



Drawn to Spain: Showcasing New Research on Spanish Drawings

10.00 – 17.30 Saturday 14 January 2012 (with registration from 9.30)

Kenneth Clark Lecture Theatre, The Courtauld Institute of Art, Somerset House, Strand, London WC2R 0RN

ABSTRACTS AND BIOGRAPHIES

SESSION 1: Texto / Imagen: Words and Images in Spanish Drawings – Chair: Lisa Banner (Independent Scholar, New York)

David García López (Universidad de Murcia)

Fray Juan Andrés Ricci de Guevara y el Dibujo Como Documento Académico

Dibujo y academia en la España del Siglo de Oro: la 'Pintura sabia' de fray Juan Ricci como manifiesto académico. Drawing and Academy in the Golden Century Spain: Friar Juan Ricci's 'Pintura Sabia' as academic programme.

The compendium of drawings by friar Juan Andrés Ricci de Guevara is unique due to its quantity and variety of subjects. The high number of drawings by the artist that have been preserved is not common among the artists of his period. Moreover, the wide array of interests reflected in his drawings –religious, scientific and academic- can be traced back to his education as benedictine monk and his studies of Theology in the University of Salamanca. The drawings of his treatise *La Pintura Sabia* (1660-1662) are highly remarkable for their affinity with academic teaching in the Spanish Golden Age, since drawing was used to instruct Spanish painters in the study of artistic and scientific treatises

La obra dibujada de fray Juan Andrés Ricci de Guevara (Madrid, 1600 – Montecassino, 1681) es singular tanto por su número como por su temática. De pocos artistas de su tiempo poseemos cientos de dibujos como es el caso de Ricci. Además, su formación como monje benedictino y sus estudios en la facultad de teología de la Universidad de Salamanca se reflejan en la multitud de intereses que pueblan sus dibujos: religiosos, científicos y académicos. Destacan especialmente los dibujos que forman el tratado *La Pintura Sabia* (1660-1662), pues son elocuentes de los preceptos de las academias de pintores que se estaban formando en la España del Siglo de Oro, especialmente sobre la formación del artista a través del dibujo y el estudio de diferentes tratados artísticos y científicos.

David Garcia Lopez is Ph.D. in Art History from Complutense University of Madrid and Lecturer in University of Murcia (Spain). He has been fellow in institutions such as Paris-Sorbonne University, Prado Museum, Spanish Academy at Rome or Warburg Institute, London. His work has focused on artistic relationships between Italy and Spain in Early Modern Age and Theory of Arts in Sixteenth and Seventeenth Centuries. Some of his books are: Lázaros Díaz del Valle y las Vidas de pintores de España ("Lazaro Diaz del Valle and Painter's Lives in Spain" 2008), Arte y pensamiento en la España del Barroco: fray Juan Andrés Ricci de Guevara ("Art and Thought in Seventeenth Century Spain: fray Juan Andres Ricci de Guevara (1600-1681), 2010) or his Spanish editions of Michelangelo: Letters (2008) and Ascanio Condivi: Life of Michelangelo (2007).

José Manuel Barbeito (Universidad Politécnica de Madrid)

Conocer un Lenguaje: el Dibujo de Arquitectura

Understanding a Language: Architectural Drawing

This presentation arises from research undertaken on some manuscript volumes in the Archivo Histórico Nacional, containing detailed records of the architectural works undertaken between 1610 and 1625 in the royal palace in Madrid.

This structure's importance as the administrative seat and court of the Habsburg monarchy, and the significance of the works undertaken at that time (the new, spectacular baroque facade), makes this documentation of particular interest. Its minutely detailed information describes the materiality of the fabric, with widths, weights, heights, girths and numbers of units. However, of greatest interest is that many of these descriptive sections are accompanied by small marginal drawings, a means by which those designing the works determine its form, and with this, the work's identity. Those drawings offer some images of extraordinary value for the study of the old Alcázar, which, after the destructive fire that broke out on Christmas Day, 1734, was completely destroyed to make way for the Palacio Real Nuevo. Furthermore, these images allow more general reflections on the role of the classical idiom in architectural composition of the early Baroque, thus permitting an appreciation of the reliance placed on this formal language (by this time a matter of routine and confidently handled by architects) when the demands of a specific project had to be met.

Esta ponencia parte del trabajo de investigación realizado sobre unos libros manuscritos conservados en el Archivo Histórico Nacional, donde se miden y detallan las obras que entre 1610 y 1625 se llevaron a cabo en el palacio madrileño.

De la importancia del edificio -sede y corte de la monarquía de los Habsburgo-, y de la de los trabajos que por entonces en él se realizaban – la nueva y espectacular fachada barroca – se deriva el interés de esta documentación, que de manera muy minuciosa y pormenorizada describe la materialidad de la fábrica con sus espesores, alturas, gruesos y número de unidades. Pero lo más interesante es que muchas de esas partidas se acompañan de unos pequeños dibujos al margen, con los que quienes miden las obras, precisan su forma, y con ella su identidad. Esos dibujos, perdido el edificio, -demolido después de que un incendio lo asolara en la Navidad de 1734 para dejar paso al Palacio Real Nuevo-, nos ofrecen unas imágenes extraordinariamente valiosas para el estudio del antiguo alcázar. Pero además permiten una reflexión más general sobre el papel del lenguaje clásico en la composición de la arquitectura del primer barroco, que deja ver cuanto se confía en este mundo formal, -para entonces convertido en una rutina conocida y manejada con soltura por los artífices-, a la hora de dar respuesta a las exigencias del proyecto.

