

Ecós de la pintura boloñesa en España: dos copias de la *Sibilla* de Ginevra Cantofoli en la colección de la Región de Murcia

Juan Ramón Moreno Vera □
Universidad de Alicante
España

1. Introducción

En el año 2009 el Fondo de Arte de la Región de Murcia (FARM) adquirió una nueva obra del pintor murciano Germán Hernández Amores destinada al Museo de Bellas para completar y reforzar la sección de pintura del siglo XIX en sus salas. Nadie, en un primer momento, pareció reconocer a la muchacha de blanco turbante que mostraba la obra de Hernández, pero sin embargo no era la primera vez que aquella joven aparecía en un cuadro de la colección autonómica de arte de la Región de Murcia. En seguida nos vino a la mente que se trataba de una copia del celeberrimo retrato de Beatrice Cenci atribuido durante años a Guido Reni, y del que en el Fondo de Arte ya existía otra copia de autor anónimo.

Dos retratos de la joven romana en una misma colección española resultaba una casualidad demasiado grande para no tratar de satisfacer la curiosidad por saber algo más de dichas obras. ¿Había sido un tema que había interesado especialmente en la Región de Murcia? ¿Mantendrían algún tipo de conexión aquellos dos retratos?

En seguida nuestras indagaciones se toparon con las habituales dificultades documentales, y es que los expedientes de entrada de ambas obras en el FARM aclaraban bien poco acerca de su naturaleza iconográfica, como, por otra parte, era de esperar. Así que comenzamos a tirar de la madeja iconográfica que rodeaba a la obra original, para terminar aceptando que

posiblemente ni aquellas obras eran copia de cuadro alguno de Guido Reni, ni tan siquiera podíamos afirmar que la joven con turbante que teníamos ante nuestros ojos era la romana *Beatrice Cenci*. Sin embargo todos los caminos seguían apuntando hacia la Bolonia natal del maestro Reni para que la investigación prosiguiese su curso hacia los pinceles de las notabilísimas Elisabetta Sirani y Ginevra Cantofoli, autora esta última a la que se atribuye la obra original y que ha pasado un tanto desapercibida en las fuentes bibliográficas del *seicento* boloñés, pero que, a juzgar por la calidad de su obra y de la posterior repercusión que ha tenido, debiera tener más visibilidad e importancia en el marco de la pintura renacentista italiana.

Así pues, la investigación que aquí se presenta tiene por meta el mostrar las dos copias murcianas de esta obra cumbre del Renacimiento boloñés que, hasta la fecha, no habían sido objeto de un estudio iconográfico adecuado, poniéndolas en valor dentro de una colección de arte a la que, por desgracia, no siempre se le presta la adecuada atención en función de la importancia de algunas de las obras que custodia. Sin olvidar en nuestro estudio iconográfico de las obras explicar las confusiones adheridas a la tela original, incorporar un apartado que haga justicia con la producción de la artista que compuso la obra, y las posibles hipótesis acerca del argumento que representa.

2. La atribución a Guido Reni y el éxito del retrato de Beatrice Cenci

El, considerado por todos, retrato de Beatrice Cenci original del que proceden las dos copias de la Región de Murcia, aunque ya no esté atribuido a Guido Reni es el que ha posibilitado la difusión de esta imagen no sólo en Italia, si no en todo el mundo. La obra (Figura 1) se encuentra en la *Galleria Nazionale D'arte Antica* en el *Palazzo Barberini* de Roma y mide 64,5 x 49 cm.



Figura 1. Ginevra Cantofoli. *Sibilla*. h. 1600. Galleria Nazionale D'arte Antica

La obra, antes de pasar a formar parte de la colección del Palacio Barberini, formó parte de la colección de los príncipes Colonna. La familia Colonna, según Pulini (2006, 84) estaba emparentada con la de los Cenci, sin embargo la tela que representa la joven con turbante no aparece en los inventarios como el retrato de Beatrice Cenci hasta el siglo XVIII cuando está imagen de una joven melancólica y bella hizo que la obra fuera escogida para ser el retrato de Beatrice Cenci, tal vez por encontrarse en una posición cercana a otros retratos de la familia Cenci que la familia Colonna poseía. El primer inventario donde aparece ya como retrato de la joven Cenci será el de 1783 cuando aparece entre las obras que posee Filippo III (Vodret, 80).

La delicadeza de la pintura y su raigambre *neorafaelesca* acercaron la obra al estilo de Guido Reni, y con estos ingredientes la confusión y el malentendido ya se encargarían de perpetuar la imagen de la delicada sibila como el retrato de Beatrice Cenci realizado por Guido Reni. Además, como indica Pulini (2006, 84) el hecho de que la tela estuviera situada junto a la *Fornarina* de Rafael, obra mitificada por razones sentimentales que unían a aquella mujer con el propio pintor, provocó que la gente considerase la obra de

aquella muchacha con blanco turbante el correspondiente *reniano* de la *Fornarina*.

Cabe indicar, como comenta Terzaghi, que existía una tradición *ottocentesca* en la cual el propio Guido Reni habría ido a retratar, por voluntad del cardenal Ascanio Colonna, a Beatrice Cenci en su celda de la prisión del Castel Sant'Angelo un poco antes de que fuera cruelmente ajusticiada. Esta tradición hizo aparecer durante el siglo XIX una serie de obras que Pulini (2006, 84) considera como *patéticas pinturas de teatro* en las cuales la propia Beatrice Cenci posa para el pintor boloñés Guido Reni dentro de su celda siendo un buen ejemplo aquellas de Achille Leonardi o Niccolò Fontana.

Lo cierto es que Guido Reni no viajó a Roma hasta dos años después de la ejecución de Beatrice, por lo que le habría sido imposible estar en su celda para retratarla antes de su muerte. Además Pulini (2006, 84) comenta que el tipo de pintura tan purista y *neorafaelesca* no aparecerá claramente en la carrera de Guido Reni hasta la década del 1630. Estos hechos hicieron que desde el principio algunos autores se posicionaran en contra de la atribución a Reni de la obra, aunque pese a esto la confusión acerca de la paternidad de Reni sobre la obra propició que la atribución no cambiase durante años, y se perpetuase como una de las obras cumbre de su carrera.

