa Maria Maggiore a Pieve di Cento (oli sobre tela, 223 × 198 cm), en la qual s'observa el mateix concepte amb una composició diferent. Aquesta pintura ha estat reproduïda a l'apèndix del catàleg, juntament amb altres peces no exposades de les col·leccions de Cento i Roma.

5. *Prometeu anima una estàtua d'argila amb una torxa encesa*, c. 1616, fresc arrancat i transportat a una tela aplicada sobre suport rígid, 200 × 150 cm. Fondazione Casa di Risparmio di Cento, Cento.

1. Aquest treball s'emmarca en el projecte d'investigació ACAF/ART III «Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

bat a l'Olimp, a una estàtua d'argila esculpida a imatge dels déus: el primer ésser humà. Altres exemples posteriors, vinculats a l'hagiografia, són les dues versions de sant Jeroni,⁶ que, tot i presentar-lo com a asceta i amb els atributs tradicionals, incideixen en la tasca epistolar del sant i en l'actitud de segellar una de les seves missives. Probablement es refereix a la correspondència mantinguda amb el papa Damas I, que l'any 382 comissionà al sant la versió llatina dels textos bíblics, coneguda posteriorment com a *Vulgata*, la definitiva i oficial de l'Església Catòlica Romana.

Tornant, però, al recorregut cronològic, les grans teles dedicades a la figura de sant Carles Borromeu (1613-1614) per a la col·legiata de San Biagio⁷ i la parroquial de San Sebastiano⁸ presenten els primers tocs de llum conceptual en la producció del Guercino. És a dir, la utilització de la llum, no com a representació d'un focus real, sinó per incidir en aquells punts de la composició en els quals el pintor vol potenciar la narració o el missatge, una característica d'aquesta etapa que recuperarà en algunes de les pintures produïdes després del seu retorn a Cento. Tal és el cas de *Samsó lliurant el rusc de mel als seus pares*⁹ o de l'escena del *Retorn del fill pròdig*,¹⁰ totes dues al voltant dels anys 1627-1628. D'aquesta darrera, la figura del fill pròdig creiem que bé podria haver inspirat Velázquez per a la realització de la *Túnica de Josep* (1630),¹¹ en la qual, també, queda patent la influència del Guercino en relació amb el tractament dels colors, especialment el celatge. L'admiració que li professà el pintor sevillà quedà manifesta quan, en el seu primer viatge a Itàlia (1629-1631), el visità a Cento.

Abans de comentar la producció del sojorn romà, cal destacar una de les obres de *juvenilia* més conegudes del

Guercino,¹² un *memento mori* de caire medieval amb dis-fressa humanista i d'àmbit pastoral marcat per la frase «*Et in Arcadia ego*». L'Arcàdia, una antiga i agresta regió grega situada al Peloponès, havia estat idealitzada per Teòcrit (III a.C.) i, sobretot, per Virgili a les seves *Èglogues* (I a.C.). Recuperat el mite per la literatura del Cinc-cents, fou en el segle XVII que desenvolupà la seva màxima difusió. El pintor migparteix l'escena amb una pronunciada diagonal compositiva per tal de provocar el contrast entre l'idíl·lic paisatge del fons i la convulsió dels elements del primer terme. Dos pastors observen astorats un banc de pedra, on consta la inscripció citada. A la superfície, una calavera voltada per un talp, amb referència al món subterrani; una mosca, signe de putrefacció; una processonària, vinculada a la descomposició del cos; i un llangardaix, símbol de resurrecció, situat tot just a sota de la inscripció «*Et in Arcadia ego*».¹³ Es tracta d'una evident reflexió sobre la mort, alhora que podria encloure's dins el gènere de *vanitas*. El trencament de l'harmonia idealitzada de l'Arcàdia virgiliana, amb l'aparició de la tomba de Dafnis,¹⁴ imposa la presència de la mort. El Guercino recull aquesta percepció i trunca la placidesa de la quotidianitat de l'Arcàdia a la qual estan habituats els dos pastors, que queden absorts davant la troballa. El de la dreta ho contempla amb sorpresa i preocupació, mentre que el de l'esquerra sembla aferrar-se al llangardaix, talment captant l'esperança de resurrecció.

