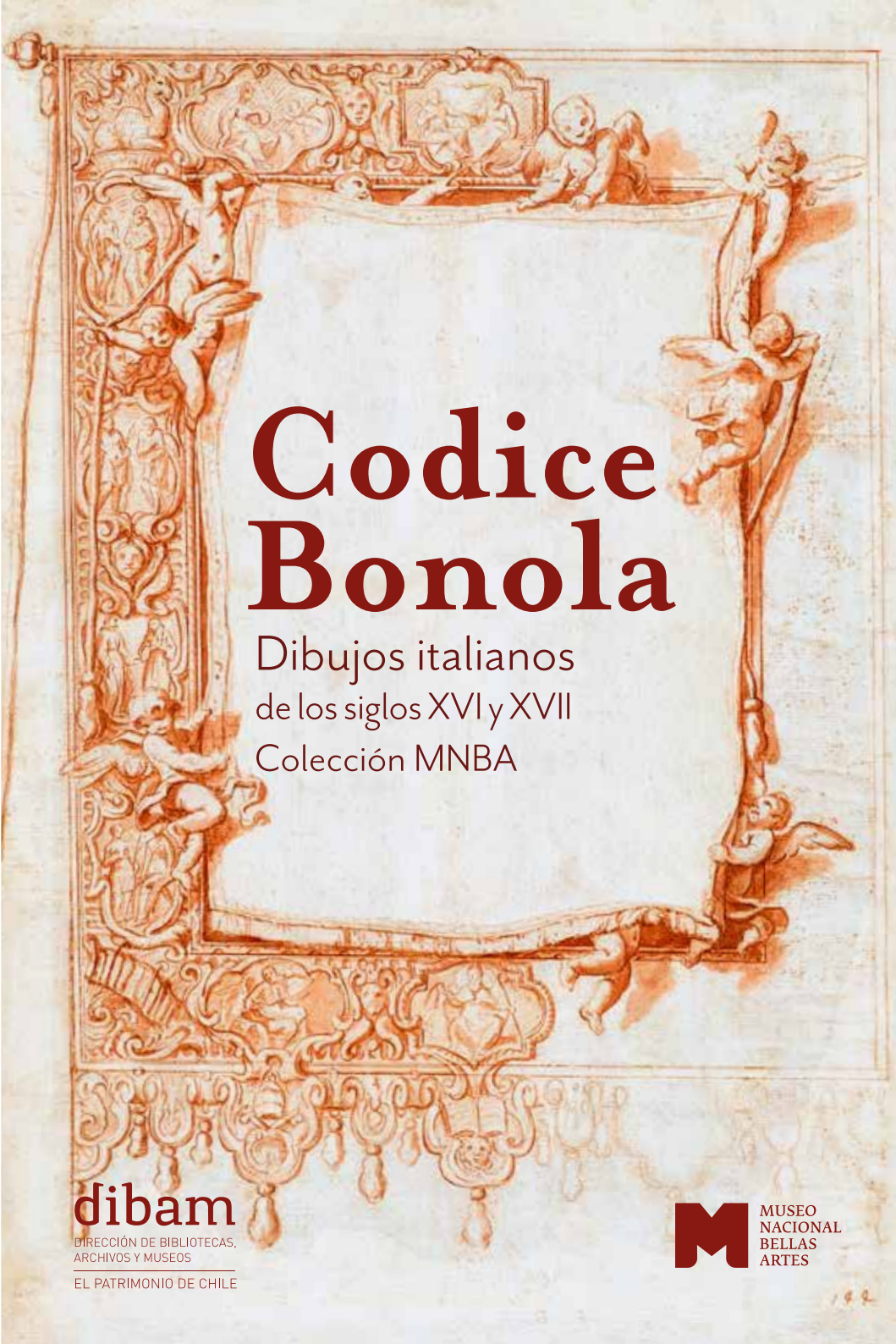




Codice Bonola

Dibujos italianos
de los siglos XVI y XVII
Colección MNBA

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

El Museo Nacional de Bellas Artes presenta la exposición *Codice Bonola. Dibujos italianos de los siglos XVI y XVII. Colección MNBA*. La muestra se sitúa en un momento decisivo de la discusión sobre la puesta en valor de nuestro patrimonio cultural, y lo hace en línea con una de las principales misiones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: incrementar la documentación, el estudio y el grado de conservación y restauración de los bienes patrimoniales que posee la institución, para proteger este patrimonio cultural contra el deterioro, con el propósito fundamental de ponerlas en forma adecuada al servicio de la ciudadanía.

Esto es, precisamente, lo que ha venido haciendo el Museo desde que inventariara los dibujos que se asumía eran parte del *Codice* y los expusiera por primera vez al público, en 1979. De ahí en adelante, fueron múltiples los esfuerzos por reconstruir la historia de esta colección, concentrándose los más fructíferos en la década del 2000, cuando se inició una investigación liderada por historiadoras del arte expertas en obras italianas, gracias a las gestiones del entonces embajador de Italia en Chile y secretario general de la Unión Latina, Bernardino Osio; y de quien fuera en ese momento director del MNBA, Milan Ivelic. Pero no es hasta hoy que sabemos con certeza, por ejemplo, quién es el compilador del álbum —el artista Giorgio Bonola (1657-1700)—, o que la parte “hermana” de nuestro *Codice* se encuentra en el Museo Nacional de Varsovia. Y es también hoy que, con propiedad, podemos presentar al público los dibujos que en este catálogo se presentan como parte de un corpus único.

Aquí reside precisamente el gran valor del trabajo realizado por el Departamento de Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, quienes se han dedicado en los últimos años a investigar a fondo la historia del álbum, y a ahondar en los vínculos con el Museo Nacional de Varsovia, en cuanto a intercambio de información y bibliografía, y la posibilidad futura de reunir las partes chilena y polaca del *Codice Bonola*.

Es por todo lo anterior que esta exposición es también un ejemplo de trabajo interinstitucional colaborativo entre expertos y estudiosos de instituciones museales europeas y chilenas, lo que como Dirección valoramos, y esperamos redunde en iniciativas similares y exitosas.

Cabe, por supuesto, preguntarnos: ¿qué pueden tener en común hoy en día con nosotros estos dibujos italianos del Renacimiento, el Barroco y el Manierismo? Lo cierto es que su historia, así como la forma en que llegaron al acervo de nuestro principal museo de artes visuales, dice relación también con la importancia de emprender acciones, por parte del Estado, que aseguren el acceso igualitario a un patrimonio invaluable. Uno que, desde la perspectiva del arte, nos habla además de una época clave para el desarrollo de la civilización occidental.

Ángel Cabeza Monteiro

Cada época instala un nuevo paradigma en el arte y en cada uno de estos momentos surgen nuevas formas de construir y pensar la realidad. A partir de ello, y para poner en valor el testimonio de época que representa, el Museo Nacional de Bellas Artes, exhibe en extenso *Codice Bonola. Dibujos italianos de los siglos XVI y XVII. Colección MNBA*. Esta exposición se compone de alrededor de un centenar de dibujos y bocetos de algunos de los más importantes artistas italianos de la época, recopilados y encuadrados por el pintor italiano Giorgio Bonola (1657–1700).

Este año se cumplen sesenta años desde que el Estado chileno adquirió estas obras para incorporarlas a las colecciones del MNBA. Y hoy pondremos a disposición del público esta valiosa colección en forma íntegra, una de las más importantes del continente, con dibujos de artistas renacentistas y barrocos de Italia. Además del conjunto perteneciente al MNBA, existe otro grupo de dibujos que se encuentran en el Museo Nacional de Varsovia, Polonia.

Esta exposición adquiere plena actualidad por constituir un valioso antecedente, a través del dibujo, de la forma de observación y estudio de la representación y expresión de la figura humana, en uno de los periodos más sobresalientes del arte en Italia. Herederos de la visión científica y humanista de Leon Battista Alberti, es en el Renacimiento cuando se inaugura esta nueva concepción del artista como el principal agente de la representación del mundo y, al mismo tiempo, como explorador e inventor de un mundo moderno que abre nuevas fronteras del conocimiento.

En este sentido, el Museo, junto con su misión de conservar su acervo, ha realizado con su equipo de profesionales la importante labor de investigación de sus colecciones. En este caso, el trabajo de nuestro equipo ha sido respaldado por expertos de prestigiosas instituciones internacionales. Fue en el año 2004 cuando las historiadoras italianas María Teresa Caracciolo y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò confirmaron la atribución y autenticación de esta colección. Para esto se contó con la gran ayuda de Bernardino Osio, entonces embajador de Italia en Chile, y de Milan Ivelic, director del MNBA en ese periodo. Posteriormente, como resultado de esta investigación, se editó un catálogo razonado de esta colección, publicado en italiano por *Palombi Editori* en Roma en 2008.

Finalmente, quiero agradecer al equipo del museo por cumplir con esta deuda histórica; a Marianne Wacquez y Natalia Keller por su labor curatorial; a Paloma Mujica, quién formó parte de la restauración de estas obras; a Justyna Guze, curadora del Museo Nacional de Varsovia; a Denise Ratnoff, representante de la Casa Christie's; y a todos quienes han aportado en la investigación y puesta en valor de esta colección. Su trabajo ha permitido contribuir a comprender el sentido de los cambios en las formas de representación, en los gustos de cada época y en la identificación de los valores e ideologías que subyacen. Sin duda, de alguna manera, esta también fue una de las motivaciones de corte didáctico que el propio Giorgio Bonola parece haber tenido en la recopilación de estos dibujos, como lo señala Natalia Keller en su texto curatorial.

Roberto Farriol

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Colección de dibujos italianos en las colecciones del MNBA

Marianne Wacquez

ENCARGADA DEPARTAMENTO DE COLECCIONES MNBA
CURADORA

En el año 2002 Milan Ivelic, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, le comenta al embajador de Italia en Chile y secretario general de la Unión Latina, Bernardino Osio, la existencia de una colección de dibujos italianos que todavía no se había estudiado ni atribuido de manera científica a ninguna escuela o período de la historia del arte. Osio decide prestar ayuda en la tarea de atribución y autenticación de las obras componentes de dicha colección.

En París, donde se encuentra la sede de la organización internacional, las fotografías de los dibujos fueron mostrados a Maria Teresa Caracciolo y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, historiadoras del arte expertas en obras gráficas italianas. A primera vista, se avanzó en la tesis de que esta colección era otra parte del conocido álbum que perteneció a Giorgio Bonola, pintor lombardo bastante apreciado, resguardado e investigado en el Museo Nacional de Varsovia. La tesis fue confirmada en el año 2004 cuando, gracias a la ayuda de la Embajada de Italia en Chile y del Instituto Italiano de Cultura, Maria Teresa Caracciolo pudo estudiar durante diez días la colección en Chile, confirmando que los dibujos del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago constituían una parte del *Codice Bonola*.

En junio de 2008, y luego de una investigación que duró más de cinco años fue lanzado el catálogo razonado llamado *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belli Arti di Santiago del Cile*¹ (Los dibujos del *Codice Bonola* del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile), de Giulio Bora, Maria Teresa Caracciolo y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, publicado por Palombi Editori en Roma, quienes estudiaron la colección de dibujos italianos, material prácticamente desconocido hasta entonces. El 6 de marzo 2008, en la Embajada de Chile en París, se presentó la obra aprovechando la presencia de historiadores del arte y expertos reunidos en la capital francesa a propósito de un importante coloquio internacional sobre el dibujo napolitano. La presentación estuvo a cargo del profesor Carel van Tuyl, director del Departamento de las Artes Gráficas del Museo del Louvre, Sebastian Schütze, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Kingston (Canadá) y Marco Chiarini, antiguo director del Palazzo Pitti de Florencia.

¹ Catálogo Roma 2008.

Los participantes señalaron unánimemente la importancia del catálogo por su rigor científico y por haber revelado al público un tesoro de arte latino conservado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

La colección está compuesta por dibujos realizados en soporte papel con diferentes medios. Se han datado principalmente para los siglos XVI y XVII. Algunos de los autores identificados son: Gaudenzio Ferrari (ca. 1470–1546), Antonio Allegri da Corregio (ca. 1489–1534), Giorgio Vasari (1511–1574), Giovan Ambrogio Figino (1548–1608), Guido Reni (1575–1642), Andrea Sacchi (1599–1661), Luigi Pellegrino Scaramuccia (1616–1680), Carlo Maratti (1625–1713), Domenico Maria Canuti (1625–1684) y el mismo Giorgio Bonola (1657–1700). Otros dibujos se atribuyen a las escuelas lombarda, romana, florentina, sienesa, boloñesa y nórdica. Los temas tienen que ver con estudios anatómicos, gestos, figuras clásicas y escenas mitológicas, principalmente.

La historia del *Codice Bonola* comienza en la segunda mitad del siglo XVII, en 1695, por mano del pintor y coleccionista Giorgio Bonola, quien recopila dibujos y bocetos de diversos autores, y los ordena en un corpus foliado tipo álbum, por periodos y escuelas artísticas. En los años cuarenta o cincuenta del siglo XIX, Manuel Aldunate y Avaria (1815–1904), arquitecto e ingeniero chileno, adquiere el *Codice* en Italia. En 1918 se realiza un primer listado de 120 dibujos correspondiendo a 65 páginas del álbum.

En 1955, la sucesión de la familia Aldunate-Morel encarga a Ramón Campos Larenas, restaurador, un listado-catálogo de los dibujos previo a ser estos ofrecidos al Estado chileno. El listado estaba compuesto por 131 dibujos (anversos y reversos). Al año siguiente la colección es adquirida en dos millones cien mil pesos (Ch\$2.100.000), presupuesto aprobado por Decreto n° 1735 del 4 de abril de 1956, pasando a formar parte de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes. Don Guillermo Aldunate Morel hace entrega de los dibujos al entonces director del MNBA, don Luis Vargas Rosas.

En 1976, los dibujos son inventariados para efectos legales bajo el número 1711 dentro de la sección de Dibujo Extranjero. En 1979 se realiza una primera exposición de los dibujos. El catálogo estuvo a cargo de Romolo Trebbi, experto en arte italiano, quien hace un reordenamiento cronológico de

ellos.² En 1982, la unidad de Inventario del Patrimonio de la DIBAM hace fichas catalográficas de cada uno de los dibujos.

Entre 1986 y 1990 Guillermo Joiko, director del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) dependiente de la DIBAM dirige el proyecto *Conservación y puesta en valor de la colección de dibujos del Renacimiento propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes*, con aportes de la empresa privada Cramer Aromáticos S.A. En esa oportunidad, se realizaron labores de conservación siguiendo el criterio de la mínima intervención efectuando principalmente labores de limpieza, remoción de adhesivos, uniones de rasgados, eliminación de intervenciones anteriores y de elementos extraños, siendo montados en carpetas de conservación y ubicados en planeras apropiadas.

Paralelamente, se logró una reconstrucción hipotética del álbum de Bonola, esto pese a que las hojas habían sido separadas, algunas perdidas y otras incluso recortadas. Se reconstruyó siguiendo ciertas huellas que quedaron con el paso del tiempo y referencias como numeración correlativa de los dibujos. Todo ello quedó correctamente documentado.³

En marzo de 2008, se entrega al MNBA algunos ejemplares del catálogo *I Disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, efectuado por el equipo dirigido por Maria Teresa Caracciolo en lengua italiana y, para contextualizar el hito, se escogen ocho dibujos que se exhiben entre junio y agosto del mismo año, en la rotonda del segundo piso ala sur.

En 2013 se le encarga a la Casa Christie's la tasación de los dibujos, los que fueron analizados a partir de sus fotografías por especialistas como Noël Annesley, Benjamin Peronnet y Jennifer Wright.

Desde que se llevaron a cabo los procesos de conservación y restauración efectuados entre 1986 y 1990, los dibujos han estado en los depósitos de colecciones del MNBA dentro de planeras, montados en carpetas básicas de conservación con ventana. En la actualidad se constató que los materia-

les elegidos para dar el soporte a las obras en ese momento, respondieron adecuadamente al paso del tiempo y al medio. Las carpetas de conservación siguen manteniendo el mismo grado de alcalinidad que cuando fueron puestas, lo que ha asegurado junto a otras medidas de resguardo, que las obras se conserven en perfectas condiciones, 30 años después.

Este año, para la exposición, las obras fueron revisadas por conservadores del laboratorio de papel del CNCR para ponerlas a punto para su correcto montaje y poder exhibirlas en sala. Se rehicieron encuadres, algunos refuerzos de bisagras de montajes y limpiezas superficiales.

² Catálogo Santiago 1979.

³ *Conservación* 1990.

Giorgio Bonola: su contexto histórico, obra y ambiciones

Natalia Keller
INVESTIGADORA ASOCIADA
DEPARTAMENTO DE COLECCIONES MNBA
CURADORA

El Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago posee una de las más valiosas colecciones de dibujos del Renacimiento, Manierismo y Barroco italiano en Latinoamérica. En esta oportunidad la presentamos en su totalidad luego de una década de investigaciones llevadas a cabo por el equipo del Departamento de Colecciones del MNBA, especialistas europeos en dibujo italiano y funcionarios del Museo Nacional de Varsovia. La exposición da a conocer las nuevas atribuciones de los dibujos y muestra el conjunto en su forma original, es decir, según la reconstrucción hipotética del orden de las piezas del *Codice Bonola*.