José Manuel Barbeito is a professor at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid where he has taught Architectural Composition for more than 30 years. His PhD on the Ancient Alcazar of Madrid was awarded the University medal for the best doctoral dissertation in 1988 and has become a reference work since then. His main research interests are the Relationship between Art and Architecture and the Architecture in the Austrian Court. In addition to his academic work he has specialized on museography, as a curator and designer of over fifty exhibitions.

SESSION 2: Collecting and Defining Spanish Drawings – Chair: Benito Navarrete (Infraestructuras culturales y patrimonio del ICAS, Seville)

Marta Cacho Casal (Villa i Tatti, Florence)

Santarelli's Collection of Spanish Drawings at the Uffizi

La colección de dibujos españoles de Emilio Santarelli en los Uffizi

In 1866, the Italian sculptor Emilio Santarelli donated 12,461 sheets of Old Master drawings to the Uffizi gallery. According to a contemporary catalogue, which followed Santarelli's own instructions, about 482 were made by Spanish masters and 230 came with an attribution.

The collection of Spanish drawings at the Uffizi has not been researched since the *Mostra di disegni spagnoli 1972* with a catalogue by Professor Pérez Sánchez, although many drawings have travelled to exhibitions and have been studied by specialists in the field. The time then seems ripe to revise some of the original attributions as well as to shed some light on matters of provenance and the market for Spanish drawings in the XIX century. The paper will offer new insights into Santarelli's ways of collecting and his ambitions to create somehow an 'Istoria dell'Arte'.

En el año de 1866 el escultor italiano Emilio Santarelli donó 12,461 pliegos de dibujos antiguos a la galería de los Uffizi. Según un catálogo contemporáneo, que seguía las instrucciones del propio Santarelli, alrededor de 482 habían sido creados por maestros españoles, y de ellos, 230 llevaban una atribución.

La colección de los dibujos españoles en los Uffizi no ha sido investigado desde la *Mostra di disegni spagnoli* de 1972 con su catálogo preparado por Profesor Pérez Sánchez, aunque muchos dibujos de la colección han viajado a exposiciones y han sido estudiados por especialistas en este campo. Por lo tanto nos encontramos en un buen momento tanto para revisar algunas de las atribuciones originales como también para arrojar luz sobre temas de procedencia y el mercado de dibujos españoles en el siglo XIX. Esta presentación ofrecerá nuevas visiones sobre el coleccionismo de Santarelli y sus ambiciones de crear de cierta manera una "Istoria dell'Arte". Igualmente, se mirará en este contexto a su relación con el escultor francés François-Xavier Fabre y con otros coleccionistas contemporáneos en Florencia.

Marta Cacho Casal has worked for several years at the Department of Prints and Drawings of the British Museum after gaining a PhD from The Warburg Institute, London. She is presently a fellow at Villa I Tatti, The Harvard University Centre for Italian Studies, Florence. Her latest book, Francisco Pacheco y su Libro de retratos has just been published and was awarded the first Alfonso E. Pérez Sánchez International Research Prize: Velázquez and his century.

María López-Fanjul y Díez del Corral (The Courtauld Institute of Art)

*Drawing Theory and Collecting in Seventeenth-Century Spain
La teoría del dibujo y el coleccionismo en la España del siglo diecisiete*

Drawing and theory have rarely been studied together in relation to Spain and the two concepts have never been considered within a broader cultural context such as collecting.

The birth of drawing theory in Spain was linked to a new interest in its practice, represented in the founding of drawing academies, and to a new appreciation of its value, exemplified by the rising number of drawing collections. This led to a very compartmentalised drawing practice, and the drawing procedure started to be categorised in consecutive steps, which from this point were also named. Carducho, Pacheco, Palomino, and Martínez all discussed the terms that should be applied. They named the steps followed in every Spanish art workshop with terms that many artists already were using, and validated them by developing theories on the concept, ways, and kinds of 'dibujo'. These new terms transcended the simple artistic practice and conquered the world of collectors, as can be seen in the surviving documents and inventories.

Modern historiography has often misused the Spanish seventeenth-century drawing nomenclature. The complexity of this subject can easily lead to confusion. This difficulty has frequently resulted in the disregarding of references to drawings in seventeenth-century documents by mixing them up with paintings and prints. In order to provide common criteria of interpretation and a more accurate analysis of the Spanish drawing collections, María López-Fanjul studies in her paper the meaning, circumstances, and complexities of the theoreticians' vocabulary in order to decipher the types of drawings hidden behind the entries of a seventeenth-century inventory.