Val a dir que s'agraeix la disposició d'aquesta peça dins l'exposició. Es mostra de forma aïllada en un frontal de paret, la qual cosa permet una contemplació exclusiva, en facilita l'anàlisi i permet noves reflexions sobre el tema, com la que acabem de proposar. Un cop més, la innovadora formulació iconogràfica del Guercino propicia nous discursos, alhora que esperona altres autors a crear pintures, dibuixos i gravats a l'entorn de la frase «*Et in Arcadia ego*», entre els quals cal remarcar, al segle XVII, les dues conegudes versions de Nicolàs Poussin sobre els pastors de l'Arcàdia.¹⁵

La restringida provenença de l'obra presentada de les col·leccions de Cento i Roma impedeix, entre altres aspectes, la presentació de sèries completes. Tal és el cas dels quatre evangelistes procedents de la col·lecció del cardenal Antonio Barberini († 1671), que foren dispersats cap a 1812, amb motiu del repartiment dels béns de la família entre les branques Barberini i Colonna de Sciara. L'exposició presenta les

6. En el catàleg Rossella Vodret i Belinda Granata analitzen i documenten, respectivament i de manera individualitzada, les dues pintures atribuïdes al Guercino. La primera prové de la col·lecció Torlonia (donació de 1892) –*Sant Jeroni en acte de segellar una carta*, 1617-1618, oli sobre tela, 137 × 147 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma–; la segona procedeix, inicialment, de la col·lecció del marquès Mariano Patrizi (1652) –*Sant Jeroni en acte de segellar una carta*, c. 1618, oli sobre tela, 140,5 × 152 cm. Col·lecció privada, Roma. Vegeu VODRET, R.; GOZZI, E., *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, cat. exp., 16 de desembre de 2012 – 9 d'abril de 2012, Palazzo Barberini, Roma. Florència: Giunti, 2011, pàgs. 90-92 i 94, respectivament.

7. *Sant Carles Borromeu en oració*, 1613 o 1614, oli sobre tela, 197,5 × 138 cm. Col·legiata de San Biagio, Cento.

8. *Un miracle de sant Carles Borromeu*, 1613-1614, oli sobre tela, 217 × 117 cm. Església parroquial de San Sebastiano, Renazzo di Cento.

9. «En arribar on eren el seu pare i la seva mare, els en va donar perquè en mengessin, però no els va dir que l'hagués tret de la canada del lleó» (Jt 14,9). *Samsó lliurant el rusc de mel als seus pares*, c. 1626-1627, oli sobre tela, 112 × 146 cm. Galleria Borghese, Roma.

10. «Però el pare va dir als seus criats: "De pressa, porteu la roba millor i vestiu-lo, i poseu-li un anell a la mà i calçat als peus"» (Lc 15,22). *Retorn del fill pròdig*, c. 1627-1628, oli sobre tela, 125 × 161 cm. Galleria Borghese, Roma.

11. Es tracta d'una pintura de gran format (223 × 250 cm) conservada al monestir de San Lorenzo de El Escorial. Representa un pas-satge de la Bíblia (Gen 37,2-31,35) en el qual els fills de Jacob, després de vendre el seu germà Josep als mercaders egipcis, mataren un cabrit, tenyiren la túnica de Josep amb la sang i l'enviaren al seu pare perquè la identifiqués.

12. *Et in Arcadia ego*, c. 1618-1620, oli sobre tela, 82 × 91 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma (adquirida a la col·lecció Colonna di Sciara, 1897).