La portada del álbum de dibujos italianos de los siglos XVI y XVII titula el conjunto como:

Raccolta di disegni ordinatamente posti secondo la Serie de tempi & Scuole cominciando dalli Antichi, Leonardo, Bunoarota, Sarto, Figino, del Vago, VasarioRaffaello Seguaci imitatori sino alli Caracci, suoi Discepoli Maratti, Ciro, Bernino Cignano, Giordano, et altri Contemporanei

que –con nombres completos y modernos de los artistas– traducimos como:

“Colección de dibujos según la Serie de tiempos y Escuelas comenzando por los Antiguos, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Andrea del Sarto, Ambrogio Giovanni Figino, Perino del Vaga, Giorgio Vasari, Raffaello Sanzio, Seguidores imitadores hasta los Carracci, sus Discípulos Carlo Maratti, Ciro Ferri [?], Gian Lorenzo Bernini, Carlo Cignani, Luca Giordano, y otros contemporáneos”.

Al título le sigue la fecha de composición (1695) y las iniciales del autor: G.B., identificado como el pintor barroco y coleccionista italiano Giorgio Bonola (1657–1700).

Bonola dedicó gran parte de su vida al arte. Nació el 26 de julio de 1657 en Corconio, cerca de Milán, hijo de Rocco Bonola, hombre de negocios y también pintor. El joven Giorgio primero aprendió dibujo y pintura con su padre. Luego, inició sus estudios con otros maestros. Desde 1675 con Antonio Busca, el patrón de la Academia Ambrosiana en Milán; ya en

Roma, estudió en los talleres de otros pintores: el maestro de Rocco, Luigi Scaramuccia y Carlo Maratti. Pintó cuadros y frescos en las iglesias italianas, principalmente en Roma, Milán y sus alrededores. Sus intereses iban más allá de las actividades netamente artísticas: también se desempeñó como autor de tratados teóricos e históricos, principalmente sobre su región (Lombardía); se sabe que contemplaron, entre otros, un estudio de las mejores y más renombradas pinturas de la Diócesis de Novara, un texto descriptivo sobre teoría y práctica de un pintor y una serie de sonetos barrocos acerca de su tierra natal.¹ Giorgio Bonola falleció muy joven, a la edad de 43, el 11 de enero de 1700.²

Fue apenas cinco años antes de su muerte cuando Bonola compiló el álbum de dibujos, según indica la fecha de su portada. Lejos de ser una tarea sencilla, además de recibir algunas piezas de su padre, es probable que haya recolectado dichos dibujos durante toda su carrera. La decisión de componer el álbum de dibujos en parte se debe a la influencia que otras colecciones similares tuvieron en Bonola, pero principalmente responde a la vocación docente de Giorgio que forjó esta obra con una clara intención didáctica. Es muy probable que Giorgio haya visto álbumes similares en la Biblioteca Ambrosiana durante su estadía en Milán, mientras que en Roma seguramente conoció la colección de su maestro Carlo Maratti.³ Aun así, la influencia más grande vendría del contacto de Bonola con el padre Sebastiano Resta (1635–1714).

El padre Resta, nacido en Milán pero radicado en Roma desde los años 1660, miembro de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en esa ciudad, fue un renombrado coleccionista de la época. Durante su carrera coleccionó más de 3.500 dibujos, los cuales ordenó sistemáticamente en por lo menos 30 álbumes. Solo algunos de ellos permanecen hasta hoy intactos.⁴

¹ Venecia 1959, pp. 22–23. Desafortunadamente, las escrituras de Bonola nunca se publicaron por la pronta muerte de su autor y por lo tanto quedaron en su mayoría desconocidas. Algunas están desaparecidas y conocemos solamente menciones posteriores acerca de sus títulos y contenidos.

² Para biografía de Bonola, ver Venecia 1959, pp. 18–20; Mrozinska 1971; Carena 1985.

³ Venecia 1959, p. 19.

⁴ Warwick 1997, p. 630, n. 4. Lamentablemente muchos álbumes de ese tipo fueron separados

El deseo de Sebastiano Resta era vender sus colecciones con el propósito de donar los ingresos obtenidos para el beneficio de la Iglesia Católica y así atender las necesidades de los pobres. El modelo de negocios del padre Resta consistía en solicitar los dibujos como regalos a su red de conocidos artistas y coleccionistas, luego los pegaba en lujosos álbumes encuadernados en cuero y los ofrecía a los más ricos nobles de la Europa de la época.⁵ Sus conjuntos de dibujos a menudo se enfocaban en artistas o temáticas particulares; unos se concentran, por ejemplo, en la actividad de Correggio en Roma, o en dibujos de Rubens según las estatuas antiguas.⁶ Las creaciones del padre Resta presentan los dibujos en buena calidad, en marcos pintados (en algunos casos dorados), con comentarios expertos relacionados y una descripción del lugar que ocupaban en la obra del artista. Los escritos están cuidadosamente caligrafiados y la apariencia de los álbumes es de mucha prolijidad en su proceso compositivo (Fig. 1).⁷

La red de contactos de Sebastiano Resta incluía algunos de los artistas que aparecen en nuestra parte del *Codice*, tales como Carlo Maratta y Pier Francesco Mola. Además estamos seguros que el mismo Bonola desarrolló una relación cercana con el padre Resta en la última década del siglo XVII. En 1692, Bonola creó un cuaderno de dibujos –estudios e inspiraciones– titulado *Sfogliazzo disegnatario* (en colección privada), y entre ellos encontramos muchas copias de piezas que componen uno de los volúmenes del padre Resta, hoy en la Galería de la Academia en Venecia.⁸ Otra prueba de sus cercanas relaciones es uno de los dibujos del *Codice*



Fig. 1. Sebastiano Resta, página n° 8 del álbum *Correggio en Roma*, 1709, British Museum, Londres

Bonola (Cat. 43), *La martir Mustiola* de Guido Cagnacci, con anotación firmada “S.R.” (Sebastiano Resta) refiriéndose a la autoría del dibujo. Seguramente, Giorgio recibió esta obra de su célebre amigo como resultado de un intercambio de regalos.⁹

La diferencia entre los álbumes del padre Resta y Giorgio Bonola reside en los variados propósitos de sus creaciones. Como se mencionó anteriormente, Sebastiano Resta trabajaba para nobles patrones y preparaba las colecciones para vendérselas. Por otro lado, el objetivo principal de Bonola era didáctico, y puede conectarse con otra de sus actividades: la creación de un centro de educación artística. Alrededor del 1695, el mismo año de la culminación del álbum, padre e hijo establecen en la ciudad natal de Giorgio una institución filial de la Academia de San Luca en Roma: una Academia para pintores, escultores, literatos, intelectuales y para todos los amantes de arte.¹⁰ Sus estrechos contactos con academias y artistas en Roma, Bolonia y Milán le facilitaron mucho la creación y fomento de popularidad

en los siglos XIX y XX, cuando los dibujos de autores más renombrados tenían el valor más alto y era más fácil venderlos por separado.

⁵ Sobre la práctica de coleccionismo de padre Resta ver *ibid.* y Warwick 2000.

⁶ El álbum sobre Correggio en Roma se encuentra en el British Museum en Londres (inv. 1938,0514.4); el álbum de dibujos de Rubens está en la Biblioteca Ambrosiana en Milán (inv. 621-629).

⁷ Parece interesante mencionar que el padre Resta tenía mucha influencia sobre el cambio de percepción de dibujo en la época moderna. Él fue uno de los primeros que intentó sacar dibujos del contexto del taller de artista, donde se las entendía principalmente como ayuda o instrumento de trabajo; en vez de eso transformó los dibujos en un ítem de lujo apropiado para los nobles, y de esta forma contribuir al estatus social de sus dueños; ver Warwick 1997, p. 633; Warwick 2000, p. 3.

⁸ Ver Prosperi Valenti Rodinò 2008, pp. 40-47.

⁹ Para leer más sobre las relaciones entre Giorgio Bonola, Sebastiano Resta y su círculo ver *ibid.*

¹⁰ Venecia 1959, p. 22.

de la Academia en Corconio. Ya en 1696, la institución contaba con 95 miembros, muchos de ellos conocidos de los pintores Bonola, incluyendo a sus maestros Carlo Maratti y Sebastiano Resta.¹¹ Se puede concluir que la decisión de Giorgio de organizar su colección de dibujos en un álbum que, según la portada, presentaba a los maestros en el orden de tiempos y escuelas, estaba relacionada con la intención de fomentar la enseñanza artística en su región natal.

El método de ordenamiento de los dibujos también estaba inspirado en las composiciones del padre Resta, quien fuera uno de los primeros y más influyentes coleccionistas que empezó a sistematizarlos según una lógica histórica y artística, con comentarios acerca del desarrollo de maneras y escuelas. De hecho, fue en la década de 1680, cuando Giorgio se encontraba en el taller de Carlo Maratti en Roma, que también el padre Resta empezó a trabajar en su obra maestra –y una de las más importantes creaciones en el ámbito milanés–: la llamada *Galleria Portatile* (conocida también como *Codice Resta*).¹² Es una colección de casi 300 dibujos ordenados según las escuelas, y representa un ejemplo de una composición historiográfica concentrada en dibujo italiano desde Giotto hasta los principios del siglo XVIII.

Siguiendo este modelo, Bonola compuso su álbum clasificando los dibujos según las escuelas, las cuales entendía como una tradición figurativa basada en un conjunto de tendencias y preferencias artísticas, además de la comprensión de procesos técnicos y de cultura comunes para un círculo o ámbito de artistas de una región y que se transmiten de maestro a discípulo. En el *Codice Bonola* aparecen así las escuelas romana, veneciana, lombarda y toscana. Dada la cantidad de dibujos, el alcance historiográfico y valor estético de su colección, podemos suponer que la ambición de Bonola era igualarla a la *Galleria Portatile* de Resta, sin embargo hay que admitir que su resultado es menor. Por otro lado, esto es comprensible si recordamos que el padre Resta llevaba coleccionando mucho más tiempo que Giorgio y además vivía en Roma, un entorno mucho más rico, estimulante y animado

que Corconio o incluso Milán. Finalmente, el propósito comercial de Resta requería mucha atención a los detalles, mientras que la intención de Bonola –principalmente didáctica–, no tanto.

Vale destacar que el objetivo último de Bonola era la no menor tarea de escribir la historia de la pintura italiana e ilustrarla con ejemplos de dibujos. Las piezas que coleccionaba le sirvieron para mostrar las características de estilos y el desarrollo de las escuelas artísticas italianas. Al lado de los dibujos, en los márgenes y las hojas del álbum, colocó comentarios sobre las escuelas y los estilos, biografías de artistas, críticas de sus obras, además de genealogías artísticas que muestran las relaciones entre maestros y discípulos. De hecho, estos comentarios –o como los llama el mismo Bonola, “erudiciones”– según el autor mismo constituían el propósito principal de su creación.¹³ Las descripciones de las escuelas y artistas contemporáneos al compilador son más extensas y detalladas. Bonola tomó las genealogías y relaciones entre artistas de los siglos XV y XVI además de la teoría de arte, en su mayoría, de otros conocidos biógrafos y críticos de arte italiano, principalmente Giorgio Vasari y Giovanni Paolo Lomazzo.

Es especialmente interesante examinar el conjunto en el contexto de la creación de la mencionada Academia de Corconio. Dado que, además de la enseñanza en la Academia, en la intención de su autor la colección podía servir también para anclar, derivar y justificar la vinculación de la escuela local en la teoría evolucionista de arte italiano. El mismo Giorgio Bonola buscaba también ubicarse el mismo en la amplia perspectiva del desarrollo del arte desde los maestros más antiguos. En consecuencia, encontramos menciones a la persona del creador del álbum en algunas de sus hojas. Por ejemplo, en la página n° 30 de la sección conservada en el Museo Nacional en Varsovia, en una de las genealogías encontramos “G. Bonola” como el discípulo de Antonio Busca. Además, un dibujo de un artista alemán activo en Italia, Johann Christoph Storer, lleva la descripción con identificación de

¹¹ Sobre la historia y los miembros de la Academia en Corconio ver Bianchi Janetti 2008, pp. 49-55; también Ferro 2008, p. 59.

¹² Guardada en la Biblioteca Ambrosiana de Milán bajo la signatura F 261 inf.

¹³ En la página n° 39 del *Codice Bonola* preservada en el Museo Nacional en Varsovia, Bonola escribe: *Come anche per introdurvi qualche eruditione, che è il fine quasi principale per il quale ho fatto la raccolta de disegni tanto originali, quanto coppiati in questo libro ordinati* (transcripción en Venecia 1959, p. 137).

su autor y la procedencia de la obra: “Hizo este modelo de agracejo para Rocco Bonola, mi Padre para la ocasión de su matrimonio el año 1656”.¹⁴

Por fin, conociendo las ambiciones teóricas de Giorgio Bonola y su objetivo didáctico de la creación del *Codice*, parece clave revisar nuevamente la portada del álbum. Es esta una de las hojas de la colección compuesta y ejecutada con mayor prolijidad y cuidado, llevando la caligrafía más delineada que otras hojas e imágenes de particular tamaño e iconografía. La primera página muestra la composición basada en la leyenda de la creación del Mandylion –poco conocido en el arte occidental pero profundamente adorado especialmente por los cristianos ortodoxos–, llamado también Lienzo o Imagen de Edesa.¹⁵ Es una de las imágenes veneradas en el cristianismo llamadas *aquiropoietas*, que se creen eran objetos sacros creados milagrosamente sin intervención de la mano de hombre. Otros ejemplos famosos son el paño de la Verónica o la Sábana Santa de Turín. El reverso de la portada representa una gloria de santos que eran artistas; las figuras rodean y veneran una pintura –quizás un altar– que representa la escena de creación del hombre por Dios Padre. Las dos imágenes sirven muy bien para la apertura de un libro-tratado sobre arte; las dos tienen el carácter de un autocomentario sobre arte y la profesión artística. Por un lado, muestran el carácter divino del arte –según la leyenda, el mismo Jesús y algunos de sus santos creaban obras de arte–; por el otro, presentan la actividad artística como una forma de seguir el ejemplo del primer acto de Dios: tal como el hombre fue hecho a la imagen y semejanza del Señor, los artistas siguen la imagen y semejanza del mundo diseñado por Él. Como consecuencia de lo mencionado, el *Codice Bonola* se presenta como un manifiesto de arte naturalista: en la persecución de realismo y a través de los estudios de la naturaleza, tan típicos entre los artistas de los siglos XVI y XVII, reproducen ellos el modelo y la imagen de la creación divina.

¹⁴ Página n° 35 del álbum en el Museo Nacional de Varsovia: *Lo fece modello d'un crespino per Rocco Bonola, mio Padre in occasione che samogliò l'anno 1656* (transcripción en Venecia 1959, p. 137). Sobre el tema y atribución del dibujo ver Venecia 1959., p. 83, cat. 58. Otra vez el autor del *Codice* aparece mencionado en la genealogía de la página n° 32, como *Il Traduttore di questo libro*, también en el Museo Nacional de Varsovia.

¹⁵ Para detalles de la leyenda ver Cat. I de esta publicación.

A esas dos imágenes se suman dos más, incluidas en las siguientes páginas del álbum. Estas representan uno de los mencionados santos artistas: San Lucas el Evangelista (Cat. 71 y 75). En la doctrina católica, el evangelista se considera el creador de la primera imagen cristiana; las escenas en las cuales San Lucas pinta o dibuja la Virgen fueron especialmente populares desde la época de Renacimiento y se producían en innumerables ocasiones, principalmente para decoración de las capillas y salas de gremios de pintores y artistas, de los cuales Lucas es el santo patrón. Tal como el Mandylion, la legendaria imagen pintada por San Lucas se considera una imagen milagrosa. En este caso, se percibe la representación de la Virgen como creada bajo la inspiración divina igual que el Evangelio escrito por San Lucas; es decir, no está creada simplemente por un humano, sino con intervención de Dios mismo. Muchas veces esto se muestra en escenas en las que Lucas aparece trabajando con un ángel –el mensajero del Señor– guiando el pincel o la mano del pintor; por ejemplo en la obra de Guercino en el Nelson-Atkins Museum of Art en Kansas o de Jan Gossaert en el Kunsthistorisches Museum en Viena. En el contexto de estas cuatro imágenes destacadas en el *Codice Bonola*, el arte se entiende como resultado de una inspiración divina y consecuencia del acto de creación, mientras que la profesión artística aparece como vocación similar a la religiosa. Qué mejor motivación para tomar y seguir la profesión artística para los jóvenes adeptos de la Academia de Corconio.