Entre las primeras voces discordantes sobre la autoría de Reni estuvo la de Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, que en 1787 –es decir sólo cuatro años después de que apareciese como obra de Reni en los inventarios- , ya puso en duda que tal atribución pudiese ser cierta, e incluso fue el primero en dudar de que la obra fuese en realidad el retrato de Beatrice Cenci, algo que todavía hoy se discute, aunque es bastante improbable. Ramdohr escribió acerca de la obra lo siguiente: “Cenci es el ideal del alma femenina, no el ideal de la forma, tampoco el de una gran expresividad. Podría ser más bella o más interesante pero no tan amable” (Pulini, 2006, 86). Friedrich von Ramdohr aseguraba que conocía el verdadero retrato de Beatrice Cenci, que entonces se encontraba en la Vía Mondragone, y a su juicio distaba mucho físicamente

de las características idealizadas de la joven que aparece en el retrato del Palacio Barberini.

Pese a los datos en contra de la autoría de Reni sobre el supuesto retrato de Beatrice Cenci, el siglo XIX perpetuó esta idea, aunque los autores que lo estudiaron nunca se pusieron de acuerdo. Esto produjo que el *espectro* de Reni estuviese siempre ligado a la obra consiguiendo hacerla ascender a los altares del arte del Renacimiento italiano. De hecho, durante el siglo XX todos los especialistas en la producción de Reni han rechazado su autoría, y ni aún así, el cuadro ha conseguido desembarazarse de la sombra del pintor boloñés. Algunas teorías comentaban, como señala Pulini (2006, 87), la hipótesis de que la pintura estuviese basada en una original de Guido Reni que no se habría conservado.

En 1954 con ocasión de la exposición monográfica de Reni en Bolonia, la pintura ya fue atribuida a otros pinceles, en este caso a los de Francesco Albani, aunque no ha sido una teoría seguida por otros autores (Cavalli, *Caravaggio*, *Anibale Carracci*). En 1984, Pepper propuso el nombre de Elisabetta Sirani, la célebre pintora boloñesa, como posible autora del retrato de Beatrice Cenci (Pepper), sin embargo no sería hasta 1987 cuando la obra comenzó a ser atribuida a Ginevra Cantofoli, autoría hoy en día la más aceptada por los investigadores. El primero en mencionar a Cantofoli fue Renzo Grandi en la obra de Anna Maria degli Angeli, aunque fue un artículo de acceso bastante limitado lo que provocó que dicha atribución no haya sido tenida en cuenta por algunos autores.

Recientemente, tras los trabajos de restauración en la colección Colonna-Barberini la obra ha sido de nuevo estudiada por especialistas, y viniendo de nuevo tomada por obra de Guido Reni, a juicio de Rosella Vodret ya que no la considera copia de ningún cuadro original perdido, sino que debe tratarse de la obra de Guido Reni. Sin embargo, Pulini no comparte este punto de vista, y si bien, acepta que se trata de una obra absolutamente original, lo atribuye a la mano de Ginevra Cantofoli, gracias a una serie de

confrontaciones estilísticas y temáticas con otras obras de la autora boloñesa que están conectadas directamente con el óleo del Palacio Barberini.

¿Pero qué tenía la historia de Beatrice Cenci que provocaba este enorme éxito entre los artistas que se acercaban a contemplar la obra? ¿Eran la dulzura y la belleza del rostro retratado las que llamaban la atención del público? ¿Se había convertido Beatrice en una especie de heroína moderna popular y de ahí su éxito? ¿Fue su condición de mártir en la lucha por la libertad la que hizo tan famosa su historia? ¿O tal vez era solo el morbo popular acerca de su vida y muerte el que provocó el éxito de este cuadro?

La historia de Beatrice Cenci tenía todos los ingredientes para ser considerada un gran éxito entre los artistas románticos que visitaban Roma hacia mediados del siglo XIX. El carácter heroico de la acción de Beatrice, su condición de víctima ante los abusos crueles del padre, su poder para encabezar una revolución en el seno de la familia y el injusto veredicto del poder eclesiástico que acabó con la vida de la joven Beatrice, era una sucesión de requisitos dramáticos que se ajustaban a la perfección al ideario artístico de pintores y escritores románticos. Así pues los pintores pasaban por el *Palazzo Colonna*, donde se encontraba el retrato, para conocerlo y copiarlo, y escritores como Stendhal o Shelley publicaron sus historias sobre Beatrice haciendo que el tema fuese célebre en todo el mundo, tal y como prueba el libro de Scaiola sobre las tipologías femeninas en el romanticismo francés del siglo XIX.

Bajo estos presupuestos fueron creadas las dos copias que hoy se conservan en la colección autonómica de Murcia, ya que se trata de dos obras datadas hacia la mitad del siglo XIX y, por tanto, realizadas al calor del éxito de la historia de Beatrice y del cuadro atribuido al maestro Reni.

3. Ginevra Cantofoli: la autora de la obra original

No es objetivo de esta investigación aportar nuevos datos acerca de la vida de la pintora Ginevra Cantofoli, autora del original retrato que ha pasado a la historia del arte atribuido a Reni por su gran calidad técnica y un estilo clásico y purista de gran talento. Sin embargo si quisiéramos dedicar algunas líneas a esta pintora, ya olvidada por los cronistas de la época, y que ha vivido en el recuerdo siempre a la sombra de su amiga, la también pintora Elisabetta Sirani, para poner de nuevo en valor la importancia de su obra, la trascendencia que ha tenido posteriormente y valorar en su justa medida el gran talento pictórico de esta artista semidesconocida del *Seicento* boloñés.

Sobre su vida y obra existe muy poca bibliografía publicada, de hecho la única monografía que hay fue la que publicó Massimo Pulini bajo el título *Ginevra Cantofoli: la nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*. Y como se desprende del título, en realidad la suya ha sido una resurrección histórica puesto que la pintora apenas aparece referenciada en las fuentes, y muchas de sus obras fueron atribuidas a otros pintores más conocidos. Incluso, en vida, fue una pintora poco reconocida como se comprende del hecho de que su nombre solo aparezca en el apéndice de Elisabetta Sirani como una de sus ayudantes, en la obra *Felsina Pittrice* de Cesare Carlo Malvasia.

De su vida se tienen pocos datos, se han encontrado los documentos que se refieren al día de su muerte el 11 de mayo de 1672, en el que se comenta que tenía 54 años de edad, por lo que podemos deducir que nació en torno a 1618, aunque hay que tener en cuenta la poca fiabilidad histórica de este tipo de documentos. Los padres de Ginevra fueron Francesco Cantofoli y Olivia Buldrini, y en base a los documentos de compraventa que se conservan, la familia debió de gozar de una estable solidez económica. En la familia no había pintores pero sí que Francesco se preocupó por dar a su familia una educación abierta y sólida incluyendo también a las mujeres.