13. «També jo vaig néixer a l'Arcàdia» o «També jo, pastors, vaig viure a l'Arcàdia» són les possibles traduccions adaptant la forma adverbial, en la qual «*et*» es refereix a «*ego*» i el verb inexistent pren el temps de pretèrit perfet. «Fins [també] a l'Arcàdia estic [la mort]» seria el resultat de considerar el text una frase el·líptica, en la qual «*et*» es refereix a Arcàdia i el verb inexistent adquireix el temps subjuntiu, futur o present, però mai el pretèrit. Vegeu sobre el tema el capítol PANOFISKY, E., «*Et in Arcadia ego*: Poussin y la tradición elegíaca», a *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1979 [1955], pàgs. 323-348.

14. «... talleu un túmul i poseu-hi aquesta inscripció: jo sóc Dafnis, conegut en aquestes selves, des d'on la meua fama va arribar als estels». *Èglogues o Bucòliques* (5a, Dafnis agonitzant).

15. Nicolas Poussin, *Pastors de l'Arcàdia-I*, c. 1628-1629, oli sobre tela, 101 × 82 cm. Chatsworth House, Derbyshire; *Pastors de l'Arcàdia-II*, c. 1638-1640, oli sobre tela, 85 × 121 cm. Musée du Louvre, París.

dues peces corresponents a sant Lluç i sant Mateu, les quals restaren al Palazzo Barberini.¹⁶ Inventariats com a obra original del Guercino, i al marge del debat establert entre diversos historiadors sobre si són originals del pintor o còpies realitzades al seu taller d'una primera sèrie desapareguda, volem centrar-nos en la composició i el concepte. És evident que Caravaggio està present en l'obra del Guercino i no únicament en la utilització de la llum, tal com hem esmentat abans, sinó també en aquests altres dos arguments. Aquesta relació caravaggesca es palesa abans del sojorn romà en peces com la *Càtedra de sant Pere*¹⁷ o les dues versions esmentades de *Sant Jeroni segellant una carta*,¹⁸ totes situades a l'entorn de 1618, en les quals col·loca en primer terme les figures protagonistes d'esquena i amb els peus nus i bruts. Així mateix, el concepte caravaggesc queda reflectit en la manera dels dos evangelistes del pintor de Cento. Sant Lluç està representat per un probable model del seu entorn quotidià, alhora que potencia la seva faceta artística per sobre de la de l'autor dels textos del Nou Testament. Recolzat en una taula i amb un burí a la mà esquerra, mostra un gravat amb la imatge de la *Verge i el Nen*; al costat dret, dos grans bastidors amb teles a mig muntar interrompen la projecció del focus de llum que il·lumina plenament una prestatgeria amb els estris de pintor situats al damunt d'un estant en el qual, discretament, figuren els símbols de l'evangelista. Talment podria passar com el retrat d'un artista. Pel que fa a sant Mateu, el presenta d'una manera coincident amb la primera versió de Caravaggio per a la capella Contarelli (1602). Si en la pintura rebutjada de Sant Lluís dels Francesos, avui desapareguda, l'àngel està pràcticament conduint la mà del rústec apòstol, el Guercino incideix en el mateix concepte i presenta l'àngel mostrant, amb suficiència continguda, el text evangèlic redactat, el contingut del qual és examinat per sant Mateu amb una certa perplexitat i amb la mateixa rudesia manifestada per Caravaggio.

Sens dubte, l'obra més important de la producció romana fou l'encàrrec del pontífex Gregori XV, la pintura de l'altar de Santa Peronella, presumpta filla de l'apòstol Pere, a la basílica de Sant Pere del Vaticà (1622-1623).¹⁹ Obra de gran format i de composició plenament barroca, l'*Enterrament de santa Peronella* marcà un canvi en la manera de fer del Guercino, la qual esdevingué molt més concisa en el dibuix i disminuï el naturalisme en benefici d'una bellesa ideal més clàssica i heroica. La versió presentada a l'exposició²⁰ és de petites dimensions, de traç ràpid i valent, propi d'una

mà experta. S'han establert diverses hipòtesis, des de l'esbós fins a la còpia d'un alumne avantatjat, passant per una rèplica del Guercino com a record de la prestigiosa comitècia papal.