Se supone que el *Codice Bonola* contaba con alrededor de 300 dibujos en cerca de 180 páginas en su versión original.¹⁶ La colección de Santiago contiene más de 100 dibujos, con alrededor de un cuarto de ellos en dos caras –algunos encontrados recién en el proceso de restauración y separación de las hojas del álbum–, datados en los siglos XV, XVI y XVII. Los dibujos varían en el sentido de estilo, función e iconografía. Las técnicas que encontramos entre ellos contienen dibujo a carboncillo, sanguina, punta metálica, lápiz de color, tiza blanca, albayalde, pluma con tinta y pincel con acuarela u óleo sobre papeles de colores o tinteados. Entre las obras originales de los maestros aparecen también copias hechas según composiciones de ellos. Este recurso de sustituirlos con una copia ejecutada

¹⁶ Venecia 1959, pp. 24-25; *Conservación* 1990, p. 13; Caracciolo 2008b, p. 65.

en base de su composición u obra dibujada por otro miembro de la escuela –en caso de no contar con dibujos originales de algún artista importante–, nos demuestra que en la visión de Bonola los dibujos en el álbum tenían principalmente función didáctica. Por esa razón encontramos, por ejemplo, una copia de una escena de Miguel Ángel (Cat. 13) o un estudio al estilo de Rafael Sanzio (Cat. 22) donde el compilador no tenía ejemplos de obras originales de estos pintores. Entre las copias en la colección del MNBA hay cuatro piezas (Cat. 30, 54, 64, 95) tomadas directamente de los dibujos originales: estas se ejecutaron en la técnica de contraprueba, que consiste en poner otra hoja de papel encima del dibujo –típicamente ejecutado en sanguina– y hacer una impresión de la composición, a menudo con el uso de la imprenta. Esta técnica era especialmente popular en la segunda mitad del siglo XVII en Bolonia y Roma en el proceso de preparación de composición (la impresión se podía intervenir) o con un propósito comercial (en vez de una obra de la composición original, se obtienen dos para venta).¹⁷ Ese tipo de impresiones se caracterizan por sus suaves contornos y composiciones que parecen “nubladas”.

La técnica de dibujo vivió un gran desarrollo desde finales del siglo XIV y especialmente en el Renacimiento. Aquí los dibujos empezaron a aparecer no solamente como copias de obras de arte terminadas, sino más comúnmente en el proceso de creación y exploración de ideas.¹⁸ En el *Codice Bonola* encontramos casi todos los tipos de dibujos populares entre los artistas renacentistas y barrocos. Tenemos dibujos esquemáticos que analizan composiciones enteras (Cat. 61, 65, 70); estudios de figuras particulares en distintas posiciones y variados puntos de vista (Cat. 81, 83, 86) o estudios de partes de cuerpos (Cat. 10, 82, 84); dibujos de composiciones cuidadosamente delineadas que compilan la idea principal con estudios de personajes, a menudo incluyendo el entorno (Cat. 39, 87). También algunas de las piezas son dibujos preparatorios que servían para composiciones más grandes en pintura o fresco (Cat. 24, 43, 59, 88) o como modelos para grabados (Cat. 55, 87) y piezas decorativas de carácter efímero (*Proyecto para un estandarte* en Cat. 74); tenemos estudios que se

enfocan en la escultura antigua (Cat. 18) o animales (*Pava* en Cat. 26); hay pequeños paisajes (Cat. 35, 49), un dibujo arquitectónico (Cat. 11) y figuras caricaturescas (Cat. 31, 34, 42); finalmente, algunos de los dibujos con un mayor grado de terminación funcionaron probablemente como obras en sí mismas (Cat. 62, 92).

Cuando Bonola falleció en 1700, probablemente tenía su *Codice* en Corconio, donde podría ser usado como material de enseñanza, y podemos suponer que su voluntad era que el álbum se quedase ahí para el uso de los alumnos de la Academia de San Lucas. De hecho, en su testamento, la Academia en Corconio figura entre sus mayores preocupaciones. El legado a la institución incluía, entre otros, unos gruesos libros de dibujos que había compuesto en Roma, Bolonia y Milán; un libro con copias de Rafael Sanzio que hizo él mismo; un folleto de dibujos originales de celebres pintores que le regaló el padre Resta y todos sus libros impresos, que había repartido anteriormente entre Corconio y Milán. Además, añade que desea que sus archivos y donación estén disponibles sin dificultades para cualquier persona que los quiera solicitar o copiar.¹⁹ Desafortunadamente, el deseo de Giorgio no fue respetado por sus herederos y, probablemente, apenas después de su muerte empezó el proceso de mutilación del *Codice*. La colección fue vendida para el beneficio de la familia de Bonola, probablemente en partes o bloques, lo que explicaría su dispersión actual.²⁰ Una parte –un tercio del conjunto, se supone– llega al Museo Nacional de Varsovia donado por uno de sus funcionarios después de la Segunda Guerra Mundial.²¹ Todo indica que otro tercio se encuentra disperso entre varios museos, principalmente europeos; prueba es que se mencionan hojas y dibujos del álbum, por ejemplo, en colecciones de la Biblioteca Ambrosiana en Milán o el Castillo Windsor en Inglaterra.²² Finalmente, una última parte se resguarda en Santiago de Chile. La tradición menciona su primera aparición después del siglo XVII, entre los años 1840 y 1850, cuando don Manuel Aldunate y Avaria, arquitecto e ingeniero chileno, estudiante en la *École Centrale* de

¹⁷ Proserpi Valenti Rodinò 2008, p. 33.

¹⁸ Acerca del tema de la historia y función del dibujo renacentista ver Bambach 2002b.

¹⁹ Para la transcripción del fragmentos de este testamento ver Bianchi Janetti 2008, p. 55.

²⁰ Venecia 1959, p. 23, 27; Caracciolo 2008a, p. 13.

²¹ Más sobre esta historia en el capítulo de Justyna Guze en esta publicación, pp. 32-37.

²² Ibid., p. 36; ver también Venecia 1959, p. 23, n. 41. Compara con Popham 1960, p. 493.

París, adquiere las hojas con dibujos durante su viaje a Italia (en Florencia o Roma). En 1955 la sucesión de la familia encarga a Ramón Campos Larenas un listado-catálogo de los dibujos, previo a ser estos ofrecidos al Estado chileno. El listado estaba compuesto por 131 dibujos. Al año siguiente, la colección fue adquirida para formar parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes.

Sin embargo, en Chile, no se conoció la identidad del coleccionista y autor del álbum hasta los primeros años del siglo XXI. Fue recién durante el proceso de investigación a cargo de la especialista italiana Maria Teresa Caracciolo cuando se comprobó que el misterioso autor del álbum escondido bajo los iniciales en la portada era Giorgio Bonola. La identificación se hizo en base a la comparación con un conjunto parecido de dibujos del Museo Nacional de Varsovia en Polonia. En las dos colecciones encontramos similitudes en su composición: las medidas de páginas del álbum, ordenamiento y tratamiento de los dibujos, numeraciones de las páginas y dibujos específicos, las genealogías y comentarios que acompañan las obras, caligrafía y materiales (tintas, tipo de papel etc.) eran tan parecidos que se concluyó que las dos colecciones eran partes de un mismo álbum. Curiosamente, los datos básicos acerca del conjunto no podrían haberse establecido sin el conocimiento de las dos partes en Polonia y Chile. Como se mencionó, en las hojas en Varsovia aparecen referencias a la identidad del compilador, por lo cual el equipo del museo y los especialistas polacos sabían de la autoría de Bonola desde hace muchos años. Por otro lado, el descubrimiento de la parte en Santiago les dio la fecha exacta de la composición del álbum –antes solo podían datar el conjunto a la segunda mitad del siglo XVII–. La investigación italiana culminó con la publicación, en 2008, del catálogo razonado del *Codice Bonola* en el MNBA con la presentación de las nuevas atribuciones de los dibujos.²³

Hoy, por primera vez, se presenta en el Museo esta valiosa colección, incorporando las nuevas atribuciones y el nombre *Codice Bonola*. No obstante, se decidió no presentar los dibujos cronológicamente; en vez de eso se pretendió mostrarlos refiriéndose a su contexto original –es decir,

cuando fuera posible, según el orden que les propuso el mismo Giorgio Bonola–. Aunque, lamentablemente –como muchos de estos álbumes– el *Codice* fue separado, el álbum es una unidad en sí misma, en la cual el autor trató de captar lo más importante en el desarrollo del arte de su época. Por lo tanto, el valor del conjunto es doble. Algunas de las piezas son, de hecho, muy buenos referentes de obras del periodo, ya que nos permiten entender de mejor forma la creación artística del Renacimiento y el Barroco, así como la manera en que trabajaban los artistas de la época. Adicionalmente, el álbum muestra las tendencias estéticas de la Italia de la segunda mitad del siglo XVII, también los gustos de los coleccionistas y aficionados del arte, lo que valoraban y por qué. Por lo anterior, es muy importante admirar estos dibujos como ejemplos dentro de una obra historiográfica y como partes de un conjunto. Para destacar esta característica de la colección, se intentó reconstruir el orden de los dibujos despegados y de las hojas faltantes. Esta reconstrucción se compiló desde las investigaciones anteriores, principalmente a partir del informe de la conservación y restauración de la colección que en los años ochenta fue realizado por profesionales del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) en Santiago.²⁴ Según sus autoras, esta reconstrucción hipotética se basó en la variedad de aspectos, entre ellos, números de dibujos (en sanguina en la parte inferior), números de páginas preservadas (en tinta en parte superior del soporte original), textos en las hojas del álbum y su correspondencia con las atribuciones de los dibujos, manchas de pegamento, correspondencia de los orificios dejados por insectos, manchas de humedad y continuación de escritos; aquellos dibujos que no entregaron ninguna pista de su ubicación fueron localizados al final. Para esta exposición, además, algunos de estos dibujos, de los cuales no se conoce la ubicación pero contienen nombres de autores dados por Bonola o presentan similitudes de estilo con ejemplos, se les entrelazó con otras obras atribuidas a los mismos artistas. En consecuencia, la exposición empieza con las pocas piezas atribuidas por el compilador a las escuelas más antiguas del siglo XV, continúa con obras del siglo XVI y termina con una extensa serie de producción artística de los años del 1600; especialmente las escuelas más cercanas a Giorgio mismo –romana

²³ Catálogo Roma 2008.

²⁴ Ver el informe de este proceso en *Conservación* 1990.

y lombarda del siglo XVII– están representadas con variados y buenos ejemplos. En el proceso de antiguas investigaciones se concluyó que algunos de los dibujos probablemente nunca pertenecieron al álbum original porque su tamaño sobrepasa de las medidas del conjunto (Cat. 96, 98) o su datación es posterior a la creación de Bonola (Cat. 97, 98). Sin embargo, estas piezas siempre han sido incorporadas a la colección de los dibujos italianos y en el Museo están inventariadas con procedencia del *Codice*. Estas obras se ubicaron al final del catálogo y la exposición.



Codice Bonola en el Museo Nacional de Varsovia

Justyna Guze

CURADORA DIBUJOS Y GRABADOS
MUSEO NACIONAL DE VARSOVIA

Fig. 2. Giorgio Bonola, página nº 17 del *Codice Bonola*, ca. 1695, Museo Nacional de Varsovia



Fig. 3. Giorgio Bonola, páginas nº 29 y 31 del *Codice Bonola*, ca. 1695, Museo Nacional de Varsovia

En 1953, Benedykt Tyszkiewicz (1904–1956), curador del Museo Nacional de Varsovia, donó para la institución una funda verde con dorado de cuero que contenía un grupo de dibujos pegados en hojas del papel antiguo. El donante provenía de una familia aristocrática de aficionados al arte y coleccionistas. Él mismo, después de seguir la carrera de Historia del Arte en Oxford y de Derecho en la Universidad de Varsovia, estuvo a cargo de los bienes y propiedades de la familia hasta 1939. Durante la ocupación nazi, como muchos otros de su clase, se dedicó al comercio de antigüedades; junto con su prima Zofia Potocka (hija de Władysław Tyszkiewicz de Landwarów –actualmente Lituania– quien, antes de la Primera Guerra Mundial, manejaba el anticuariado *Warowland* en Milán) dirigían el anticuariado *Miniatura* en Varsovia. Desafortunadamente, solamente la parte de la colección de *Miniatura* que se entregó a la Asociación de Bellas Artes "Zachęta" ("De fomento") en Varsovia sobrevivió a la Segunda Guerra Mundial. La formación universitaria y la experiencia del trabajo como anticuario le ayudaron a Tyszkiewicz, después de 1945, a desempeñarse

como curador del Museo Nacional de Varsovia, donde trabajó hasta su temprana y trágica muerte.¹

La colección donada por Tyszkiewicz² fue investigada en detalle por Maria Mrozińska, en cooperación con los especialistas italianos relacionados con la Fondazione Cini de Venecia, donde, en 1959, los dibujos se mostraron bajo el título de *Codice Bonola*³, y el conjunto se conoció entre los aficionados e historiadores del arte. La siguiente etapa en la historia del *Codice* transcurre en la década de los ochenta, cuando fue necesario preservar los dibujos, debido a que su estado de conservación empezó generar preocupaciones. La conservación se hizo en los años 1984-85, y estuvo a cargo del más renombrado conservador de papel en Polonia de la época, el profesor de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Tadeusz Tuszewski. Los trabajos incluyeron la separación de todos los dibujos de sus soportes y la limpieza de las capas de adhesivos que aparecían muchas veces en forma de manchas en los anversos. Con el propósito de reforzar los dibujos, se les insertó en papeles adecuados para facilitar consulta de los anversos y reversos (originalmente, los dibujos fueron pegados con sus fragmentos traslapándose o, en otros casos, con los márgenes doblados para que cupiesen mejor en las páginas). Cada dibujo se enmarcó en un paspartú del tamaño adecuado; todos los dibujos y páginas del álbum con comentarios y genealogías artísticas se guardaron en carpetas especiales.⁴ En la primavera de 1986, todos los dibujos del *Codice*

¹ Guze 2008, pp. 21-22.

² El conjunto contenía 137 dibujos que correspondían a 110 registros del inventario. Durante los trabajos de conservación se descubrió un fragmento de un dibujo adicional y, en efecto, hoy tenemos catalogados 138 dibujos correspondientes a 111 números del inventario.

³ Venecia 1959. La siguiente etapa de la investigación fue la biografía de Bonola escrita por Mrozińska para el *Dizionario Biografico degli Italiani*, ver Mrozińska 1971; y luego la monografía Carena 1985.

⁴ Las decisiones que se tomaron para intervenir las obras, aunque precedidas por un año de discusiones entre historiadores del arte y conservadores-restauradores en el Museo Nacional de Varsovia, fueron criticadas por la historiadora del coleccionismo Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (ver Prosperi Valenti Rodinò 2001, n. 18). Sin embargo, los profesionales de museos permanentemente están tomando decisiones en función de la preservación de las obras que custodian. Después de casi 30 años, solamente podemos lamentar que en la difícil década de los 80 en Polonia, la documentación realizada sobre el *Codice*, hoy en día no satisface completamente nuestras expectativas.

Bonola, incluyendo el descubierto durante la conservación del fragmento de *La Crucifixión de Cristo*, se mostraron por primera vez en Polonia.⁵

El siguiente hito en la historia del *Codice* fue el descubrimiento de Maria Teresa Caracciolo, del Centre National de Recherche Scientifique, de la otra parte existente en el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile. Así se confirmaron las conjeturas de Maria Mrozińska, quien concluyó del análisis de la numeración de las páginas y los comentarios, que el Museo Nacional de Varsovia poseía solamente una parte —alrededor de un tercio— del conjunto compilado por el pintor, dibujante, coleccionista y escritor de arte Giorgio Bonola. De hecho, el álbum que creó sirvió como tratado de la historia de la pintura italiana, ilustrado con dibujos y comentarios. El mismo Bonola se presentó entonces como un heredero de la antigua tradición iniciada en el siglo XVI por Giorgio Vasari, continuada en el siglo siguiente por Filippo Baldinucci, hasta llegar al modelo inmediato: el oratoriano romano, Sebastiano Resta; el pionero de gustos e inspiración para la actividad de Bonola. Los dos se conocieron en Roma entre 1683 y 1685, cuando Bonola continuaba sus estudios artísticos en el taller de Carlo Maratti. Fue probablemente en este periodo que surgió la idea de crear el *Codice*.⁶ Efectivamente, Bonola, siguiendo el modelo del padre Resta, recolectaba dibujos de artistas contemporáneos: Maratti y Luigi Scaramuccia; se interesaba en ambos y en la tradición artística de Parma con Correggio y de Bolonia con los Carracci, los cuales naturalmente no podían aparecer en la anterior tradición vasariana. La escuela lombarda domina en el conjunto. Por lo tanto, tenemos dibujos de artistas conocidos por Bonola o de sus predecesores inmediatos, tales como Filippo Abbiati, Giovanni Ambrogio Besozzi, Federico Bianchi, Antonio Busca, Gian Andrea Biffi, Paolo Antonio Bussola, Carlo Vimercati, Carlo Francesco Nuvolone. Además, los dibujos del siglo XVI y de principios del XVII incluyen principalmente obras de artistas milaneses: Giovanni Paolo Lomazzo, Aurelio Luini, Carlo Urbino; los miembros de las familias Procaccini y Crespi; Camilo Boccaccino y los Campi (activos en Cremona), así como también Morazzone y Giovanni Mauro della Rovere de

Lombardía. Los representantes de otros ámbitos artísticos aparecen pocas veces; por lo tanto vale la pena mencionar artistas relacionados con Bolonia (Guercino y los Carracci), Roma (Pier Francesco Moli), Génova (Luca Cambiaso) y Venecia (Pordenone). Entre estos, claramente se nota la falta de otras escuelas y sus representantes. El carácter incompleto, junto a la compaginación discontinua de las hojas del álbum, sugirieron la hipótesis de Mrozińska respecto a que originalmente, el *Codice Bonola* era más largo y de carácter más universal, y fue pensado como una verdadera muestra, parecida a la *Galleria Portatile*, uno de los álbumes del padre Resta. El hallazgo de la parte chilena confirmó tanto esta hipótesis como las sugerencias anteriores, de que la existencia del *Codice Bonola* en Polonia debe relacionarse con la actividad anticuaria de Władysław Tyszkiewicz en Italia, donde el conjunto fue vendido por bloques. El descubrimiento arrojó dudas con respecto a la tradición oral mencionada por Maria Mrozinska, según la cual, el *Codice* apareció en Polonia en el siglo XVIII. Tampoco las investigaciones recientes acerca del coleccionismo de dibujos polaco ofrecen argumentos para defender esta historia.