La formación como pintora debió estar conducida, en un primer momento, por Giovanni Andrea Sirani, el más fiel de los ayudantes de Guido

Reni, por lo que el estilo del maestro Reni estuvo muy presente en la educación artística de Ginevra.

En 1653 Ginevra se casa con Francesco di Michele Facchini, matrimonio del que nacen Orsola y Michelangelo. Por lo que en el momento en el que Elisabetta Sirani, crea su cenáculo femenino de pintura Ginevra ya era pintora y madre de dos hijos. De entre los documentos sacados a la luz por Sabbatini destaca el inventario para la tutela que en 1668 lega Ginevra a su hija Orsola, una vez había muerto el marido –y se deduce que también el hijo Michelangelo- y en el relacionan 51 obras que tenía Ginevra todavía en su poder, entre las que sobresalen una serie de dibujos sobre cristal –especialidad que había trabajado en el taller de Giovanni Andrea Sirani-, algunos retratos, alegorías y una amplia serie de pinturas religiosas dedicadas a la virgen.

¿Pero de dónde nace la atribución a Ginevra Cantofoli de la *Sibilla* que conserva el Palacio Barberini? En efecto, la obra romana que representa a una sibila y que fue considerada durante mucho tiempo el retrato de Beatrice Cenci, no está firmada, ni se contienen datos documentales de quién puede ser su autor, por lo que la atribución a Ginevra Cantofoli es una hipótesis –con mayor credibilidad que cualquier otra- que puede ser compartida o no.

La pirámide atributiva que finaliza con la *Sibilla* como obra de Cantofoli, la inició Massimo Pulini en su obra monográfica de 2006 sobre la pintora *bolognesa*, sin embargo otros autores ya habían apuntado previamente esta posible autoría del cuadro.

La obra que funciona como llave para desenmascarar a la autora de la famosa obra romana, es otra tela que se conserva en la Pinacoteca de Brera en Milán. Dicha obra se titula *Alegoría de la pintura* (Figura 2) aunque durante mucho tiempo fue considerada como el *Autorretrato de Ginevra Cantofoli*. La obra milanesa (Pulini, 2006, 99) tampoco aparece firmada, pero sin embargo

desde el inicio del siglo XIX tiene asociado el nombre Ginevra Cantofoli en la documentación del museo.



Figura 2. Ginevra Cantofoli. *Allegoria della pittura (Autoritratto)*. 1660.
 Pinacoteca di Brera

Pulini (2006, 99) comenta que es imposible saber en qué documento o hecho se basa la atribución a Cantofoli de esta obra, aunque es cierto que la obra evidencia una antigua restauración de datación imprecisa, que bien pudo borrar la firma de la pintora bolognesa.

Sin embargo, en 1813, cuando la obra pasó a formar parte de la colección de Brera en Milán, el nombre de Ginevra Cantofoli era totalmente desconocido, no sólo en la capital milanese, si no en la propia Bologna, puesto que ya hemos comentado que el nombre de Cantofoli no apareció en las fuentes, si no como un apéndice en la vida de Elisabetta Sirani. La atribución, por tanto, de esa obra al pincel de Ginevra Cantofoli se debió basar en alguna inscripción o firma que trajese, o en algún documento que acompañase a la

obra, hoy desaparecido, si no, no se entendería que lo hubiesen atribuido a una pintora completamente desconocida.

Frisoni (*Allegoria della pittura*) estudió el óleo de Milán y reconoció la posible autoría de Ginevra Cantofoli, ya que se encuentra cerca del estilo de Elisabetta Sirani, maestra y amiga de Cantofoli. Además en la ficha del catálogo de la pinacoteca milanesa, recoge también la hipótesis de Grandi que relaciona por primera vez la tela de Milán con la de Roma concluyendo que, sin duda, se deben al mismo pincel.

Pulini (2006, 101) además reafirma esta hipótesis con el descubrimiento de dos cuadros de altar de Ginevra Cantofoli –Santo Tomás de Villanova y la Virgen del Rosario como Inmaculada Concepción- de los que sí existen fuentes documentales, y que por la delicadeza del estilo están fuertemente emparentados tanto con la obra de Milán como con la de Roma.

Para reforzar esta atribución, hay que tener también en cuenta, el dibujo que se conserva en el British Museum de Londres y que está igualmente atribuido a Ginevra Cantofoli (Bohn, 2004), aunque se trate de una atribución reciente. Se trata de un estudio realizado en tiza roja, y que representa a una joven con turbante en posición de espaldas, que gira su cabeza para dirigirse al espectador.

Así pues, nos encontraríamos con Ginevra Cantofoli como la autora del mal llamado retrato de Beatrice Cenci de Roma, quedando desacreditada, debido a los últimos estudios, la tradicional atribución a Guido Reni. Llama la atención, como señala Bersani (106), que pese a la aparición de esta atribución en 1991, y su reafirmación de forma sólida en el año 2006, las fuentes bibliográficas y populares siguen citando la obra de Roma como el retrato de Beatrice Cenci, de Guido Reni quedando su autora en un segundo plano que casi siempre queda olvidado.

4. Las dos *sibilas* de la colección de arte de la Región de Murcia

Aunque ya hemos explicado que el eco de la pintura de Ginevra Cantofoli es extenso en la historia del arte europea convirtiéndose su obra en un icono legendario, no es menos cierto que dicho éxito se debió a la confusión histórica que atribuyó a su *Sibilla* el título de retrato de Beatrice Cenci, y a su paternidad como autora el nombre de Guido Reni. Sin embargo, hoy, es de justicia que la historia del arte ascienda a Ginevra Cantofoli a un nivel de mayor relevancia puesto que su pintura purista fue de tan alta calidad que los mejores pintores de épocas posteriores la tuvieron siempre como referencia estética.

4.1 La *Sibila* de Germán Hernández Amores: clasicismo y nazarenismo

Sobre la vida y obra del pintor murciano se ocupó excelentemente Páez Burruezo (*El clasicismo en la pintura*) con un excelente estudio monográfico que recogió todas las notas que existían sobre la producción de este artista que, hasta entonces, no había sido objeto de un exhaustivo estudio científico de su obra. En nuestro artículo no podremos aportar mucho más sobre su trabajo que esta obra de iconografía tan singular, producida muy probablemente en su etapa romana (1853-57). Sin embargo haremos un breve repaso por su biografía para comprender mejor el cuadro.

Aunque nacido en Murcia (1823), marchó joven a Madrid, donde recibió una educación clasicista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1852 marchó becado a Paris y un año después se fue a Roma donde permaneció hasta 1857. Allí conoció a Overbeck y al círculo de pintores nazarenos alemanes que tanto influirían en su pintura. A su vuelta fue nombrado profesor en la Real Academia y director de la Escuela de Artes y Oficios.