Bona part de la producció de Giovanni Francesco Barbieri, realitzada després del seu retorn a Cento, es mantingué en la línia descrita en relació amb la culminació del breu període romà. Constata la plasmació d'un classicisme i un heroisme que s'aniran accentuant en les posteriors creacions bolonyeses, les quals competiran amb la darrera producció de Guido Reni (1575-1642), de qui captarà la clientela després de la seva mort, tot coincidint amb el definitiu trasllat del pintor de Cento a Bolonya. Així ho podem apreciar, entre d'altres obres exposades, en *Crist ressuscitat apareix davant la Verge*,²¹ en la qual també destaca l'elegància compositiva i l'excepcional tractament dels teixits, qualitats àdhuc paleses en el retrat del cardenal Bernardino Spada.²² Així mateix, figura una bellesa idealitzada patent en peces com l'*Ecce Homo*,²³ en la qual apreciem, alhora, una subtil recuperació de la realitat en la representació del sofriment de Crist, evident en la congestió dels ulls i en el volum de les gotes de sang que broten de la ferida causada per la corona d'espines. Reminiscències naturalistes de les obres de joventut del Guercino que, també, considerem presents en la utilització del clarobscur de la *Mare de Déu amb el Nen beneït*²⁴ i en l'*Allegoria de la Pintura i l'Escultura*,²⁵ corresponents als anys 1629 i 1637, respectivament.

Amb tot, és *Saül contra David*²⁶ la pintura més representativa de l'estil tardà del Guercino, la qual culmina la recerca del classicisme induït per les obres tardanes de Guido Reni, de qui valorà també el color. La gamma cromàtica del pintor de Cento s'anirà aclarint i refinant, sobretot a partir dels anys trenta. L'exquisidesa de les tonalitats del blau que unifiquen tota la composició d'aquesta obra es troba així mateix present, com podem comprovar, en les darreres pintures de la mostra, com en el cas dels celatges de *Sant Joan Baptista al desert*,²⁷ la *Flagel·lació*²⁸ i la delicada representació de *Diana caçadora*,²⁹ amb la qual tanquem el nostre recorregut.

Com hem dit, l'objectiu de l'exposició no ha estat el d'elaborar el *corpus* de Giovanni Francesco Barbieri, el Guercino, tot i que el conjunt de les obres exhibides permet contextualitzar el seu protagonisme i fer un seguiment de la seva

21. *Crist ressuscitat apareix davant la Verge*, 1628-1630, oli sobre tela, 260 × 179,5 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

22. *Retrat del cardenal Bernardino Spada*, 1631, oli sobre tela, 87,8 × 96,8 cm. Galleria Spada, Roma.

23. *Ecce Homo*, c. 1644, oli sobre tela, 65,5 × 53,5 cm. Galleria Corsini, Roma.

24. *Mare de Déu amb el Nen beneït*, 1629, oli sobre tela, 134 × 103,5 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

25. *Allegoria de la Pintura i l'Escultura*, 1637, oli sobre tela, 114,5 × 139 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

26. *Saül contra David*, c. 1646, oli sobre tela, 147 × 220 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

27. *Sant Joan Baptista al desert*, 1650, oli sobre tela, 321 × 196 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

28. *Flagel·lació*, c. 1657, oli sobre tela, 250 × 185 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

29. *Diana caçadora*, 1658, oli sobre tela, 97 × 121 cm. Fondazione Sörgente Group, Roma.

16. *Sant Lluç*, c. 1623 (?), oli sobre tela, 141 × 111 cm, i *Sant Mateu i l'àngel*, c. 1623 (?), oli sobre tela, 141 × 110 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

17. *Sant Pere rebent les claus de Crist (Càtedra de sant Pere)*, 1618, oli sobre tela, 378 × 222 cm. Pinacoteca Civica, Cento.