A propósito del estado de la investigación, cabe recordar que ha pasado medio siglo desde la publicación del *Codice Bonola* en 1959, por tanto, nuestro conocimiento acerca de los dibujos particulares también se ha enriquecido.⁷ Contemplando la manera en la cual el padre Resta compraba y recolectaba los dibujos —pensando principalmente en sus patrones y ricos clientes—, podemos reflexionar también sobre el objetivo de Bonola. Según su intención, el álbum fue hecho para la asociación de pintores llamada pomposamente *Accademia dei pittori*, establecida en 1695 por Rocco y Giorgio Bonola en su lugar natal, Corconio. El objetivo didáctico del conjunto se nota por la presencia de copias y contrapruebas donde faltaban obras originales. Además, el actual estado de las investigaciones en dibujo italiano confirma la precisión y credibilidad de las atribuciones propuestas por Bonola.⁸

⁵ Varsovia 1986.

⁶ Prosperi Valenti Rodinó 2008, pp. 30-31; Mrozińska 1971 ubica la estadía de Bonola en Roma para los años 1675-78.

⁷ Acerca de las nuevas atribuciones de los dibujos del *Codice* en Varsovia ver Guze 2008, pp. 24-27.

⁸ Prosperi Valenti Rodinó 2001, pp. 72-73.

La comparación del tamaño de la colección del padre Resta —3.500 dibujos, entre ellos originales de los más famosos artistas italianos— con la cierta modestia del *Codice Bonola*, sugiere que las intenciones y los objetivos de ambos eran distintos.⁹ Probablemente esa fue la razón de la tardía repartición del *Codice Bonola*, comparado con los álbumes de Resta.¹⁰

El conocimiento de la sección chilena y su historia nos permite imaginar de mejor forma la composición original del *Codice Bonola*. La comparación de las dos partes muestra también sus diferencias: los dibujos que se encuentran en Varsovia son quizás más variados, los comentarios se enfocan en los artistas y no en las escuelas, las genealogías son menos extensas. El descubrimiento en Santiago explica en forma más cabal el propósito del *Codice* como una obra de un coleccionista e historiógrafo, tanto en el sentido artístico como enciclopédico, no obstante, podemos suponer la existencia de más dibujos provenientes del álbum original, que aún se escapan a este estudio y que esperamos poder incorporar en el futuro.¹¹

(Traducción del polaco: Natalia Keller)

⁹ Rocco y Giorgio Bonola llevaban un exitoso negocio de venta de obras del arte; por ejemplo, vendieron un modelo de Leonardo da Vinci al padre Resta.

¹⁰ Warwick 1996.

¹¹ Algunos dibujos relacionados con Bonola se guardan en la colección de la Ambrosiana en Milán: dos de Giovanni Battista Discepoli, llamado Zoppo di Lugano llevan inscripciones hechas por Bonola (inv. 1443, 1439), además de seis dibujos de artistas lombardos (Morazzone, Giovanni Battista Crespi o según él, Giovanni Battista della Rovere, Francesco Melzi; inv. 363, 1371, 867, 1305, 784).



Fig. 4. Giorgio Bonola, página n° 32 del *Codice Bonola*, ca. 1695, Museo Nacional de Varsovia

Conservación y puesta en valor de la colección de dibujos del *Codice Bonola*

Paloma Mujica

EX JEFA LABORATORIO DE PAPEL Y LIBROS

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Francisca Comandini

CONSERVADORA INDEPENDIENTE



Fig. 5. Reconstrucción hipotética de la página nº 55 del *Codice Bonola* con dibujos Cat. 19-23.

Entre los años 1986 y 1990, el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) gestiona el proyecto *Conservación y puesta en valor de la colección de dibujos del Renacimiento propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes* gracias a un convenio entre la DIBAM y la empresa privada Cramer Aromáticos S.A. coordinado por la conservadora especialista en papel, Paloma Mujica, el proyecto se ejecuta con la participación de las conservadoras Francisca Comandini y Carmen Alzérreca. El proyecto finaliza con una exposición del trabajo de conservación realizado en el MNBA en el año 1991.¹ El proyecto cumplió con los siguientes objetivos:

Reconstitución hipotética del álbum

La hipótesis de trabajo se orientó a rescatar la unidad del conjunto, recuperando el álbum original a partir de la información rescatable. La posibilidad de acercarse a lo que fue esa unidad antes de su desmembramiento era de gran importancia para el análisis histórico-crítico que pudieran hacer los especialistas a futuro, tanto del álbum elaborado por un coleccionista del siglo XVII, solo conocido en ese tiempo por las iniciales G.B., como para el análisis de cada uno de los dibujos que lo componen.

En el listado original de don Santiago Aldunate Bascuñán, de 1918, se citan 120 dibujos ubicados en un total de 65 páginas del álbum, y se dice que la “Colección de dibujos formaba un libro de más de 180 páginas, de las cuales algunas están mutiladas. Existen también dos o tres hojas del libro pero sin dibujos y hay varios dibujos sueltos sin número ni nombre”. En la colección actual existente en el MNBA (hoy se sabe que es una parte del *Codice Bonola*) se lograron identificar 131 dibujos y solo dos hojas (cuatro páginas) que conservan intactas su estructura original; se encontraron 36 páginas numeradas, en seis de ellas queda sólo la mitad de la página y dos sin numerar en donde quedan sólo restos de la hoja del álbum.

Para la reconstitución de las páginas del álbum se consideraron las huellas que quedaron como referencia a través del tiempo: la numeración con tinta (la misma que fue usada en los textos) de las páginas existentes, los números correlativos de los dibujos en sanguina, las coincidencias entre los restos de adhesivo en el reverso de los dibujos y en las hojas de álbum, así como las coincidencias entre los orificios de insectos, las manchas de humedad y los textos. De esta manera, se lograron localizar 30 dibujos en su ubicación original. El resto de los dibujos se encontraban separados del álbum.

En este estudio se mantuvieron las atribuciones de los dibujos realizadas por Ramón Campos Larenas el año 1955, quien fue el encargado de realizar el listado de los dibujos que fueron vendidos al MNBA. Sin embargo, gracias a algunos elementos descubiertos en el transcurso del trabajo, se pudieron hacer algunos aportes en relación a posibles atribuciones.²

Tratamientos de conservación

La primera decisión fue conservar en su ubicación original los dibujos que se mantenían adheridos a una hoja de álbum y tratarlos como una unidad con este soporte, el resto (la mayoría) estaban desprendidos y fueron tratados como tales. Todos los dibujos presentaban problemas de conservación que afectaban la estabilidad material de las obras y en muchos casos comprometían la lectura de la imagen. En varios casos, las alteraciones observadas estaban presentes en los dibujos antes de que estos fueran ubicados en el álbum originalmente, como por ejemplo, algunas mutilaciones o formatos irregulares recortados de un soporte mayor. A algunos dibujos se les habían incorporado soportes secundarios antes de su ubicación en el álbum. Otras alteraciones observadas se produjeron durante los tres siglos de vida del álbum, el cual fue creado por Giorgio Bonola con un fin principalmente didáctico según las últimas investigaciones.

Tipificando los deterioros, estos se debían a factores ambientales (humedad), ataques biológicos (de insectos y hongos), manipulaciones a través del tiempo (manchas de distinto origen, deformaciones), intervenciones mo-

¹ Catálogo Santiago 1991.

² *Conservación* 1990, p. 15.



Fig. 6. Dibujo en sanguina Cat. 29, antes de la intervención.



Fig. 7. El mismo dibujo Cat. 29, después de la eliminación de la mancha de humedad y las manchas oscuras puntuales.

dernas (desgaste, rasgados, cintas adhesivas, injertos de mala calidad). En cuanto a los elementos sustentados, se observaban tintas ácidas que han perforado el soporte, tintas empalidecidas, pigmentos abrasionados o que han cambiado de color.

El objetivo del tratamiento de conservación estuvo dirigido a eliminar o al menos minimizar las causas y síntomas de deterioro para estabilizar los aspectos materiales de las obras y potenciar la lectura de las imágenes, con el criterio de la mínima intervención, evaluando cada procedimiento para lograr el mejor resultado posible respetando las huellas de su historia. Se realizaron operaciones de desinfección, limpieza superficial, eliminación de intervenciones recientes, eliminación de elementos extraños, unión de rasgados y zonas desprendidas, reintegración del soporte y recuperación del plano.

Montaje y almacenamiento

Los dibujos se encontraban almacenados en el MNBA en sobres individuales de papel ceresinado y guardados en cajas de madera forradas con tela de lino. Dicha forma de almacenaje no cumplía con los requisitos para una buena conservación en el tiempo y dificultaba el acceso a los dibujos, quedando expuestos a la manipulación directa con todos los riesgos que ello implica. Se realizó para cada dibujo o cada hoja del álbum una carpeta de conservación con ventana y estas se guardaron en muebles planeros metálicos en el depósito del museo.

Documentación

Por último, se redactó una memoria del trabajo realizado que sirviera de apoyo a conservadores en posteriores intervenciones y para el trabajo de historiadores del arte, curadores y otros especialistas.³

Este objetivo se cumplió varios años más tarde con la investigación solicitada por el MNBA a la historiadora del arte, Maria Teresa Caracciolo, que en la publicación *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti*

³ Ver *ibid.*

di Santiago del Cile⁴ hace referencia a los aportes realizados por el trabajo de conservación y puesta en valor a la investigación. En esta se concluye, además del aporte sobre las atribuciones de los autores de los dibujos, que el coleccionista y compilador de los dibujos fue el pintor del siglo XVII Giorgio Bonola, y que se trata de una parte del álbum conocido actualmente como *Codice Bonola*, cuya otra parte se encuentra en el Museo Nacional de Varsovia.

Después de 30 años de haber realizado este trabajo, se puede afirmar que las decisiones tomadas en su momento estuvieron bien orientadas, ya que el foco estuvo primeramente centrado en tratar de recuperar, hipotéticamente al menos, lo que pudo haber sido el álbum antes de su disociación, para que fuera útil para posteriores investigaciones. En cuanto a las intervenciones, estas se enfocaron en respetar las huellas del tiempo, de su historia y vicisitudes, sin distorsionar la situación del corpus en ese tiempo histórico; estabilizando sus aspectos materiales y en algunos casos recuperando y potenciando su lectura estética. Todo ello, con los recursos humanos y materiales con que el país contaba en ese momento y en que la disciplina de la conservación-restauración estaba comenzando a desarrollarse en un Chile relativamente aislado del contexto internacional. Hoy, con la experiencia acumulada, se podrían complementar los procesos realizados ya que se ha avanzado enormemente en los recursos disponibles de información, estudios, especialización, tecnología y nuevos materiales.



4 Catálogo Roma 2008.

Fig. 8. Reconstitución hipotética de la página n° 34 del *Codice Bonola* con dibujos Cat. 4-6



1 GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Portada del álbum: Leyenda del pintor Hanán (anverso)

Carboncillo y sanguina sobre papel marfil
29 x 23 cm

Gloria de los santos artistas (reverso)

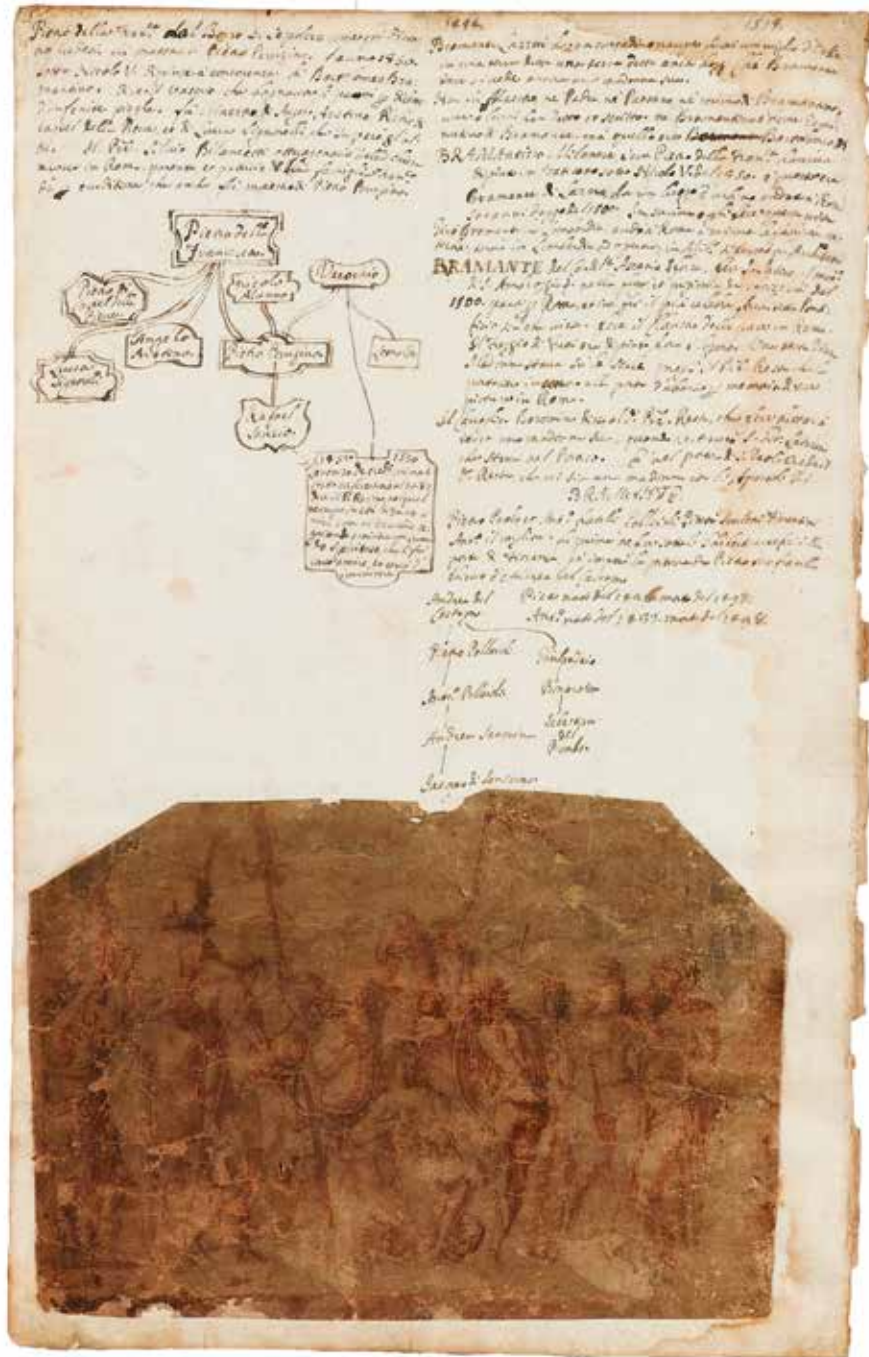
Sanguina sobre papel marfil

43 x 31 cm

Surdoc 2-1732

La ilustración de la página nº 1 representa la escena de creación del Lienzo de Edesa. Según la leyenda, el rey Abgar V de Edesa mandó a su secretario y pintor Hanán a Jesús para pedirle ayuda en su enfermedad. El pintor quería retratar al Jesús, pero no pudo captar el esplendor del rostro divino, por lo que colocó directamente la tela sobre su cara, quedando su faz milagrosamente impresa en ella. La imagen está acompañada por el título del conjunto y comentario con descripción de la historia representada, además de mencionar a algunos artistas y estilos que inspiraron al autor de la composición. El reverso de la hoja muestra los santos artistas reunidos en torno a un altar que representa la creación divina de Adán.

Las dos imágenes de la portada hablan del arte y la vocación artística. La escena del pintor Hanán propone como ideal al arte naturalista. Por otro lado, la escena de los santos artistas muestra figuras para admirar en el ámbito del arte. Entre los santos encontramos, por ejemplo, a Fra Angélico (a la izquierda), quien muestra una de sus famosas pinturas de la Virgen con niño. De él, Giorgio Vasari escribió que siempre rezaba cuando pintaba y que nunca alteraba o corregía sus obras porque consideraba que eran creadas por la voluntad de Dios. Otros artistas representados en la escena son el arquitecto San Giulio, junto a herramientas de su profesión (derecha) y San Lucas Evangelista (arrodillado a la izquierda) acompañado por un toro. En 1696, Bonola pintó la misma escena en fresco en la iglesia Santo Stefano en Corconio. Las imágenes del álbum para la Academia artística en Corconio y las mismas escenas en la iglesia del pueblo forman partes de un amplio programa didáctico pensado por Giorgio Bonola para el desarrollo de la educación artística en su ciudad natal.