Por tanto, hay que tener en cuenta que en su producción tiene un peso enorme su formación clasicista, así como la pintura italiana que conoció en su estancia romana y que tanto influyó en su estilo purista. Y será dentro del contexto de su viaje a Italia, entre 1853 y 1857, donde podremos situar la

pintura que en este artículo nos ocupa: la *Sibila* de Germán Hernández Amores (Figura 3).



Fig. 3. Germán Hernández Amores. *Sibila*. h. 1853. Museo de Bellas Artes de Murcia

Hernández Amores llegó a Roma tras haber pasado un año becado en París, y en la ciudad italiana se encontró con un gran ambiente artístico en el que los pintores y escritores románticos de mitad de siglo XIX se encontraban en el momento álgido de su producción. Conoció Hernández, como ya hemos comentado, a Overbeck y al círculo de pintores nazarenos, que escogían temas religiosos para vertebrar sus obras y se fijaban en las obras de arte del *trecento* italiano como referencia estilística y estética.

Sin duda alguna, esta recuperación del pasado que propugnaban los pintores románticos que trabajaban en Roma, influyó en la producción de Hernández Amores que se dejó seducir por las temáticas de moda en aquellos años. Fue así como debió visitar el *Palazzo Colonna* donde se encontraba el llamado *retrato de Beatrice Cenci* de Guido Reni que, como ya hemos

explicado, gozó de un enorme éxito entre los artistas románticos, tanto por la historia de la joven romana como por el pincel a quien se atribuía. Por supuesto, Hernández Amores jamás sabría que lo que en realidad estaba copiando cuando realizó su obra era la *Sibilla* de la también boloñesa Ginevra Cantofoli, aunque a juzgar por el tremendo éxito, los pintores que frecuentaban Roma aquellos años encontraban la obra de la suficiente calidad como para copiarlo en concienzudos trabajos de formación pictórica.

Desde luego, no cabe duda de que en esta obra se mezclan dos ámbitos pictóricos que estuvieron presentes en la producción de Hernández Amores. Por un lado tenemos una obra de estilo clasicista, dentro de un renacimiento de lo más purista como es el de la escuela de Guido Reni y todos los seguidores que practicaron este estilo en la Bolonia del siglo XVII, como Ginevra Cantofoli. Mientras que por el otro teníamos una inspiración romántica, preocupada por la recuperación del pasado –en Italia fue fundamental volver la mirada hacia las obras del Renacimiento- y por las historias truculentas en las que aparecían valores la heroicidad, el valor o la pasión.

El gusto por la pintura clasicista desde luego era algo que Hernández había trabajado desde su más temprana formación, mientras que la moda romántica había llamado a su puerta a través de su entrada en el círculo de los pintores nazarenos que encabezaba Overbeck, instalado en Roma.

La iconografía de esta obra no es, obviamente, original de Hernández Amores al tratarse de una copia, pero sí que nos habla de cuánto ayudó la estancia en Roma al pintor murciano para ampliar su espectro iconográfico, incorporando, a partir de 1857 temas de gran erudición sobre el mundo greco-romano, y otras de raigambre religiosa en las que pudo exponer la influencia de la pintura nazarena en todo su esplendor. Así, por ejemplo, destacan obras como *Sócrates reprendiendo a Alcibíades, en casa de una cortesana*, de un corte clasicista evidente, o *El viaje de la virgen y San Juan a Éfeso* y la *Magdalena* donde expone un estilo nazareno, que tiene como

referencia las obras de Rafael o Reni, como síntesis del arte religioso del *trecento* o el *quattrocento* italiano.

De sus obras en la época romana cada vez existe más bibliografía donde bucear, empezando por el artículo de Reyero sobre las pinturas en el Colegio Eclesiástico Español de Roma, y no pudiendo dejar de consultar el catálogo de la exposición *Germán Hernández Amores, pintor del romanticismo nazareno* que tuvo lugar en Murcia en 2006 (Belda Navarro, Páez Burruezo y Reyero Hermosilla). También Ramallo Asensio en su artículo sobre la iconografía de *La Barca*, se ocupó de hablar de las posibles influencias iconográficas que el pintor debió conocer en Roma y que le llevaron a realizar una obra tan notable.

La *Sibila* de Hernández Amores fue adquirida por la CARM en 2009 con destino a reforzar y ampliar la colección de pintura murciana del siglo XIX en las paredes del museo. En el inventario de entrada de la Comunidad Autónoma fue titulada como *Muchacha con turbante*, procediendo la obra de una compra por subasta. Se trata de un óleo sobre lienzo que mide 61 por 50 cm. por lo que es prácticamente del mismo tamaño que la obra original que copió Hernández.

La obra que realiza Hernández Amores representa a una joven, de apariencia no superior a los veinte años, con una piel blanquecina que destaca ante un neutro fondo de tonos oscuros que impregnan a la obra de una expresividad muy acentuada que potencia una sensación de candor, belleza y melancolía contenida muy propia de las obras románticas de mitad de siglo XIX.

La sibila, que aparece ante el espectador en un formato de medio cuerpo más propio de un retrato, hecho que llevó a la confusión de la obra original con el retrato de Beatrice Cenci, viste un blanquísimo vestido que le cubre el torso, el hombro, que nos muestra en primer plano, y la espalda que queda semitapada. Además porta un pañuelo del mismo color sobre la cabeza

a modo de turbante siguiendo la costumbre de representar a estos personajes paganos a la moda oriental.

Las sibilas fueron personajes femeninos muy populares en la antigüedad y que además entroncaron con la tradición cristiana gracias a su carácter profético que anunciaba al *salvador*. A buen seguro que este detalle iconológico llamó la atención de los pintores renacentistas que reprodujeron este tema en infinidad de ocasiones.

La túnica cubre su hombro derecho con amplios y monumentales pliegues, al más puro estilo de una gran escultura clásica. El turbante de la cabeza, por su parte, se retuerce sobre el cabello de la protagonista como si se tratase de un reflejo de la turbación y la agitación que las sibilas vivían cuando entraban en éxtasis antes de anunciar sus profecías.

Hernández Amores reproduce casi a la perfección la obra de Ginevra Cantofoli, lo que habla muy positivamente de los grandes progresos que Hernández había obtenido en su formación clásica. El rostro de la sibila es de gran realismo y naturalidad, la cara ovalada muestra una facciones de gran belleza juvenil, la profundidad de su mirada estremecen al espectador por la melancolía que transmite, las mejillas están levemente coloreadas y la sensación que transmite la obra es la de que el espectador se encuentra delante de un verdadero retrato. El rostro es, por tanto, el auténtico protagonista de la obra quedando en el centro de la composición y estando, además, muy bien iluminado pese al ambiente de penumbra y oscuridad que invade el cuadro.