18. Vegeu n. 6.

19. Com d'altres pintures d'altar de gran format de la basílica vaticana, a causa de les condicions climatològiques fou substituïda per una còpia en mosaic (1730). L'original patí diverses destinacions: des de 1730, a la Sala Regia del Palazzo del Quirinale; el 1797 fou requisada per les tropes napoleòniques i transferida a París; l'any 1816 la retornà Canova i, després d'un breu període al Vaticà, finalment s'assignà als Musei Capitolini.

20. *Enterrament de santa Peronella*, 1622-1623, oli sobre tela, 56,5 × 33,5 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

evolució pictòrica, alhora que planteja noves discussions interpretatives, d'autoria i/o cronològiques que queden recollides en el catàleg, que, dirigit i coordinat pels comissaris de la mostra, esdevé una eina imprescindible per a estudiar aquest important pintor del Sis-cents italià. A més dels documentats articles introductoris, a càrrec de Rossella Vodret³⁰ i Fausto Gozzi,³¹ sobre la producció del Guercino a Cento i a Roma, les aportacions dels detallats estudis de totes les obres presentades, en els quals han col·laborat altres especialistes de l'època del barroc,³² són d'una gran utilitat. Com a complement, incorpora un apèndix amb totes les obres catalogades del Guercino a Cento, Roma i el Vaticà que no han estat incloses en l'exposició, així com una

bibliografia exhaustiva. Tot plegat permet fer una confrontació molt interessant, alhora que inclou una referència a les obres de pintura mural.

Les constants citacions dels estudis de Denis Mahon per part de tots els investigadors fa del catàleg un verídric i sentit homenatge a aquest gran historiador que ens va deixar el 24 d'abril de 2011, cinc mesos després d'haver complert els cent anys. Especialista en el Sis-cents italià i expert en el Guercino, fou precisament d'aquest autor la primera obra que adquirí, l'any 1934, per a la seva valuosa col·lecció: *Jacob beneint els fills de Josep*.³³ Vegeu, doncs, la present exposició monogràfica com un encertat homenatge a l'estudiós que, pels volts del 1930, va reivindicar l'aeshores oblidada figura de Giovanni Francesco Barbieri, Il Guercino, la mateixa que ara ha quedat revalidada.

30. VODRET, R., «Opere di Guercino a Roma», a VODRET, R.; GOZZI, F., *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, cat. exp., 16 de desembre de 2011 - 29 d'abril de 2012, Palazzo Barberini, Roma. Florència: Giunti, 2011, pàgs. 31-49.

31. GOZZI, F., «Da Cento a Roma. Gli esordi del Guercino della città natale» i «L'Arcadia, la morte e l'albero de la vita. Il *memento mori* in Guercino», a VODRET, R.; GOZZI, F., *Guercino (1591-1666)...*, pàgs. 17-29 i pàgs. 50-63, respectivament.

32. Luca Bortolotti, Daniele de Sarno Prignano, Michele di Monte, Pietro di Natale, Andreina Draghi, Barbara Ghelfi, Belinda Granata, Maria Cristina Guardata, Sergio Guarino, Gian Maria Mairo, Patrizia Masini, Marina Minozzi, Angela Negro, Maria Lucrezia Vicini i Rossella Vodret.

VODRET, R.; GOZZI, F., *Guercino (1591-1666). Capolavori da Cento e da Roma*, cat. exp., 16 de desembre de 2011 - 29 d'abril de 2012, Palazzo Barberini, Roma. Florència: Giunti, 2011, 192 pàgs.

33. *Jacob beneint els fills de Josep*, c. 1620, oli sobre tela, 170 × 211,5 cm. National Gallery of Ireland (donació de Denis Mahon), Dublín.