2

Ámbito de **ERCOLE DE' ROBERTI**

Ferrara ca. 1455 – 1496

Estudio parcial para la crucifixión

Pluma y acuarela sobre papel café oscuro

19 x 27 cm

Surdoc 2-3121

3

ESCUELA ROMANASegún **GIOVANNI****FRANCESCO ROMANELLI**

Viterbo 1610 – 1662

Joven mujer que persigue a un hombre

Lápiz sobre papel café

18,5 x 23 cm

Surdoc 2-3172





4 ESCUELA SIENESA

Fines siglo XVI – Inicio siglo XVII

Estudio de brazo

Óleo sobre papel café gris

14,5 x 27,5 cm

Surdoc 2-3147



GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Copia de un retrato de San Lorenzo Giustiniani

Sanguina sobre papel blanco

27 x 16 cm

Surdoc 2-1735

El anverso de esta hoja corresponde a la página nº 33 del álbum y lleva una genealogía artística con raíces en la obra de Giovanni da Fiesole, llamado Fra Angélico, y un listado de los más importantes y celebres artistas, de acuerdo al teórico de arte Giovanni Paolo Lomazzo. El texto está acompañado por un estudio de un brazo y drapeado ejecutado en la técnica de óleo sobre papel, única en la colección. En cuanto a la representación de la naturaleza, en Italia el foco era distinto de acuerdo a la zona, o ciudad: mientras en Florencia el peso lo llevaba el dibujo, en Venecia y Siena la atención se ponía en el color y los valores pictóricos de lo representado. Por lo tanto, y especialmente en estas ciudades, los artistas usaron ampliamente la técnica de bocetos ejecutados en óleo, porque les facilitaba lograr los efectos pictóricos que buscaban. Aunque Bonola atribuye el dibujo al artista Sebastiano del Piombo, la investigación de los especialistas italianos (ver Roma 2008) confirmó que la pieza pertenece a la escuela sienesa, posiblemente al taller de Francesco Vanni.

El reverso de la hoja (página nº 34), da cuenta de la vida y obra de Leonardo da Vinci, así como de sus relaciones con otros artistas. La imagen copiada por el mismo Bonola de –según su inscripción– uno de los discípulos de Raffaello, representa el San Lorenzo Giustiniani, el primer patriarca de la Venecia del siglo XV. Según la reconstrucción basada en la relación de textos en esta página y las manchas de adhesivos, los otros dibujos que habrían estado al lado eran el *Estudio de figura masculina* (Cat. 5) y *Dios Padre* según la composición de Pietro Perugino (Cat. 6).



5

Atribuido a **MARCO MARCHETTI**

Faenza ca. 1526 – 1588

Estudio de figura masculina

Pluma, tinta y acuarela sobre papel beige

20 x 11,5 cm

Surdoc 2-3140



Pietro Perugino nato del 1463 in Perugia
fame di padre e di madre. Fu allievo di
Pellegrino da Fiesole e di Raffaello. Fu
allievo di Raffaello e di Bramante. Fu
allievo di Bramante e di Michelangelo.
Fu allievo di Michelangelo e di Raffaello.
Fu allievo di Raffaello e di Bramante.



6

GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Según **PIETRO PERUGINO**

Città della Piere ca. 1450 – Fontignano 1523

Dios Padre (anverso)

Estudio de composición (reverso)

Sanguina sobre papel

25 x 16 cm

Surdoc 2-1899



7

GAUDENZIO FERRARI

Valduggia ca. 1470 – Milán 1546

Santo obispo con bastón

Lápiz y carboncillo sobre papel gris café

35,5 x 20,5 cm

Surdoc 2-3123



8

CAMILLO BOCCACCINO

Cremona 1504 – 1546

Angel anunciando

Carboncillo y tiza blanca sobre papel azul

10,5 x 5 cm

Surdoc 2-3126

Virgen anunciada

Carboncillo y tiza blanca sobre papel azul

11,5 x 5 cm

Surdoc 2-3127

9

Cabeza de viejo barbudo y de joven calvo

Punta metálica, pluma, tinta y sanguina sobre papel marfil

11 x 12 cm

Surdoc 2-3130

Según **BERNARDINO CAMPI**
Reggio Emilia 1522 – 1595



10

ESCUELA MILANESA

Siglo XVI

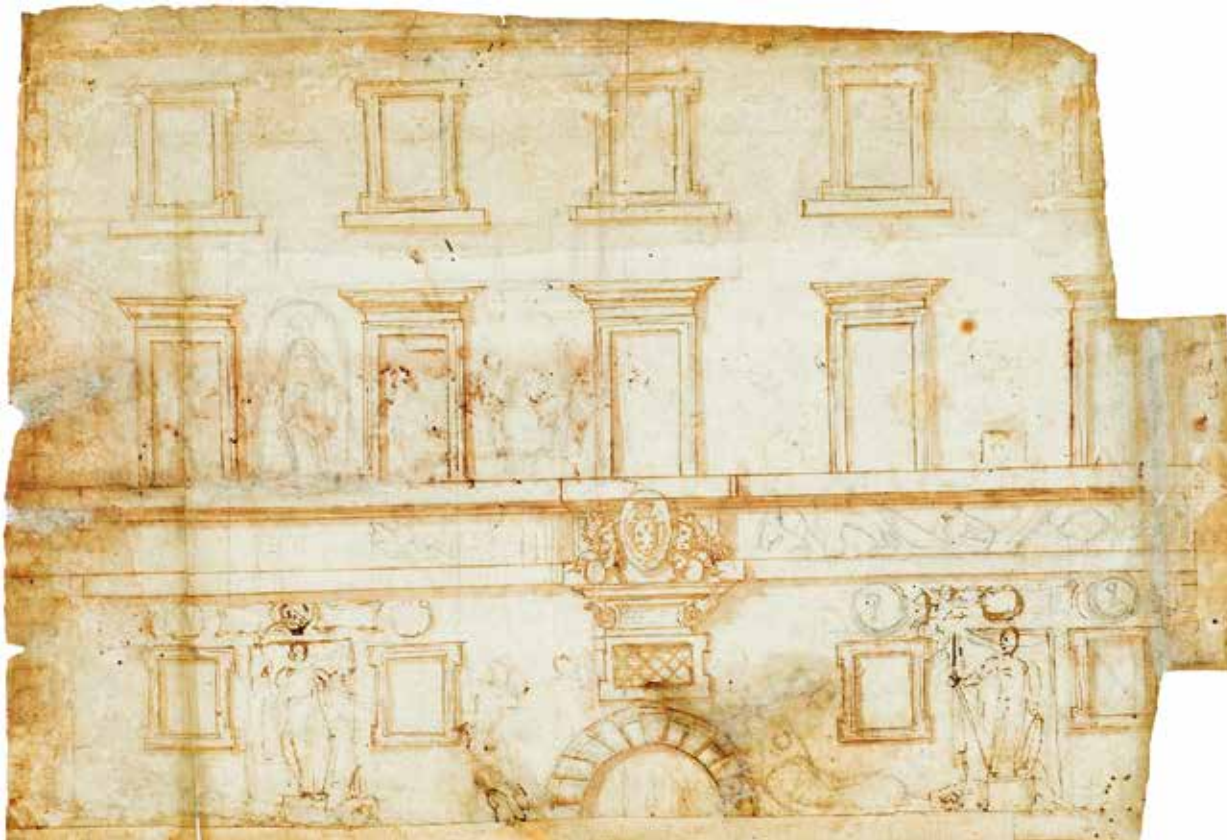
Variados estudios

Pluma y acuarela sobre papel

11,5 x 11,2 cm

Surdoc 2-3133





11 ESCUELA ROMANA

Mitad siglo XVI

Fachada de palacio con escudo Medici (anverso)

Friso con decoración a la antigua (reverso)

Lápiz, sanguina, pluma y tinta sobre papel café claro

27,5 x 45

Surdoc 2-3141

El escudo que aparece en la parte central inferior de la imagen pertenece a la poderosa familia bancaria de Florencia. Especialmente en los siglos XV y XVI, los Medici controlaban la política, la cultura y altos puestos religiosos –tuvieron cuatro papas–. Desde 1434, además, encabezaron oficialmente la República Florentina. La forma del escudo sugiere que este data de mediados del siglo XVI (Roma 2008, p. 105).

Este proyecto muestra la fachada de un palacio de tres pisos. La ejecución y tratamiento del dibujo sugiere que fue creado por un artista pintor y no por un arquitecto, posiblemente como preparación para el diseño de la decoración de la fachada. De hecho, se aprecian las ideas para los ornamentos: dos esculturas entre las ventanas del primer piso, un nicho con figura en el segundo y unas formas que sugieren relieves en el friso a la derecha. Quizás el dibujo en el reverso se podría relacionar con un diseño para esta cornisa.





12

ESCUELA LOMBARDA

Siglo XVI

Figura femenina de perfil, estudio del brazo y de un vaso

Carboncillo y tiza blanca sobre papel café

41 x 26 cm

Surdoc 2-3131



El tema del encuentro entre David y Goliat tiene su fuente en la Biblia, en el Primer Libro de Samuel (1 Sam 17:1-58). Durante una batalla, uno de los filisteos, el gigantesco guerrero Goliat, cada día desafiaba a los israelitas para batirse con él en duelo; el ganador decidiría el destino de la batalla. De entre todos los israelitas solo el joven pastor David aceptó el reto. El adolescente enfrentó a Goliat sin armadura y premunido solamente de un bastón, su honda y cinco piedras. Inesperadamente, David le pegó con un tiro en la frente, Goliat cayó en el suelo y el joven le cortó la cabeza.

Este dibujo copia la famosa composición de Miguel Ángel en una de las pechinas de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano, pintada entre 1508 y 1512. La composición fue cuidadosamente diseñada para neutralizar lo más posible la forma irregular del espacio, y el copiadore captó bien las atípicas proporciones y el audaz escorzo del original. Al representar esta escena, el enfoque de los artistas del Renacimiento temprano se pone especialmente en la figura de David, destacando la calma en su actitud y la belleza de su cuerpo; así lo representó el mismo Miguel Ángel en escultura. No obstante, aquí encontramos la escena en plena acción: tendido en el suelo, Goliat sigue luchando con su adversario e intenta liberarse. Dalia Haitovsky propone que, en este trabajo, Miguel Ángel se inspiró en las antiguas imágenes de matanza de bestias—un toro o león—e, igual que en estas, David le aplasta con sus piernas mientras que toma el cabello del perdedor, alzando la espada para matarle (ver Haitovsky 1988). La dramática violencia y suspensión de la acción inspiró a numerosos artistas del Barroco, como Guido Reni, Daniele da Volterra y Rubens, quienes pintaron sus versiones del tema en una forma similar.

ESCUELA ITALIANA SEPTENTRIONAL

Según MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI

Caprese 1475 – Roma 1564

13

David decapita a Goliat

Punta metálica, carboncillo, acuarela y albayalde sobre papel azul

27 x 42 cm

Surdoc 2-3122

14

PIER FRANCESCO FOSCHI

Floencia 1502 – 1567

Virgen con el niño y dos ángeles

Carboncillo sobre papel gris azulado

25 x 20 cm

Surdoc 2-3138



15

Probablemente **ESCUELA LOMBARDA**

Siglo XVII

Mujer con un niño en brazos

Carboncillo sobre papel beige

18 x 14,5 cm

Surdoc 2-3757



16

Probablemente **ESCUELA LOMBARDA**

Siglo XVII

Costurera

Pluma sobre papel amarillo

14 x 17 cm

Surdoc 2-3758



17

Atribuido a **GIORGIO BONOLA**

Corconio 1657 – Milán 1700

Figura drapeada con velo

Sanguina sobre papel blanco

19 x 14 cm

Surdoc 2-2493

FVGINO milanese



18

AMBROGIO GIOVANNI FIGINO

Milán 1548 – 1608

Estudio del Antinoo (Mercurio) de Belvedere

Lápiz sobre papel azul

41 x 24 cm

Surdoc 2-3137

La escultura representada en el dibujo fue comprada por el Papa Pablo III para decorar el Patio o Cortile del Belvedere del Vaticano; hoy se preserva en el Museo Pio-Clementino. La figura de mármol fue descubierta en los jardines del antiguo Mausoleo de Adriano y se pensaba que representaba a Antinoo –el amante favorito del emperador–, por lo tanto se la conocía como *Antinoo de Belvedere*. Sin embargo, mientras la escultura efectivamente proviene de la época de Adriano, no representa a Antinoo sino al dios Mercurio en su función de *Psicopompo* –el guía de almas hacia Hades–, y se considera copia romana del original griego perdido ejecutado por Praxíteles o alguno de sus discípulos.

Desde la época de Renacimiento, la escultura greco-romana sirvió como ideal de belleza del cuerpo humano, y se percibió como la fuente primaria de inspiración para los artistas de la corriente clásica. En consecuencia, las cortes de Europa y los talleres de artistas se llenaron de copias en bronce y yeso de la obra antigua. Hasta las primeras décadas del siglo XX, el estudio de las figuras más famosas se estableció como método de enseñanza en la educación artística. El *Mercurio de Belvedere* fue considerado el modelo de proporciones ideales masculinas e inspiró a muchos artistas de diversas épocas.



19
ESCUELA ITALIANA
Según *Vaticinia Pontificum*
Siglo XVII

El pontífice Eugenio IV
Pluma y tinta sobre papel café claro
17,5 x 13 cm
Surdoc 2-3200



20
ESCUELA EMILIANA
Segunda mitad siglo XVI

Apolo en un nicho
Sanguina sobre papel blanco
30 x 13,5 cm
Surdoc 2-3145



21
ESCUELA ALEMANA

Siglo XVI – Inicio siglo XVII

Figura alegórica sobre una esfera

Pluma, tinta y acuarela sobre papel

14,5 x 9,5 cm

Surdoc 2-3150

22

ESCUELA ITALIANA

Seguidor de **RAFAEL SANZIO**

Urbino 1483 – Roma 1520

o de **GIOVAN FRANCESCO PENNI**

Florenca ca. 1496 – Nápoles ca. 1528

San Juan Evangelista con águila

Carbocillo y albayalde sobre

papel azul

21 x 13 cm

Surdoc 2-3139



23

ESCUELA ALEMANA o NÓRDICA

Segunda mitad siglo XVI

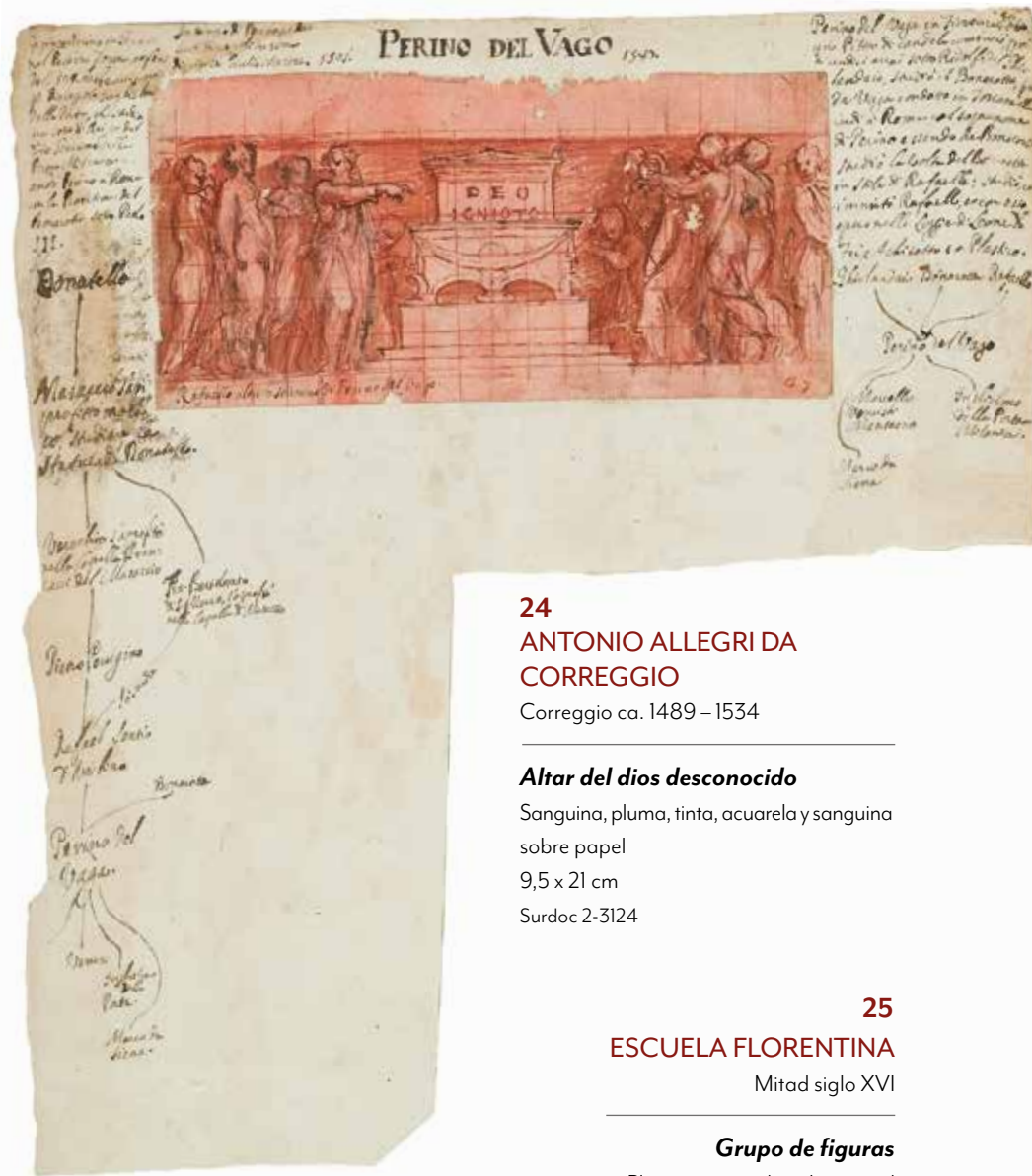


Figura desnuda con paño
(anverso y reverso)

Pluma, tinta y acuarela sobre papel

19 x 14,5 cm

Surdoc 2-3149



24

ANTONIO ALLEGRI DA CORREGGIO

Correggio ca. 1489 – 1534

Altar del dios desconocido

Sanguina, pluma, tinta, acuarela y sanguina

sobre papel

9,5 x 21 cm

Surdac 2-3124

25

ESCUELA FLORENTINA

Mitad siglo XVI

Grupo de figuras

Pluma y acuarela sobre papel

24,5 x 35 cm

Surdac 2-3146

El dibujo en la página nº 56 del Codice representa un episodio de la historia del apóstol Pablo en Atenas, descrita en la Biblia en los Hechos de los Apóstoles (Hechos 17:16-34). San Pablo debatió sobre religión y creencia con los filósofos y dio un sermón en Areópago en el cual criticó los múltiples ídolos de los griegos. La escena muestra un altar mencionado por el apóstol con la inscripción AL DIOS DESCONOCIDO, que según Pablo demostraba la ignorancia de los ciudadanos de Atenas.