La iluminación es otro de los puntos fuertes que apoyan la gran expresividad sentimental de esta obra. El foco de luz amarillenta, de gran calidez y naturalismo, incide en la protagonista de izquierda a derecha, iluminando fuertemente el rostro de la sibila, su frente y la túnica que brilla con luz propia gracias al intenso color blanco que reproduce Hernández Amores. Sobre el rostro de la protagonista las luces y las sombras entre sus facciones

ayudan a promover la idea de melancolía y tristeza que la mirada de la joven ya ofrecía. Sobre la túnica de la sibila, el claroscuro intensifica la sensación de pesadez en los monumentales pliegues del tejido, que hacen que la indumentaria se revista de un volumen tridimensional que nos transporta a las grandes vestimentas de las esculturas de la Antigüedad Clásica.

Sin embargo, pese al gran peso del clasicismo, la obra de Hernández Amores reproduce una composición algo extraña para lo que hubiera sido un retrato convencional: la protagonista de la obra es presentada de espaldas al espectador. Esta extraña postura conlleva una forzada solución girando la sibila el cuello sobre sí misma, de forma que ladea la cabeza y permite que veamos su rostro de una manera prácticamente frontal. El resultado es una estructura en forma helicoidal con un eje que parte de la espalda de la joven y otro que comienza en el brazo convergiendo ambos en la cara de la muchacha, solución muy de moda entre los pintores manieristas como Guido Reni y sus seguidores, entre los que se encontraba, sin duda, Ginevra Cantofoli.

La elegancia de las formas en la obra de Cantofoli, y la gran maestría con la que la copia Hernández Amores, debieron suponer un tremendo *shock* emocional para todos aquellos que creían estar viendo el retrato de Beatrice Cenci. Los ojos de la protagonista lejos de transmitir el dramatismo del momento previo a la ejecución, evocan una calmada sensación de tristeza y melancólica que, a buen seguro, provocaban gran confusión, sorpresa y admiración entre los espectadores. De tal modo, el mito icónico del retrato de Beatrice se cimentaba en esta imagen de joven mártir y heroína, tranquila y valiente, que hasta el último día de su vida mantuvo la entereza y la nobleza.

El equilibrio logrado entre las bellas formas físicas y el estudio emocional tan profundo que consiguió Ginevra Cantofoli fue bien representado por Germán Hernández Amores, quien dotó a la obra de un toque algo más teatral y dramático a través de la iluminación y el fondo de colores férricos que acerca los mundos del espectador y la protagonista y nos involucra en su melancolía.

5. La *Sibila* de autoría anónima

Como ya apuntamos al comienzo de este análisis la obra de Hernández Amores no es la única representación de la sibila de Cantofoli que existe en el FARM.

La otra imagen (Figura 4) que se conserva, está ubicada en el Palacio de San Esteban y es una copia anónima realizada hacia la segunda mitad del siglo XIX, lo que ejemplifica bien el éxito que tuvo la obra del Palacio Barberini entre los pintores románticos y post-románticos que frecuentaron la capital de Italia.

La obra, que fue adquirida en 1989 por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM) en un anticuario de la capital murciana con destino a ornamentar los despachos oficiales del Palacio de San Esteban, es una representación formalmente muy similar al cuadro que acabamos de estudiar de Hernández Amores, sin embargo en un análisis algo más profundo observamos que no está basada ni en la pintura del murciano, ni en la original atribuida a la boloñesa Ginevra Cantofoli.

El cuadro anónimo mide 46 por 58 cm. y está realizado con la técnica del pastel sobre soporte de papel. Aunque la estructura es igual a la de las obras de Cantofoli y Hernández Amores, con la joven de espaldas que se gira en espiral mostrando su rostro y mirando directamente al espectador, en este caso vemos a la sibila en un plano un poco más cercano en el que la túnica que cae sobre el hombro de la protagonista finaliza de forma vertical, a diferencia de la obra original en la que el manto se va abriendo hacia la esquina inferior izquierda del cuadro.

Los pliegues de la vestimenta en el caso de esta imagen anónima han reducido el gran dinamismo que tienen los de la tela original, ampliado el volumen, la pesadez y la rigidez de la indumentaria de la sibila. La sensación monumental se hace, si cabe, más fuerte, mientras que la turbación de la

vestimenta desaparece y con ella, los dramáticos juegos de luces y sombras, que nos transportaban hacia el clasicismo purista de la escuela de Guido Reni.



Figura 4. Anónimo. *Beatrice Cenci*. h. 1850. CARM

Analizando más en profundidad esta obra anónima, en la zona del rostro es donde encontramos mayores diferencias con la obra de Cantofoli y su copia de Hernández Amores, y de hecho son éstas las que nos empujan a pensar que el autor que realizó esta copia en pastel de la sibila se basó en una imagen distinta que existía de ella, y que, muy posiblemente, no conoció ni la original ni la copia que en Italia realizó Germán Hernández Amores.

Las elegantes facciones de la joven se mantienen, aunque en este caso vemos una piel algo más pálida que en la obra de Cantofoli. El rostro ovalado parece que se ha hecho más carnoso y redondeado en la zona de los mofletes. Las mejillas sonrosadas de la obra original han desaparecido, ayudando así a una sensación de aún mayor palidez.

Su mirada melancólica y desesperada se ha conservado en esta obra también, aunque en este caso se ha hecho algo más fría y distante. Los fríos y oscuros tonos del fondo, así como una iluminación sensiblemente más blanquecina, de la obra no recuperan las tonalidades férricas, algo más brillantes, que sí aparecen en la obra original y también en el caso del óleo de Hernández Amores. Tal vez el uso de la técnica del pastel y el soporte papel, han provocado una menor brillantez en los colores de la túnica, y la típica oxidación del óleo que da como resultado unos detalles rojizos, inalcanzables con otras técnicas pictóricas.

Aparte de las diferencias recién señaladas, existe otro detalle que es el que nos lleva a pensar que ambas obras han sido copiadas de originales distintos. Se trata, en este caso, del cabello de la joven sibila. En el caso de la obra de Hernández Amores, el pelo de la joven es castaño y se muestra ondulado y deslavazado asomando por debajo del turbante que viste sobre la cabeza. En el retrato anónimo el cabello es más claro, casi llegando a ser rubio, y se ha tornado liso y compacto en lugar de aparecer en mechones separados.