Aunque Bonola ubicó la pieza en la página dedicada al artista Perino del Vago y su relación con el taller de Raffaello, hoy sabemos que esta atribución es equivocada. Como lo descubriera Carmen Bambach, el dibujo es el modelo para un fragmento del monumental fresco ubicado en la nave de la iglesia benedictina de San Juan Evangelista en Parma. La investigadora atribuye el dibujo al joven Correggio y lo data entre 1522-23, en base a la concordancia con su estilo típico y los materiales usados en la primera mitad de la década de los veinte (ver Bambach 2004a). El descubrimiento es especialmente valioso porque representa el más completo dibujo preparatorio para la composición en Parma; además está bien preservado, y enriquece significativamente el corpus de alrededor de cien dibujos atribuidos a Correggio. Por todo lo anterior, considerando el artista y la obra final en particular con las cuales se relaciona el dibujo, se convierte en una de las más valiosas piezas del Codice Bonola en Santiago.



26

Según **GIORGIO VASARI**

Arezzo 1511 – Florencia 1574

Tres figuras femeninas que sostienen carteles con números XIII, XIII, XV

Pluma y tinta sobre papel gris azulado

19,5 x 31 cm

Surdoc 2-3143

DESCONOCIDO

Siglo XVI

Estudio de ángel desnudo

Pluma y acuarela sobre papel

8,5 x 7 cm

Surdoc 2-3755

Según **CARLO URBINO**

Crema 1510/20 – ca. 1585

Estudio de figura drapeada

Carboncillo y albayalde sobre papel azul

19,5 x 14 cm

Surdoc 2-3128

Estudio de figura drapeada

Carboncillo y tiza blanca sobre papel azul

22 x 14 cm

Surdoc 2-3129

DESCONOCIDO

Siglo XVI

Pava

Pluma y tinta sobre papel

6 x 8 cm

Surdoc 2-3756

GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Según **FRANCESCO FRANCIA**

Bologna ca. 1450 – 1517

Estudio de figura drapeada

Sanguina sobre papel blanco

16 x 8 cm

Surdoc 2-1900

ESCUELA NÓRDICA

Fines siglo XVI

Cinco figuras

Pluma, tinta y acuarela sobre papel

23 x 21,5 cm

Surdoc 2-3148

Según **FRANCESCO PRIMATICCIO**

Bologna 1504 – París 1570

El rey griego Zaleuco

Sanguina y albayalde sobre papel

21 x 11 cm

Surdoc 2-3134

Esta es una de las dos hojas del álbum (la segunda es la portada) del MNBA que se preservaron intactas hasta nuestros tiempos, y por lo tanto ilustra bien la manera en la cual Bonola trabajó en creación de su *Codice*. La página nº 60 lleva una gran inscripción en la parte superior que introduce al protagonista y autor de las imágenes pegadas en la hoja, Giorgio Vasari. Al lado de una de las imágenes encontramos también una corta genealogía del artista. Los dibujos representan distintos temas: un boceto para una composición alegórica, pequeños estudios de un *putto* y un pájaro, además de dos pruebas de representación de figura humana drapeada y vista desde abajo. Esta recopilación de distintos estudios comprueba el objetivo de Bonola de mostrar el estilo general del artista destacado.

El reverso, página nº 61, no está dedicado a ningún artista en particular, sino más bien a la escuela de Italia central del siglo XVI. Aunque Bonola atribuyó las imágenes a los artistas Francesco Francia, Giovanni Baglione y Francesco Primaticcio, las investigaciones de especialistas en dibujo italiano comprobaron que es otro el origen de las obras.



Guido Reni nació en Bolonia y estudió en la famosa *Accademia degli Incamminati* (Academia de los progresivos) de los Carracci. Fue miembro de la fértil y exitosa escuela boloñesa; muchos de sus discípulos también aparecen entre los pintores destacados por Giorgio Bonola en su álbum: Guido Cagnacci, Domenico Maria Canuti, Luigi Scaramuccia y su aprendiz más renombrado Simone Cantarini, entre otros. Reni, conocido principalmente por sus composiciones religiosas, imágenes de piadosos santos y hermosas mujeres, muestra con la escena de *Caída de los Gigantes* su virtuosismo para representar poderosos desnudos masculinos.

El dibujo se relaciona con una pintura que hoy se encuentra en la Pinacoteca Cívica en Pesaro, Italia, y con una serie de grabados ejecutados en la técnica de xilografía al claroscuro, realizados por el discípulo de Guido Reni, Bartolomeo Coriolano. Se puede suponer que el dibujo sirvió como un temprano estudio de la composición que con el tiempo experimentaba cambios. Por lo tanto, en la pintura en Pesaro encontramos las figuras de los gigantes en posiciones muy parecidas a las del dibujo, sin embargo, el orden de los titanes ha cambiado respecto de este proyecto.

27 GUIDO RENI

Bolonia 1575 – 1642

Caída de los gigantes

Carboncillo sobre papel gris

26,5 x 38 cm

Surdoc 2-3152



28 LUIGI PELLEGRINO SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Dos cabezas: la Virgen y un santo

Sanguina sobre papel blanco

19 x 10,5 cm

Surdoc 2-3184

29

ESCUELA BOLOÑESA

Siglo XVII

Estudio de un desnudo tendido

Sanguina sobre papel blanco

25 x 35 cm

Surdoc 2-3160



30

DOMENICO MARIA CANUTI

Bolonia 1625 – 1684

Estudio de tres cabezas (anverso)Contraprueba de sanguina sobre papel
marfil**Desnudo masculino (reverso)**

Sanguina sobre papel marfil

20 x 29 cm

Surdoc 2-3157



A pesar de que Bonola atribuyó este dibujo al artista Lorenzo Pasinelli de Bolonia, las investigaciones del estilo sugieren la autoría de Domenico Maria Canuti. Este era un discípulo de Guido Reni y Guercino, entre otros, y trabajó en Bolonia, Roma y Mantua. Junto a Carlo Maratti, Canuti es uno de los artistas más representados en el *Codice Bonola*.

El dibujo representa estudios de distintas cabezas, dos mujeres jóvenes y un viejo –quizás un apóstol o patriarca– y está dibujado con rápidas líneas en sanguina. Bonola pegó el *Estudio de tres cabezas* en la página de su álbum sin preocuparse del otro lado de la hoja. La imagen en el reverso, que muestra un boceto esquemático de una figura masculina, no fue de su interés. El *Desnudo masculino* es uno de los tantos estudios que se encontraron recién durante el siglo XX, en el proceso de separación de los dibujos de las páginas del conjunto. La manera en la cual Bonola trató el dibujo nos cuenta de sus intereses artísticos: es probable que considerara los estudios de cabezas más emblemáticos y característicos para el artista o escuela que quería presentar.



31
ESCUELA ROMANA

Segunda mitad siglo XVII

Caricatura de dos hombres

Sanguina sobre papel blanco amarillento

9,5 x 10,7 cm

Surdoc 2-3194

32
DOMENICO MARIA CANUTI

Bolonia 1625 – 1684

Estudio de cinco cabezas

Sanguina sobre papel marfil

15 x 31 cm

Surdoc 2-3156



33
ESCUELA BOLOÑESA

Mitad siglo XVII

Hombre sentado con sombrero

Sanguina sobre papel blanco

20,5 x 11 cm

Surdoc 2-3162



34
ESCUELA BOLOÑESA

Mitad siglo XVII

Caricatura de hombre con espada

Sanguina sobre papel blanco

28 x 14 cm

Surdoc 2-3161



35
Escuela de **GUERCINO**
Cento 1591 – Bolonia 1666

Paisaje

Pluma y tinta sobre papel blanco
13,5 x 9 cm
Surdoc 2-3164



36
ESCUELA MILANESA
Siglo XVI

San Juan Bautista

Pluma, tinta y carboncillo sobre papel beige
24 x 10,5 cm
Surdoc 2-3132



37
Probablemente **LUIGI PELLEGRINO**
SCARAMUCCIA
Perugia 1616 – Milán 1680

Costurera

Pluma y tinta sobre papel blanco
20 x 8,5 cm
Surdoc 2-3185



38
ESCUELA BOLOÑESA
Probablemente según **GUERCINO**
Cento 1591 – Bolonia 1666

Desnudo femenino con flecha
Carboncillo y sanguina sobre papel gris claro
25 x 26 cm
Surdoc 2-3166



39
ESCUELA BOLOÑESA
Probablemente seguidor de
GUERCINO
Cento 1591 – Bolonia 1666

Dos figuras desnudas
Sanguina sobre papel blanco
25 x 38 cm
Surdoc 2-3165



40
ESCUELA EMILIANA
Según **DOMENICHINO**
Bolonia 1581 – Nápoles 1641

Estudio de figura arrodillada
(anverso)
Sacrificio de Ifigenia (reverso)
Carboncillo sobre papel azul
36 x 22 cm
Surdoc 2-3167



41 Probablemente **ESCUELA FLORENTINA**
Mitad siglo XVI

Hombre recostado y dos leones
Pluma y tinta sobre papel café claro
28,5 x 40 cm
Surdoc 2-3144



42

BENEDETTO GENNARI II

Cento 1633 – Bolonia 1715

Caricatura de clérigo con campana

Lápiz negro sobre papel marfil

20 x 16,5 cm

Surdoc 2-3163

El dibujo de Benedetto Gennari II representa la temática caricaturesca que fue típica para los ámbitos de Roma y Bolonia a mediados del siglo XVII (ver Prosperi Valenti Rodinò 2008, p. 34). Esta tendencia estuvo bien representada en el *Codice*: en Santiago hay un grupo de cinco obras con figuras humorísticas y satíricas (además de la *Caricatura de clérigo con campana* otras aparecen en Cat. 19, 31, 34 y 68); en la colección de Varsovia existen cinco más (ver Venecia 1959, Cat. 48, 49, 50, 51, 78). Las caricaturas se inspiraban en los personajes de la *Commedia dell'arte* o en dichos populares, y a menudo protagonizaban figuras eclesiásticas, especialmente en las obras de Guercino –el maestro y pariente de Gennari– y su círculo.

43

GUIDO CAGNACCI

Santarcangelo di Romagna 1601 – Viena 1663

La mártir Mustiola

Sanguina sobre papel beige

29 x 36 cm

Surdoc 2-3155



Santa Mustiola fue una mártir del siglo III y pariente del emperador Claudio II; hoy es patrona de Chiusi, un pueblo en Toscana, provincia de Siena. Aunque Mustiola murió torturada y flagelada, en su calidad de santa aquí se representa según la tradición: intacta e idealizada. La obra está ejecutada en el estilo típico de Cagnacci, con uso de fuerte claroscuro y enfoque en su temática sensual; otros temas favoritos del artista incluyen figuras medio desnudas de Cleopatra, Lucrecia y María Magdalena.

En la parte inferior del dibujo encontramos inscripciones de dos autores: una de ellas firmada por el padre Sebastiano Resta (S.R.), otra de la mano de Giorio Bonola. Las dos nos indican que el dibujo corresponde a un estudio de la pintura del mismo título pintada por Cagnacci y guardada en la colección de la reina de Suecia (hoy la pintura se encuentra en el Museo Fabre de Montpellier, Francia). Las inscripciones comprueban la existencia de una cercana relación entre el padre Resta y Bonola, basada tanto en la circulación de las obras entre ellos, como también en la dependencia de Giorgio en su renombrado amigo respecto a información, atribuciones y detalles acerca de sus dibujos.



44
ESCUELA BOLOÑESA
Imitador de **GUIDO RENI**
Bolonia 1575 – 1642

Cabeza de viejo
Carboncillo sobre papel gris azulado
22,5 x 18 cm
Surdoc 2-3153

45
ESCUELA BOLOÑESA

Siglo XVII

***San Francisco
o Santo Domingo***

Carboncillo y tiza blanca sobre
papel gris azulado
27 x 26 cm
Surdoc 2-3154



46
CAMILLO BOCCACCINO
Cremona 1504 – 1546

Piedad (anverso)
Media figura femenina tendida (reverso)
Carboncillo, lápiz y tiza blanca sobre papel
gris azulado
30,5 x 26 cm
Surdoc 2-3125



47
Atribuido a **LUIGI PELLEGRINO SCARAMUCCIA**
Perugia 1616 – Milán 1680

Figura de joven (anverso)
Carboncillo y tiza blanca sobre papel azul
38 x 27 cm
Surdoc 2-3186



ESCUELA ROMANA
Segunda mitad siglo XVII
Figura de gentilhomme con sombrero (reverso)
Carboncillo y tiza blanca sobre papel azul
22 x 21 cm
Surdoc 2-3196



48
ESCUELA LOMBARDA
Siglo XVII

Padre eterno con ángeles
Carboncillo sobre papel azul
26 x 23 cm
Surdoc 2-1728



49
ESCUELA BOLOÑESA
Siglo XVII

Paisaje
Pluma y tinta sobre papel blanco
13 x 12,3 cm
Surdoc 2-3159

El paisaje como tema independiente en el arte occidental ganó popularidad tanto entre los artistas como entre el público desde mediados del siglo XVI. Sin embargo, parece que en la jerarquía de temas artísticos de Giorgio Bonola el paisaje no ocupaba ningún lugar destacado. De hecho, en toda su colección encontramos solamente dos: este paisaje de la escuela boloñesa y otro atribuido a la escuela de Guercino (Cat. 35). Ambos representan vistas esquemáticas poco elaboradas. Entre todos los dibujos elegidos por Bonola para enseñar el desarrollo del arte italiano, predominan los estudios del cuerpo humano; por lo tanto podemos concluir que el compilador del *Codice* –como muchos otros de su época y posteriores– consideraba el estudio de la figura humana como el fundamento de la educación artística.



50
ESCUELA ROMANA

Segunda mitad siglo XVII

***Pontífice y emperador* (anverso)**

Lápiz, pluma y tinta sobre papel marfil

***Apolo y Dafne* (reverso)**

Sanguina sobre papel marfil

25 x 18,5 cm

Surdoc 2-3195



51
Atribuido a **GIORGIO BONOLA**

Corconio 1657 – Milán 1700

***Estudio de figura arrodillada* (anverso)**

***Virgen con el niño* (reverso)**

Carboncillo sobre papel beige

28 x 25 cm

Surdoc 2-3745



52
ESCUELA ROMANA

Taller de **ANDREA CAMASSEI**

Bevagna 1602 – Roma 1649

Estudio de un desnudo

Sanguina sobre papel blanco

25 x 41 cm

Surdoc 2-3171





53

ANDREA SACCHI

Roma 1599 – 1661

Estudio de un desnudo masculino

Sanguina sobre papel gris claro

41 x 26,5 cm

Surdoc 2-3168



54

Según CARLO MARATTI

Camerano 1625 – Roma 1713

Acis y Galatea

Contraprueba de sanguina sobre papel

marfil

26 x 41 cm

Surdoc 2-3193



55

ANDREA SACCHI

Roma 1599 – 1661

Metamorfosis de Limace y Bruco en caracol y oruga

Lápiz, sanguina y acuarela sobre papel blanco

23 x 14,5 cm

Surdoc 2-3169

Este dibujo serviría como el primer modelo para el grabado ejecutado por Johann Friedrich Greuter (ca. 1590–1662) para ilustrar el libro de Giovanni Battista Ferrari (1583–1655), *De florum cultura*, publicado en Roma en 1633 (edición latina; 1638 edición italiana; siguiente edición Ámsterdam 1646). Ferrari, un estudioso y científico romano, era también el encargado del jardín del Palacio Barberini, donde pudo apreciar e investigar nuevas especies de plantas que llegaron desde Asia, África y América. Sus observaciones y estudios resultantes fueron publicados en *De florum cultura*, obra dedicada al Cardenal Francesco Barberini, pariente del Papa Urbano VIII. El libro contenía planos de jardines, temas de cultivos, caracterización de flores exóticas e imágenes botánicas, así como también cuentos alegóricos sobre dioses hortícolas y metamorfosis inventados por Ferrari. Las historias se ilustraban con imágenes diseñadas por artistas emergentes de la época, entre ellos, Pietro da Cortona y Guido Reni (ver Cat. 87).

La ilustración diseñada por Andrea Sacchi representa el castigo de Flora. La diosa ha encargado el cuidado de su jardín a Limace, pero se da cuenta de que el hermano del jardinero, Bruco, robaba flores y frutas. Flora rabiosa les pega con las flores y los castiga, transformando a los hermanos en criaturas que viven en el jardín. La escena representa justo el momento de la metamorfosis: la cabeza de uno de los hermanos ya cambió por la de un caracol, el otro hombre se transformará en una oruga. Les acompañan cuatro ninfas personificando las cuatro Temporadas y, en la parte superior, personificaciones de los vientos (Ferrari 1646, pp. 50-54; ilustración p. 55). Comparándolo con el grabado, es claro que este no sea el estado final de la composición: en el dibujo falta la inscripción y el emblema de la familia Barberini en la puerta del jardín, detalles arquitectónicos del palacio y definición de las caras y atributos de los personajes. Sin embargo, nuestra imagen muestra bien el proceso del trabajo hecho por Sacchi. Otros dibujos relacionados con la ilustración se encuentran en el Museo Británico en Londres (inv. 1946,0713.803) y el Museo de Arte de Filadelfia (inv. 28-42-4043).



56

ANDREA SACCHI

Roma 1599 – 1661

San Sebastián curado por mujeres pías

Sanguina sobre papel blanco

13,5 x 15,5 cm

Surdoc 2-3170



57

Según **CARLO MARATTI**

Camerano 1625 – Roma 1713

Estudio de dos figuras que sostienen una cornisa

Sanguina sobre papel blanco

21,5 x 25 cm

Surdoc 2-3188



58

Escuela de **CARLO MARATTI**

Camerano 1625 – Roma 1713

Probablemente **NICCOLÒ BERRETTONI**

Macerata Feltria 1637 – Roma 1682

San Felipe Benicio cura al leproso (anverso)

Estudio de cornisa decorativa (reverso)

Sanguina sobre papel blanco

20 x 25,5 cm

Surdoc 2-3191





59

Atribuido a **CARLO MARATTI**

Camerano 1625 – Roma 1713

Figura alegórica de la Paz (anverso)

Sanguina sobre papel blanco

Alegoría de Roma Sagrada y Profana
(reverso)

Pluma, tinta y sanguina sobre papel blanco

27 x 19,7 cm

Surdoc 2-3187



La imagen de la personificación de la Paz pisando a la Furia encadenada pertenece a un amplio grupo de proyectos para los frescos del Palacio Altieri. En los años setenta del siglo XVII, los propietarios del palacio en la Piazza del Gesù en Roma extendieron el edificio y encargaron su decoración a Carlo Maratti. De los frescos diseñados por el artista, se ejecutó solamente la composición principal en el techo de la gran sala con representación de *Allegoria della Clemenza* (referencia al Papa Clemente X de la familia Altieri). Los proyectos que finalmente no se realizaron incluían decoraciones para los espacios entre las ventanas en la misma sala y –además de la Paz venciendo la Furia– representaban alegorías de Religión, Fe, Sabiduría Divina, Verdad Evangélica, Roma Sagrada y Profana (ver reverso de esta imagen), Virtud Heroica (ver Cat. 60), personificaciones de los continentes y otros personajes (ver. Cat. 57). Otro grupo de dibujos relacionados con este proyecto se resguarda en el Museo Metropolitano en Nueva York (ver Nueva York 1979, pp. 203-208).



60

Escuela de **CARLO MARATTI**
Camerano 1625 – Roma 1713
Probablemente
NICCOLÒ BERRETTONI
Macerata Feltria 1637 – Roma 1682

La Virtud coronada por el Honor

Pluma, tinta y sanguina sobre papel blanco
22 x 27 cm
Surdoc 2-3189



61

GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

***Escena religiosa: encuentro de
Cristo con San Pedro*** (anverso)

Sanguina sobre papel marfil

***Estudio de figuras para la misma
composición*** (reverso)

Carboncillo sobre papel marfil

24 x 15 cm

Surdoc 2-2634



**62**

Atribuido a

GIUSEPPE BARTOLOMEO CHIARI

Roma 1654 – 1727

Cleopatra muriendo

Sanguina sobre papel blanco

29,5 x 23 cm

Surdoc 2-3192

El tema de la muerte de Cleopatra fue muy popular entre los artistas italianos del Barroco. La Reina de Egipto decidió suicidarse después de la muerte de su amante, Marco Antonio, y así evitar además ser capturada por el heredero de Julio César, Octavio. Aquí, la bella dama está representada vestida en un lujoso traje y esperando la mordedura fatal de la víbora que rodea su muñeca.

Como no se pudo relacionar esta imagen con ninguna pintura conocida, se supone que podría ser un dibujo (¿copia de dibujo?) terminado que funcionaba como obra de arte en sí misma. Mientras la obra sí muestra características del estilo de Carlo Maratti (así la atribuye Giorgio Bonola), el análisis de la ejecución del dibujo permitió conectarla con uno de los asistentes a su taller, Giuseppe Chiari. Él fue un discípulo de Maratti desde 1666, y seguramente había conocido a Bonola; los dos habrían trabajado como colegas en este taller durante la década de los ochenta. En los últimos años de su vida, Chiari fue nombrado el director de la *Accademia di San Luca* en Roma (1723-25).

**63****ESCUELA
ROMANA**

Siglo XVII

Muerte de Meleagro (del sarcófago de Villa Albani)

Sanguina sobre papel marfil

11 x 16 cm

Surdoc 2-3197



64
ESCUELA BOLOÑESA
Probablemente según
DOMENICO MARIA CANUTI
Bolonia 1625 – 1684

Magdalena en meditación

Contraprueba de sanguina sobre papel
blanco marfil
15,5 x 23 cm
Surdoc 2-3158



65
GIORGIO BONOLA
Corconio 1657 – Milán 1700
Probablemente según
CARLO MARATTI

Figura arrodillada en éxtasis

Sanguina sobre papel blanco
6,5 x 7 cm
Surdoc 2-3746



66
GIORGIO BONOLA
Corconio 1657 – Milán 1700

Estudio para torso desnudo de mujer

Sanguina sobre papel blanco
8,5 x 9 cm
Surdoc 2-3754

67
GIORGIO BONOLA
Corconio 1657 – Milán 1700

Tentación de San Antonio (anverso)

Mujer con niño en los brazos (reverso)

Sanguina sobre papel beige
35 x 21,5 cm
Surdoc 2-3750





68

Según **PIER FRANCESCO MOLA**

Ticino 1612 – Roma 1666

Caricatura de cinco figuras religiosas

Pluma y tinta sobre papel marfil

14 x 12,5 cm

Surdoc 2-3173

El dibujo con cinco eclesiásticos atribuido por Bonola a Carlo Maratti probablemente corresponde a un diseño de Pier Francesco Mola, conocido en Roma por su habilidad de representar caricaturas mordaces de figuras religiosas. La imagen está ubicada en una página cubierta en su totalidad – tanto en el anverso como el reverso – con textos. Es posible que la hoja provenga de un tratado teórico o un manuscrito con copias de textos antiguos (Roma 2008, p. 130). Además, el dibujo está ejecutado en el mismo tipo y color de tinta que los escritos, por lo tanto se puede deducir que fueron hechos por el mismo autor. El análisis de los dibujos del *Codice Bonola* nos muestra que su compilador tenía por un lado amplios horizontes e intereses y, por el otro, nos sugiere variados orígenes del material que coleccionaba y usaba.



69

ESCUELA ROMANA

Siglo XVII

Desnudo masculino con bastón

Carboncillo sobre papel blanco

29 x 18 cm

Surdoc 2-3199

70

Escuela de **CARLO MARATTI**

Camerano 1625 – Roma 1713

Probablemente según **NICCOLÒ BERRETTONI**

Macerata Feltria 1637 – Roma 1682

**Apolo y Dafne (anverso)**

Pluma y tinta sobre papel blanco

**Estudio para una pierna (reverso)**

Sanguina, pluma y tinta sobre papel blanco

9 x 12 cm

Surdoc 2-3190

71
GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

La Virgen aparece a San Lucas mientras dibuja una Piedad

Sanguina sobre papel marfil

7,5 x 5 cm

Surdoc 2-3748



72
GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Estudio para figura de San Juan Bautista (anverso)

Sanguina y carboncillo sobre papel blanco



Mujer hincada (reverso)

Sanguina sobre papel blanco

15,5 x 27 cm

Surdoc 2-3753

73
GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Milagro de San Julio (anverso)

Sanguina sobre papel marfil



Dos bosquejos para comunión de una santa (reverso)

Pluma, tinta y sanguina sobre papel marfil

20,3 x 37,5 cm

Surdoc 2-3749





74
ANDREA LANZANI

Milán 1641 – 1712

Proyecto un para estandarte (anverso)

Sanguina sobre papel blanco

41 x 28,5 cm

Surdoc 2-1731

LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Figura femenina dormida (reverso)

Sanguina sobre papel blanco

20 x 30 cm

Surdoc 2-3177

El dibujo que ocupa casi toda la página n° 142 del álbum representa un proyecto para un estandarte—objeto decorativo de carácter efímero. En la parte superior vemos a un obispo parecido a San Carlos Borromeo en gloria de ángeles, adorado por monjes. El borde del estandarte lleva una rica decoración ornamental con máscaras e imágenes, entre otros, de la Trinidad en la parte superior, parejas de santos en el borde izquierdo, San Ambrosio, insignias papales y el libro del Evangelio en la parte baja. La composición se caracteriza por el elaborado estilo barroco ilusionista mezclado con detalles humorísticos en la forma, por ejemplo, en que los angelitos están arreglando el tapiz en la escena principal.

Andrea Lanzani seguramente conoció a Giorgio Bonola en uno de los talleres donde ambos aprendieron con maestros como Andrea Busca, Luigi Scaramuccia y Carlo Maratti. En la última década del siglo XVII, ejecutó en Milán varias obras de las historias de San Carlos Borromeo y San Ambrosio. El diseño del estandarte probablemente viene del mismo periodo y es posible que fuera pensado para adornar alguna celebración o procesión relacionada con dichos santos.

En el reverso, en la página n° 143, el autor del álbum ubicó la genealogía y biografía de Luigi Scaramuccia ilustrado por su estudio. El contacto cercano con Scaramuccia resultó en una numerosa presencia de dibujos del artista—la colección en Santiago incluye once de sus creaciones—, entre ellos estudios similares de figuras dormidas o yacentes (Cat. 81, 83, 86).



75

GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700



La Virgen se aparece a San Lucas mientras pinta (anverso)

Adoración de la Virgen (reverso)

Sanguina sobre papel blanco o marfil

21 x 14 cm

Surdoc 2-3747



76

GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Comunión de la Magdalena

Sanguina sobre papel marfil

19 x 14 cm

Surdoc 2-2494

77

GIORGIO BONOLA

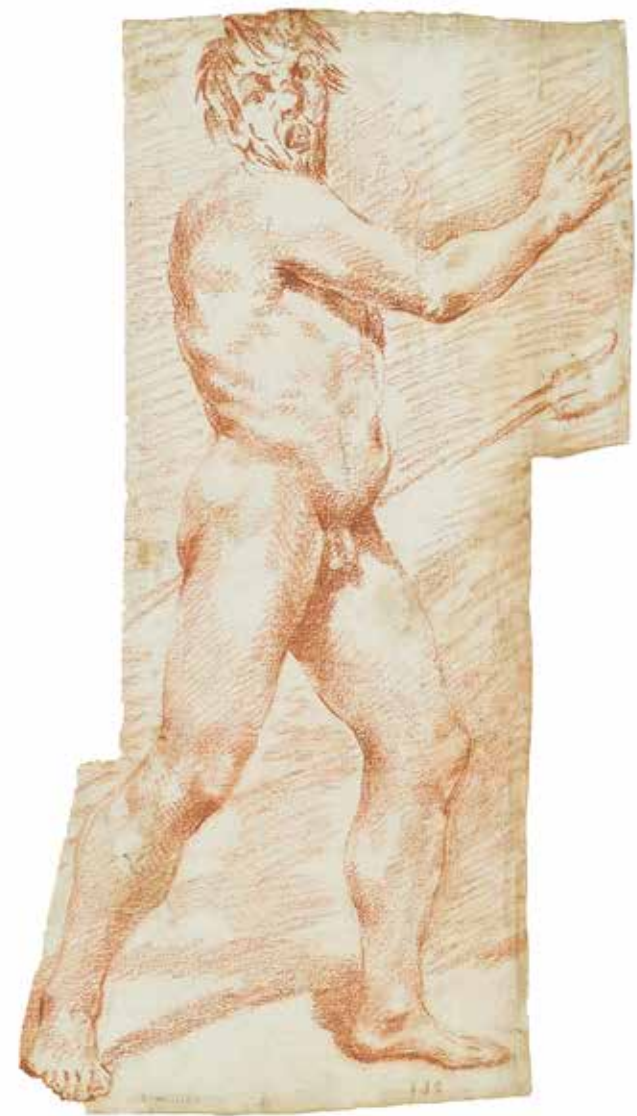
Corconio 1657 – Milán 1700

Estudio de mujer sentada

Sanguina sobre papel blanco

20 x 13 cm

Surdoc 2-3751



78

**LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA**

Perugia 1616 – Milán 1680

Desnudo masculino con tridente

Sanguina sobre papel blanco

43 x 20,5 cm

Surdoc 2-3175

79

LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Desnudo masculino con bastón

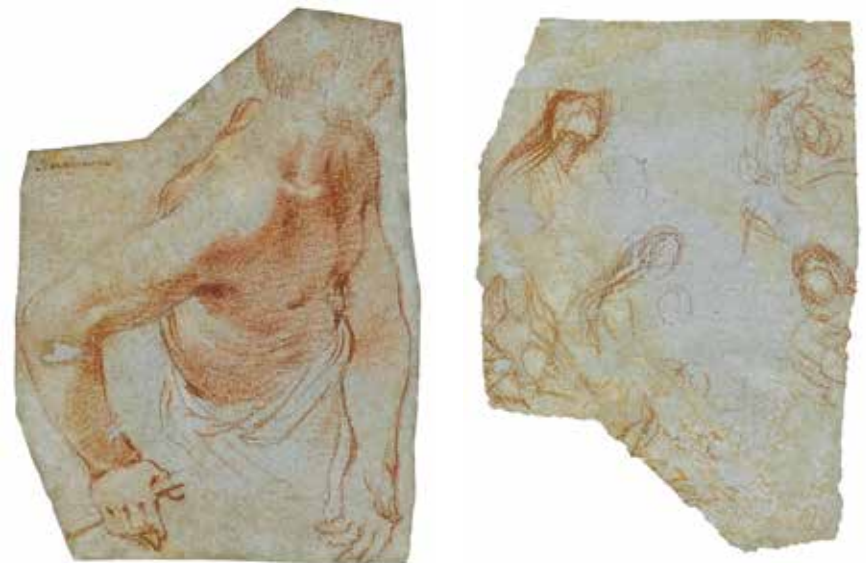
Sanguina sobre papel blanco

41,1 x 23 cm

Surdoc 2-3176



Este dibujo representa la categoría de estudios ejecutados durante el proceso didáctico de los artistas y a veces se le llama “academia”. Las academias son estudios de figura humana dibujada del modelo en vivo y no servían como bocetos para otras obras, sino que conservaban su carácter independiente. Su objetivo principal era practicar y aprender la representación del cuerpo humano, su musculatura y distintos gestos. Otros ejemplos de academias que se encuentran en el *Codice Bonola* son, entre otros, Cat. 52, 53, 69. En esta obra se aprecia especialmente el suave y cálido claroscuro de Scaramuccia además del poco típico punto de vista del dibujante desde el lado y abajo.