Este detalle nos ha llevado a pensar que este artista copió su imagen de la sibila de alguna otra obra que la representa y en la que coincide en esta efigie más amable, menos desgarradora, con la cara más carnosa y el cabello rubio. Podría tratarse de una copia basada en las obras que Pulini (2006, 22) llama despectivamente *teatrillos anecdóticos* y que representan el momento en el que Guido Reni entró en la celda de Beatrice Cenci para realizar el retrato, según la tradición popular.

Si bien hoy sabemos, como ya comentamos anteriormente, que Reni llegó a Roma no antes de 1601 y que Cenci fue ajusticiada en 1599 y que, por tanto, no pudo entrar en dicha celda para pintarla, algunos autores de mitad de siglo XIX perpetuaron al momento en el que Reni realizaba el retrato de la joven romana, y de esos retratos de gran popularidad debe nacer la fuente

directa en la que el autor de la obra anónima de la colección autonómica de Murcia se debió inspirar para realizar su *retrato*.

De entre las posibles obras que pudieron servir como modelo al pintor de nuestra obra anónima destacan las obras de Achille Leonardi y Niccolò Fontana, que representaron a la joven romana en forma como pintura de historia hacia mediados del siglo XIX. En realidad ambas obras son composiciones más grandes y complejas que representan el momento en el que Guido Reni entró en la celda de Cenci para hacer su retrato, pero en el que aparecen siempre otros personajes en el interior del Castel Sant'Angelo.

Las imágenes que hacen Leonardi y Fontana de la joven romana obviamente siguen el modelo iconográfico de la *Sibilla* de Ginevra Cantofoli, sin embargo en sus representaciones es posible adivinar las características que más arriba hemos detallado, como unas mejillas más carnosas o el cabello de tono más rubio –sobre todo en la obra de Leonardi-, y que nos han llevado a pensar que la obra anónima fue copiada de alguna de estas composiciones que fueron tan populares en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX.

6. ¿Sibila y retrato de Elisabetta Sirani?

Uno de los aspectos más destacables, iconográficamente hablando, de las obras que se conservan en el Fondo de Arte de la Región de Murcia, es que en ambos casos los autores creyeron estar copiando el retrato de Beatrice Cenci, sin embargo las comparaciones de la obra original con otras atribuidas también a Ginevra Cantofoli nos hacen decantarnos porque el tema que en realidad estaban copiando es el del busto de una sibila.

Pero lo que es del todo destacable es cómo esta iconografía errónea que dio fama a la obra romana ha creado un modelo tan sólido, que no sólo ha sido repetido en las innumerables copias que puedan existir de la obra, si no en otras distintas que pretenden emular la composición de Cantofoli, tanto en su estructura formal como en su gran potencia emocional cargada de

melancolía y ternura. Así, por tanto, nos encontramos con obras como *La joven de la perla* de Johannes Vermeer realizado tan sólo 20 o 30 años después que el original, la *Sibilla* de Pelaggio Palagi que se conserva en la Apsley House de Londres o el estudio de Beatrice Cenci que realizó la fotógrafa Julia Margaret Cameron en la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, como ya hemos comentado la obra ubicada en el Palacio Barberini no es la única representación que la artista boloñesa realizó del tema de la sibila. Es más, podríamos decir que fue un tema que le interesó profundamente puesto que lo repitió con ahínco realizando, en ocasiones, leves modificaciones formales. Para Pulini (2006, 24) el tema se convirtió incluso en una especie de obsesión para Cantofoli que lo usó como un contenedor de sentimientos: la sibila encarnaría, para la autora, el enigma, el misterioso laberinto entre preguntas y respuestas, la imagen de una mujer delicada protectora incansable de pensamientos.

El origen de las sibilas es pagano, fueron sacerdotisas a las que los dioses del Olimpo les habían dado el don de la clarividencia. Sin embargo las respuestas que daban a los hombres, más allá de su sentido ritual, tenían un gran peso en la vida real y se adaptaban perfectamente a las situaciones cotidianas del ser humano, por lo que tenían una gran importancia en la tradición popular. Pero, como ya hemos comentado en este artículo, su poder profético fue recuperado durante el Renacimiento por el cristianismo gracias a que algunos vieron en sus adivinaciones el adelanto de la llegada de Cristo al mundo. Por eso no es de extrañar su profusa representación en lugares de culto cristianos después de la Contrarreforma. Sobre todo, sería en las primeras décadas del siglo XVII cuando se convirtió en un tema muy extendido debido a que encajaba a la perfección en ese gusto nostálgico de la pintura, que buscó figuras antiguas y exóticas que como propia vocación en la búsqueda del enigma y la metáfora.

Desde el primer momento Ginevra Cantofoli se debió dar cuenta de haber creado un icono de gran éxito, puesto que decidió repetir la obra de

modo obsesivo, extendiendo así la imagen por toda Europa. Además del óleo de Roma, otras dos telas de la pintora representan a su sibila en la misma posición y con diferencias prácticamente inapreciables.

La primera se encuentra en la colección inglesa de la familia Hoare que pasó a ser pública 1946 cuando la familia donó la mansión de Stourhead y toda la colección al *National Trust* británico. La segunda de las obras que reproduce la *Sibilla* y también atribuida por Pulini (2006, 84) a Cantofoli, es la que se encuentra en París, en la colección del Museo del Louvre. Ambas obras repiten la estructura formal de la de Roma y además mantienen unas dimensiones bastante similares –aunque ligeramente más grande la de Inglaterra-: 60,4 por 49,8 cm. la de París y 74,2 por 60,9 cm. la de Stourhead.

Una tercera *Sibilla* atribuida a Cantofoli, nos permite constatar la iconografía de la obra romana y descartar la presencia del retrato de Beatrice Cenci. En este caso la obra contiene variaciones evidentes sobre la tela Barberini y sobre las otras dos que se conservan en Stourhead y París, pero sin lugar a dudas estilísticamente es posible reconocer la mano de la artista boloñesa en esta pintura. Se trata de un óleo que se encuentra en el Museo del Hermitage en San Petersburgo. De dimensiones similares a sus *obras hermanas* este cuadro fue adquirido por el Hermitage en 1781 procedente de la colección de Condo Bodouin en París. Representa a la sibila de frente, con extrema delicadeza, un turbante blanco que le cubre la cabeza, una ligera camisa también blanca que apoya sobre un solo hombro y un manto de color verde brillante que cubre el torso de la protagonista.