80

LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Media figura con bastón (anverso)

Estudios de cabeza (reverso)

Sanguina sobre papel azul

19 x 14,5 cm

Surdoc 2-3181



81
LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Estudio de niño dormido
(anverso y reverso)

Sanguina sobre papel beige

19 x 22 cm

Surdoc 2-3179



84
Atribuido a **LUIGI PELLEGRINO**
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Estudio de brazo

Carboncillo sobre papel café gris

13 x 12,5 cm

Surdoc 2-3183



85
LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Estudio de brazo con bastón

Sanguina sobre papel café gris

14 x 12 cm

Surdoc 2-3182

82
ANDREA LANZANI

Milán 1641 – 1712

Estudio de cabeza y brazo

Sanguina sobre papel blanco

16,5 x 18 cm

Surdoc 2-1729



83
LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Estudio de figura tendida

Sanguina sobre papel marfil

20,5 x 32 cm

Surdoc 2-3178



86
LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Estudio de un desnudo tendido

Sanguina y tiza blanca sobre papel azul

13,5 x 25 cm

Surdoc 2-3180



El dibujo corresponde a una de las ilustraciones grabadas por Johann Friedrich Greuter para el libro de Giovanni Battista Ferrari *De florum cultura* (Ferrari 1646, ilustración p. 377; para detalles sobre esta publicación ver Cat. 55). La imagen original fue diseñada por Guido Reni y precedía el listado de especies de plantas en el jardín del Palacio de los Barberini. Representa a la India –descrita por Ferrari como bárbara pero bella, con arco guerrero en su mano– que regala a Neptuno un hermoso vaso de oro lleno de semillas de flores exóticas. La ofrenda va con el dedicatorio: *alle Api regnanti fiorito tributo* (a las Abejas reinantes, florido tributo); las abejas eran el símbolo de los Barberini. Aunque no visible en el dibujo, en la versión grabada el carro del dios marino lleva además el famoso emblema de la poderosa familia con tres abejas representando la sabiduría. Según el cuento de Ferrari, Neptuno llevó después el precioso regalo a los jardines del Palacio Barberini.

Se supone que esta composición existía también en la forma de una pintura ejecutada por Guido Reni (ver. Cacho Casal 2014, p. 25) y, al parecer, fue muy popular y admirada en el ámbito del artista. Además de esta copia de Luigi Scaramuccia, se conoce otro dibujo según la imagen en el British Museum en Londres (inv. SL,5214.277). En la colección del Museo Nacional de Varsovia existe también una contraprueba del dibujo nuestro, que pertenecía también al *Codice Bonola* (ver. Venecia 1959, cat. 87).

87
LUIGI PELLEGRINO
SCARAMUCCIA

Perugia 1616 – Milán 1680

Según **GUIDO RENI**

Bolonia 1575 – 1642

“A las Abejas reinantes, florido tributo”: Ofrenda de la India a los Barberini (anverso)

Variados estudios (reverso)

Sanguina y acuarela sobre papel marfil

29 x 22 cm

Surdoc 2-3174





88

Según **PELLEGRINO TIBALDI**
Purra 1527 – Milán 1596

La prueba de la cruz verdadera

Pluma y tinta sobre papel beige
45 x 30,5 cm
Surdoc 2-3136



89

PELLEGRINO TIBALDI

Purra 1527 – Milán 1596

Cariátide masculina

Pluma, lápiz y acuarela sobre papel
23 x 15,5 cm
Surdoc 2-3135



90

ESCUELA ALEMANA

Probablemente segunda mitad
siglo XVI

Pontífice (San Gregorio Magno)

Pluma y tinta sobre papel beige
18 x 12 cm
Surdoc 2-3151



91

FERRAÙ FENZONI

Faenza 1562 – 1645

Dos peregrinos

24 x 20,3 cm
Sanguina sobre papel blanco
Surdoc 2-3142



92

ESCUELA ITALIANA

Probablemente ámbito caravaggista

Siglo XVII

Media figura de hombre con perro

Carboncillo, tiza blanca y sanguina sobre papel

café gris

37 x 16 cm

Surdoc 2-3760

Esta imagen representa probablemente a un santo, posiblemente San Roque –el patrón de peregrinos y canes– habitualmente representado con un perro. Es probable que este dibujo fuera creado bajo la influencia del estilo de Michelangelo Merisi, llamado Caravaggio (1571-1610). Encontramos aquí todas las características típicas y evidentes en la creación artística del famoso artista barroco: fuertes contrastes de sombras y luces, el santo representado de media figura y como un personaje común.

Aunque Caravaggio nunca estableció un taller con discípulos, como otros pintores de la época, su estilo afectó profundamente al desarrollo de la pintura barroca e indirectamente los siglos venideros. Movimientos o artistas particulares en los cuales se percibe directamente la influencia de Caravaggio emergieron en toda Europa durante el siglo XVII, desde Italia y España, hasta Francia y Países Bajos. Muy conocido durante su vida –tanto por su obra como también el comportamiento pendenciero y mala reputación– después de su muerte quedó olvidado hasta el siglo XX cuando se lo descubrió y reestableció como uno de los artistas más influyentes en la historia del arte italiano.

93

GIORGIO BONOLA

Corconio 1657 – Milán 1700

Probablemente según **LUIGI
PELLEGRINO SCARAMUCCIA**

Perugia 1616 – Milán 1680

Media figura de niño con pájaro

Sanguina sobre papel café

16 x 15 cm

Surdoc 2-3752



95

ESCUELA ITALIANA

Siglo XVII

Agar e Ismael en el desierto, socorro del ángel del Señor

Contraprueba de sanguina sobre papel blanco

18 x 23,5 cm

Surdoc 2-3761



94

ESCUELA ITALIANA

Siglo XVII

Media figura de joven desnudo

Sanguina y tiza sobre papel marfil

29,5 x 40,5 cm

Surdoc 2-3759



96
ESCUELA ROMANA
 Segunda mitad siglo XVII
 Según **GIOVAN BATTISTA GAULLI**
 Génova 1639 – Roma 1709

Lot y sus hijas
 Sanguina sobre papel
 43 x 58 cm
 Surdoc 2-3198

97
ESCUELA ITALIANA
 Probablemente finales siglo XVIII

Tres medallones (anverso)

Estudio de figura y drapeado
 (reverso)

Carboncillo y tiza blanca sobre papel gris
 27 x 32 cm
 Surdoc 2-3763



98
ESCUELA ITALIANA
 Probablemente siglo XVIII

Venus y Cupido
 Carboncillo y tiza sobre papel beige
 49,5 x 65,5 cm
 Surdoc 2-3762

Bibliografía

Bambach 2002a

Carmen c. Bambach, "Anatomy in the Renaissance", *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/anat/hd_anat.htm (October 2002)

Bambach 2002b

Carmen c. Bambach, "Renaissance Drawings: Material and Function", *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/drwg/hd_drwg.htm (October 2002)

Bambach 2004a

Carmen C. Bambach, "A New Drawing by the Young Correggio", *The Burlington Magazine* 146 (2004): 691-693

Bambach 2004b

Carmen C. Bambach, "Correggio's Drawing *The Sacrifice to the Unknown God*", *The Burlington Magazine* 146 (2004): 828

Beaven y Lloyd 2015

Lisa Beaven y Karen J. Lloyd, "Cardinal Paluzzo Paluzzi degli Albertoni Altieri and his picture collection in the Palazzo Altieri: the evidence of the 1698 death inventory: part 1", *Journal of the History of Collections* 2015 (disponible en: <http://jhc.oxfordjournals.org>)

Bianchi Janetti 2008

Francesca Bianchi Janetti, "L'Accademia di Corconio", en Roma 2008, 49-55

Cacho Casal 2014

Marta Cachó Casal, "Francesco Albani's New Year's Greetings in an unpublished letter", *The Burlington Magazine* 156 (2014): 21-25

Caracciolo 2004

Maria Teresa Caracciolo, *Colecciones y pintura italiana del Seiscientos: A la luz del álbum sellado 'G.B.' del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, texto de conferencia en el Museo Nacional de Bellas Artes, 7 de octubre de 2014, manuscrito en el Departamento de Colecciones, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago

Caracciolo 2008a

Maria Teresa Caracciolo, "Sulle tracce del Codice Bonola. Da Corconio a Varsovia e a Santiago del Cile", en Roma 2008, 13-19

Caracciolo 2008b

Maria Teresa Caracciolo, "Storia e configurazione del fondo di Santiago", en Roma 2008, 65-83

Cárdenas 2004

Elisa Cárdenas, "Chile guarda valiosísimo tesoro de maestros italianos", *El Mercurio*, 17 Oct 2004, p. 19

Carena 1985

Carlo Carena, *Giorgio Bonola pittore (1657-1700)*, Fondazione Arch, Anzola d'Ossola, 1985

Conservación 1990

Carmen Alzerreca, Francisca Comandini y Paloma Mujica, *Conservación y puesta en valor de la colección de dibujos del Renacimiento propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes*, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Santiago 1990 (documento no publicado; manuscrito MNBA)

Ferrari 1646

Giovanni Battista Ferrari y Bernhard Rottendorff, *Flora deu de florum cultura*, 4 volúmenes, nueva edición, Ámsterdam 1646

Ferro 2008

Filippo Maria Ferro, "Pittore storico e poeta di storie dipinte", en Roma 2008, 57-61

Guze 1990

Justyna Guze, "Un foglio di schizzi di Giorgio Bonola (1657-1700). Aggiunta alla biografia dell'artista. In marginale alla mostra del Museo Nazionale di Varsovia", *Bulletin du Musée de Varsovie* 31 (1990): 1-9

Guze 2008

Justyna Guze, "Il Codice Bonola nelle raccolte del Museo Nazionale di Varsovia cinquant'anni dopo", en Roma 2008, 21-27

Haitovsky 1988

Dalia Haitovsky, "Sources of the 'David and Goliath' in the Sistine Chapel: Continuity and Variation in the Meaning of Images", *Source: Notes in the History of Art* 7 (1988): 1-8

Mrozińska 1960

Maria Mrozińska, "Giorgio Bonola i opracowanie jego kolekcji rysunków w Muzeum Narodowym w Warszawie", *BHS* 22 (1960): 109-112

Mrozińska 1971

Maria Mrozińska, Bonola, Giorgio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, tomo XII, Roma 1971, 292-294; [www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-bonola_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-bonola_(Dizionario-Biografico))

Pińkowski y Keller 2015

Jacek Pińkowski y Natalia Keller, “Separados para siempre”, *Boletín. Embajada de Polonia en Santiago de Chile*, Septiembre 2015, p. 37-44; http://issuu.com/tende/docs/boletin-junio_15

Popham 1960

Arthur E. Popham, “Book Review: *I Disegni del Codice Bonola del Museo di Varsavia* by Maria Mrozinska, Giuseppe Fiocco”, *The Burlington Magazine* 102 (1960): 492-493

Prosperi Valenti Rodinò 2001

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, “Postille a padre Sebastiano Resta”, *Paragone* 52 (2001): 60-86

Prosperi Valenti Rodinò 2008

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, “Sebastiano Resta: un modello da imitare”, en Roma 2008, 29-47

Sorabella 2002

Jean Sorabella, “Venetian Color and Florentine Design”, *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. http://www.metmuseum.org/toah/hd/vefl/hd_vefl.htm (October 2002)

Wacquez 2008

[Marianne Wacquez], *Proyecto Conservación para la Exposición y Almacenaje de los Dibujos del Codice Bonola del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile* (manuscrito), Departamento de Colecciones, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago [2008]

Warwick 1996

Genevieve Warwick, “The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta’s Drawing Collection”, *Master Drawings* 34 (1996): 239-278

Warwick 1997

Genevieve Warwick, “Gift Exchange and Art Collecting: Padres Sebastiano Resta’s Drawing Albums”, *The Art Bulletin* 79 (1997): 630-646

Warwick 2000

Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000

Catálogos**Londres 1980**

Justyna Guze y Anna Kozak (eds.), *100 of the Finest Drawings from Polish Collections: a loan exhibition*, London 1980

Nueva York 1979

Jacob Bean, *17th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1979

Roma 2008

Guilio Bora, Maria Teresa Caracciolo y Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (eds.), *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, Roma: Plaombi Editori 2008

Santiago 1979

Museo Nacional de Bellas Artes, *Catálogo de la Colección de Dibujos Italianos originales de los siglos XV, XVI y XVII de propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile*, Santiago 1979

Santiago 1991

Museo Nacional de Bellas Artes, *Conservación y Restauración. Dibujos italianos del Renacimiento*, Santiago 1991

Varsovia 1980

Justyna Guze y Anna Kozak (eds.), *Najcenniejsze rysunki obce ze zbiorów polskich*, Warszawa 1980

Varsovia 1986

Wystawa rysunków włoskich XVI-XVII wieku ze zbioru Giorgia Bonoli, catálogo de la exposición marzo-abril 1986, ed. Justyna Guze, Museo Nacional en Varsovia, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1986 (manuscrito copiado)

Venecia 1958

Maria Mrozińska, *Disegni veneti in Polonia*, catalogo della mostra, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1958

Venecia 1959

Maria Mrozińska, *I Disegni del Codice Bonola del Museo di Varsovia*, catalogo della mostra, San Giorgio Maggiore, Venezia 1959

Washington 1993

Anna Kozak, Maciej Monkiewicz y Teresa Sulerzyska (eds.), *Master European Drawings from Polish Collections*, exhibition catalogue, Washington D.C. 1993

MUSEO NACIONAL de BELLAS ARTES**Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**

Ángel Cabeza Monteiro

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol Gispert

Secretaría dirección

Verónica Muñoz Mora

Exhibiciones temporales

María José Riveros Valle

Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

Curadoras

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

Asistentes curatoriales

Marisel Thumala Bufadel

Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing

Paulina Andrade Schnettler

María Arévalo Guggisberg

Cecilia Chellew Cros

Diseño

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

Nicole García Acevedo

Mediación y Educación

Natalia Portuguese Coronel

María José Cuello González

Raúl Figueroa Urrea

Valentina Verdugo Toledo

Graciela Echiburú Belletti

Paula Fiamma Terrazas

Yocelyn Valdebenito Carrasco

Gonzalo Bustamante Rojas

Constanza Nilo Ruiz

Departamento de Colecciones y Conservación

Marianne Wacquez Wacquez

Nicole González Herrera

Natalia Keller

Eva Cancino Fuentes

Andrea Casanueva Allendes

María José Escudero Maturana

Eloisa Ide Pizarro

Gabriela Reveco Alvear

Camila Sánchez Leiva

Asistente de investigación y administración de sitio web

Cecilia Polo Mera

Administración y finanzas

Rodrigo Fuenzalida Pereira

Mónica Vicencio Vargas

Marcela Krumm Gili

Hugo Sepúlveda Cabas

Oficina de partes y archivos

Elizabeth Ronda Valdés

Juan Pacheco Pacheco

Autorización de salida e internación de obras de arte

Marta Agustí Orellana

Museografía

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

José Espinoza Sandoval

Mario Silva Urrutia

Luis Vilches Chelffi

Jonathan Echegaray Olivos

Museo Sin Muros

Patricio M. Zárate

Biblioteca y Centro de documentación

Doralisa Duarte Pinto

Nelthy Carrión Meza

Juan Pablo Muñoz Rojas

Segundo Coliqueo Millapan

Soledad Jaime Marín

Katia Venegas Foncea

Área Digital

Erika Castillo Sáez

Natalia Jara Parra

Mónica Isla Donoso

Ximena Gallardo Saint-Jean

Audiovisual

Francisco Leal Lepe

Custodia

Carlos Alarcón Cárdenas

Seguridad

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

José Tralma Nahuelhuen

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Luis Solís Quezada

Maximiliano Villela Herrera

Warner Morales Coronado

Luis Serrano Sepúlveda

Vicente Lizana Matamala

invita

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE

patrocina



colabora



colaborador MNBA



TOUR VIRTUAL 360°-TURISMO & CULTURA
Chilexplora.com

participa

UNDURRAGA
Sparkling People



Lucaffé
...e vivi la vita

media partner



CRÉDITOS EXPOSICIÓN

Curaduría y producción

Marianne Wacquez Wacquez
Natalia Keller

Diseño Gráfico

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Nicole García Acevedo

Iluminación

Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

Montaje

Ximena Frías Pinaud
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
José Espinoza Sandoval
Mario Silva Urrutia
Luis Vilches Chelffi
Jonathan Echegaray Olivos

Agradecimientos

Centro Nacional de Conservación
y Restauración
Laboratorio de Papel y Libros
Museo Nacional de Varsovia

CRÉDITOS CATÁLOGO

Compilación

Marianne Wacquez Wacquez
Natalia Keller

Textos

Ángel Cabeza Monteiro
Roberto Farriol Gispert
Marianne Wacquez Wacquez
Natalia Keller
Justyna Guze
Paloma Mujica González
Francisca Comandini Sepúlveda

Redacción de textos

Paulina Andrade Schnettler
Natalia Keller

Diseño

Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Nicole García Acevedo

Créditos fotográficos

Juan Carlos Gutiérrez Mansilla
Matteo D'Eletto
Henry Romanowski
Archivo Centro Nacional de
Conservación y Restauración
Archivo Museo Nacional de
Varsovia
British Museum, Londres

Impresión

Andros Impresores

Imagen derecha:
ESCUELA BOLOÑESA
Hombre sentado con sombrero
Cat. 33

Imagen tapa tiro:
ANDREA LANZANI
Proyecto un para estandarte
Cat. 74

Imagen tapa retiro:
GIORGO BONOLA
Portada del álbum: Leyenda del pintor Hanán
Cat. 1

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Codice Bonola. Dibujos italianos siglo XVI y XVII*. Colección MNBA, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre el 22 de junio y el 21 de agosto de 2016.

Impreso en julio de 2016, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición
© Museo Nacional de Bellas Artes.



Imagen contratapa:
DESCONOCIDO

Pava
Cat. 26