¿Pero quién se esconde tras las imágenes de las sibilas de Ginevra Cantofoli? Tanto en la obra de Roma como en las de Inglaterra, París y San Petersburgo, nos encontramos siempre con el mismo rostro. Incluso en la obra de Milán, de la que ya hemos hablado en este estudio, aparece la misma joven con turbante en la cabeza. ¿Utilizó Cantofoli una modelo para representar a sus sibilas? ¿O se trata sencillamente de la idealización de una joven delicada y misteriosa?

Tal vez nunca podamos dar respuesta a estas preguntas y la iconografía de la *sibilla* de Cantofoli seguirá confundiendo con Beatrice Cenci y siendo repetida por innumerables artistas. Sin embargo Massimo Pulini en su monografía sobre la pintora boloñesa apunta una hipótesis que no queremos pasar por alto por el enorme parecido físico que demuestran las imágenes, y es que el rostro que encarna las sibilas de Cantofoli, bien pudiera ser el de su amiga, la también pintora boloñesa, Elisabetta Sirani.

En este sentido, la hipótesis tiene como inicio la tela de la pinacoteca de Brera (Pulini, 2006, 101) que se titula *Alegoría de la pintura*, y que ya hemos comentado en este artículo como obra clave que desenmascaró la autoría de Ginevra Cantofoli en el cuadro del Palacio Barberini. La obra que se conserva en el museo milanés fue durante mucho tiempo considerada un autorretrato de Cantofoli, sin embargo la indumentaria de la protagonista de la obra, que viste como una sibila, inducen a pensar que hubiera sido demasiado osado por parte de la pintora boloñesa el haberse retratado con una vestimenta reservada, durante el siglo XVII, a las heroínas del viejo testamento, a las sibilas o a las figuras alegóricas.

Sin embargo, la pintura milanesa sí debe contener un autorretrato de Ginevra Cantofoli, aunque según Pulini (2006, 101) no sería la protagonista que sostiene los pinceles, si no la efigie representada en el lienzo que se observa en la zona derecha de la obra. Y si el acto de representarse pintando vestida como una sibila, no se correspondería con la discreción habitual de Ginevra Cantofoli, es posible que el rostro que protagoniza esta *Alegoría de la pintura* quedase reservado para a su joven amiga Elisabetta Sirani.

Desde luego Pulini (2006, 101) avanza esta hipótesis con todas las dudas posibles y la incerteza de no poder demostrarla fehacientemente, por lo que nosotros recogemos su hipótesis poniéndola así mismo bajo el foco de la duda. La teoría de Pulini comenta que en 1656 Elisabetta Sirani, con apenas dieciocho años, realizó un retrato de Ginevra Cantofoli, tal y como testimonia

su diario recogido por Malvasia (393), que por entonces ya debía frecuentar la casa de los Sirani, siendo ya considerada una pintora por la joven Elisabetta. Tal homenaje pudo tener en el lienzo de Brera su respuesta, dejando Cantofoli al talento de Sirani en el puesto de la verdadera pintura. Las edades en el cuadro milanés parecen coincidir con los datos, puesto que Sirani aparece joven, mientras que Cantofoli, representada en el cuadro, sería unos veinte años mayor.

Desde luego, si esta hipótesis se confirmase, podríamos concluir que el rostro de Sirani es también el que aparece en las representaciones de las sibilas de Cantofoli y, por tanto, el mismo rostro que se difundió por Europa, teniendo su eco en las copias que de esta iconografía existen en la colección de arte de la Región de Murcia.

Para dar mayor veracidad a esta teoría, Pulini (2006, 101) apunta a algunas de las imágenes que se conservan de Elisabetta Sirani, aunque reconoce que las que nos han llegado son de edades diversas por lo que es particularmente difícil confrontarlas con los lienzos de Cantofoli (Bohn, 2004). Sin embargo, hay dos representaciones de Sirani que sí parecerían compatibles con la hipótesis que él avanza.

En primer lugar hay que citar el grabado de Luigi Martelli y titulado *Elisabetta Sirani in atto di ritrarre il padre* que se conserva en la Biblioteca municipal del Archigimnasio en Bolonia. Se trata de un típico grabado divulgativo del siglo XIX y según declaración del propio autor en el libro en el que se incluyó (Toselli, *Di Elisabetta Sirani*) reproducía un retrato que se encontraba entonces en el Palacio Ercolani de Bolonia. Pese a la normal idealización de este tipo de obras, la imagen de Sirani conserva una delicadeza juvenil que la acerca a la representación de las sibilas de Cantofoli, sobre todo en la mirada de la protagonista, que realmente recuerda al afamado *retrato de Beatrice Cenci*.



Pese a la cautela, evidente, de Pulini en lanzar esta hipótesis, aún existe otra obra que relaciona la efigie de Sirani con la de la tela de Brera y la *Sibilla* del Palacio Barberini de Roma. En este caso se trataría de una escultura en terracota surgida de las manos de un autor anónimo de finales del *seicento* por lo que no quedaría muy lejano en el tiempo a la muerte joven de la pintora Elisabetta Sirani. El busto forma parte de la colección de *retratos de célebres mujeres boloñesas* que actualmente se encuentra ubicada en la colección de arte de la Fundación de la *Cassa di Risparmio* en Bolonia (Tumidei).

Así pues, nos encontramos con una iconografía todavía abierta en las obras del Fondo de Arte que hemos analizado, y en las sibilas originales de Ginevra Cantofoli, puesto que, aunque la representación de las profetisas no reviste duda alguna debido a la indumentaria, la opción de que la modelo que las encarna fuese la pintora amiga Elisabetta Sirani, queda todavía abierta.

7. Conclusiones

Como hemos visto a lo largo del artículo son muchos y confusos los datos que nos permiten analizar las dos sibilas que se conservan en el Fondo de Arte de la Región de Murcia. Principalmente por las dudas que ofrece su análisis iconográfico, que tradicionalmente apuntaba al retrato de Beatrice Cenci, pero que sin embargo no sólo no es un retrato, si no que hay que ponerlo en conexión con una pintura de raigambre mitológica que triunfó en el Renacimiento italiano por su estrecha relación con algunas creencias antiguas de ámbito religioso, como la de la sibila.

Pero, desde luego, si algo ha permitido que la imagen de esta *Sibilla* se perpetuara en el imaginario colectivo y pasase a la historia del arte como una de las obras cumbres de la etapa manierista, fue la doble confusión que durante años ha rodeado al óleo del Palacio Barberini de Roma, por un lado sobre su verdadera autora y, por otro lado, sobre la protagonista de la obra.

La confusión sobre la autoría, y su atribución a Reni, sin duda, hicieron que el óleo se elevase a los altares más prestigiosos de la historia del arte occidental, pero sin embargo la confusión sobre la protagonista de la obra, hizo que en el siglo XIX la obra alcanzase la cota de mito iconográfico en la pintura universal. Tal vez el equívoco surgió al encontrarse esta pintura cerca de los retratos de la familia Cenci que poseía la colección Colonna, puesto que ambas familias eran amigas desde hacía años.

Aclarados esos dos puntos fundamentales para comprender el éxito de la obra original y la autoría de la misma, hemos realizado un análisis de las dos copias que se encuentran conservadas en la colección de arte de la Región de Murcia, cuya aparición levantó la curiosidad de los investigadores que aquí escriben, por lo poco habitual de la duplicidad de dicha representación en una colección tan humilde como es la murciana.

El primer óleo en ser estudiado es del artista murciano Germán Hernández Amores. Se trata de una obra que, muy probablemente, fue realizada por Hernández durante su estancia romana. El acercamiento del artista murciano al círculo de pintores nazarenos durante su estancia romana, explicaría el interés por esta obra ya que los autores alemanes encabezados por Overbeck tuvieron en Guido Reni uno de los modelos a seguir.

Por cuanto respecta a la segunda *Sibila* custodiada en la colección murciana, se trata, en este caso, de una pintura anónima al pastel, y fechada alrededor de la mitad del siglo XIX. La obra, que entró en la colección en 1989, y de la que no se poseen datos acerca de su procedencia, parece no estar relacionada ni con la imagen original custodiada en el Palacio Barberini, ni con la obra de Hernández Amores, que es probable que a mitad del siglo XIX aún no hubiera llegado a Murcia. El diferente trato de mejillas y cabello, nos hace pensar que esta obra se basa en las copias de *teatrillo* que abundaron durante el siglo XIX.

Por último, y por completar el estudio de las dos copias de la Región de Murcia, y también por hacernos eco de las últimas teorías acerca de la tela original, hemos querido prestar atención a la iconografía representada en las obras.

La presencia del personaje mitológico de la sibila está fuera de toda duda a juzgar por la indumentaria que viste la protagonista, sin embargo es un tema que puede contrastarse con otras obras atribuidas a Ginevra Cantofoli, dando más solidez así a la presencia iconográfica de este temática que obsesionó en vida a la pintora boloñesa, quien realizó numerosas versiones de este mismo asunto.

Por último, encontramos de nuevo al personaje en la *Allegoria della pittura* que se conserva en la Pinacoteca de Brera (Milán) obra en la que además aparece sobre el lienzo un autorretrato de Ginevra Cantofoli. Y será



esta obra la que nos presente una hipótesis iconográfica que Pulini avanza con cautela e inseguridad, y que nosotros también hemos querido recoger. Se trataría de la presencia de Elisabetta Sirani, como modelo que pone rostro a su *Sibilla*.

Así pues, las dos obras que conserva en Fondo de Arte de la Región de Murcia representan esta iconografía mitológica, cargada de una importante dosis de dramatismo, tristeza y melancolía, que da como resultado una pintura muy expresiva que es capaz de conmover al espectador. Se trata del eco de la pintura purista boloñesa del *Seicento* en una colección española, como es la de la Región de Murcia.

© **Juan Ramón Moreno Vera** □

Referencias bibliográficas

- Belda Navarro, Cristóbal, Páez Burruezo, Martín y Rejero Hermosilla, Carlos. *Germán Hernández Amores (1823-1894). Pintor del romanticismo nazareno*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2006
- Bersani, Serena. *101 donne che hanno fatto grande Bologna*. Roma: Newton Compton Editori, 2012
- Bohn, Beatrice. "Female self-portraiture in Early Modern Bologna". *Master drawings* (2004), 42: 239-286
- . "Elisabetta Sirani and drawing practices in Early Modern Bologna". *Master drawings* (2004) 42: 207-236
- Cavalli, Gian Carlo. *Mostra di Guido Reni*. Bologna: Alfa, 1954
- Degli Angeli, Anna Maria. "Il mito della donna artista nella Bologna del Seicento". *Il Carrobbio* (1987) 13: 120 -128
- Frisoni, Fiorella. "Allegoria della pittura", en *Pinacoteca di Brera: scuola Emiliana*. Milán: Mondadori Electa, 1991
- Malvasia, Cesare Carlo. *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi. Vol. II*. Bologna: Domenico Barbieri, 1678
- Páez Burruezo, Martín. *El clasicismo en la pintura española del siglo XIX: Germán Hernández Amores*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación, 1995
- Pepper, Stephen. *Guido Reni. A complete catalogue of his Works with an introductory text*. Michigan: Pahidon, 1984
- Pulini, Massimo. "1656. Ritratto di Ginevra Cantofoli pittrice", en *Elisabetta Sirani, pittrice eroina, 1638 – 1665*. Bologna: Editrice Compositori, 2004
- . *Ginevra Cantofoli, la nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*. Bologna: Editrice Compositori, 2006

- Ramallo Asensio, Germán. "Germán Hernández Amores: aportaciones iconográficas". *Imafronte* (1996), 10: 95-108
- Reyero, Carlos. "Las pinturas de Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores en el Colegio Eclesiástico Español de Roma". *Boletín del Museo Camón Aznar*, (1993) 53: 13-28
- Sabbatini, Stefania. Per una storia delle donne pittrici Bolognesi: Elisabetta Sirani e Ginevra Cantofoli. *Schede umanistiche*, (1995) 2: 98-101
- Scaiola, Anna Maria. *Percorsi romantici: su una tipologia femminile nella cultura francese dell'Ottocento*. Roma: Letture di pensiero e d'arte, 1984
- Stendhal (Henry-Marie Beyle). *Crónicas italianas*. Madrid: Alianza, 2008
- Terzaghi, Maria Cristina. *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera&Costa*. Roma: "L'erma" di Bretschneider, 2007
- Toselli, Ottavio Mazzoni. *Di Elisabetta Sirani pittrice bolognese e del supposto veneficio onde credesi morta nell'anno XXVII di sua età. Racconto storico*. Bologna: Tipografia del Genio, 1833
- Tumidei, Stefano. *Dell'eccellenza delle dame di Bologna*. Firenze: Pratesi Antiquario, 2003
- Vodret, Rosella y Strinati, Claudio. *Guercino e la pittura Emiliana del '600. Dalle collezioni della Galleria Nazionale D'arte Antica di Palazzo Barberini*. Padova: Marsilio , 2000