Raramente se ha estudiado el dibujo y la teoría conjuntamente en relación con España, y ambos conceptos no se ha considerado nunca en un contexto cultural más amplio cómo puede ser el coleccionismo.

El nacimiento de la teoría del dibujo en España fué vinculado a un nuevo interés en la práctica del mismo, evidenciado en el establecimiento de academias del dibujo, y a una nueva apreciación de su valor, ejemplificado en el número creciente de colecciones de dibujos. A partir de esos determinantes se desarrollaba una práctica muy compartamentalizada, y los procedimientos gráficos se ordenaron en unos pasos consecutivos, que a partir de esto, llegaron a ser nombrados con términos precisos. Carducho, Pacheco, Palomino y Martínez todos comentaron sobre los términos que se deberían emplear. Designaban los pasos seguidos en cada taller artístico español con términos ya empleados por muchos artistas, y validaron los mismos por el desarrollo de teorías sobre los conceptos, modos y maneras del 'dibujo'. Estas nuevas terminologías trascendieron la sencilla práctica artística, y conquistaron al mundo de los coleccionistas, como se puede apreciar en los documentos e inventarios existentes.

A menudo la historiografía moderna ha empleado equivocadamente la nomenclatura del dibujo español del siglo diecisiete. La complejidad del tema fácilmente puede llevar a la confusión. Esta dificultad con frecuencia a conducido a la indiferencia hacia las referencias documentales del siglo diecisiete, llegando a la confusión de dibujos con pinturas y grabados. Para poder facilitar un criterio de interpretación común, y un análisis más preciso de las colecciones españolas de dibujo, María López-Fanjul presenta un estudio del significado, circunstancias y

complejidad del vocabulario de los teóricos para poder decifrar los tipos de dibujos escondidos entre las descripciones de un inventario del siglo diecisiete.

María López-Fanjul y Díez del Corral holds a BA, MA and MPhil in Art History (Universidad Complutense, Madrid); a MA in Museum and Gallery Management (City University of London); and a PhD in the History of Art (The Courtauld Institute of Art, London), entitled Collecting Italian Drawings in Seventeenth-Century Spain: the Marqués del Carpio's Collection. She has worked as historian and manager for a number of cultural institutions, such the Victoria & Albert Museum (London), the Fundación La Caixa (Madrid), and the Museo del Prado (Madrid). She has focused her research on the collecting of drawings and on museology.

SESSION 3: Techniques and Realisation of Spanish Drawings – Chair: Peter Cherry (Trinity College, Dublin)

Ángel Aterido Fernández (Fundación Ortega y Gasset, Centro de Estudios Internacionales, Toledo)

El Dibujo de Desnudo en el Madrid Postvelazqueño: Modelos y Procedimientos Visuales
Figure Drawing in Madrid after Velázquez: Models and Visual Process

The representation of the nude is a most singular and paradoxical chapter in the history of Spanish art in the Golden Age. In specific reference to drawings, while copying from the life was an unavoidable part of the education of painters and sculptors, public exhibition of the products of such exercises was perceived as a danger from the point of view of the church authorities. These particular conditions determined artists' working methods from the way in which (private) academies were organised to the use of alternative recourses in which the nude model played no part in compositional solutions.

This presentation will offer a brief overview of the circumstances that framed the making of academic drawings. To this end we will center our attention on a concrete place and time to illustrate these circumstances: Madrid in the final decades of the seventeenth century. Painters with access to the court or those with access to the artistic meetings held in the town, equally drew the life model in combination with using prints and sculpture. In many occasions such practises masquerade with an appearance of being studied from the life, as is revealed by the analysis of written sources and extant drawings, which are generally difficult to catalogue.

Beyond providing illustrative examples, these new observations also offer a more accurate evaluation of the origin and function of [academic] drawings, always viewed within the framework of the training and creative process of painters of this period in Madrid.

La representación del desnudo supone uno de los capítulos más singulares y paradójicos de la historia del arte español del Siglo de Oro. En el caso concreto del dibujo, mientras la copia del natural era parte ineludible de la formación de pintores y escultores, la exhibición pública del producto de tales ejercicios resultaba peligrosa a ojos de las autoridades eclesiásticas. Estas condiciones particulares determinaron los métodos de trabajo de los artistas, desde la forma en que se celebraban las academias hasta las soluciones alternativas a la comparecencia de un modelo vivo a las que hubieron de recurrir.

En esta ocasión se ofrecera una breve visión sobre las circunstancias que marcaron la realización de los dibujos de academias. Para ello nos centraremos en un momento y lugar concretos para ejemplificarlas: las décadas finales del siglo XVII en Madrid. Los pintores, ya fuera al amparo de la corte o en las reuniones artísticas celebradas en la Villa, combinaron los modelos reales con el uso de grabados y esculturas. En múltiples ocasiones tales procedimientos fueron enmascarados con una apariencia natural, tal y como revela el análisis de las fuentes escritas y de los propios dibujos conservados, en general de difícil catalogación.

Además de la aportación de ejemplos ilustrativos, estas novedades proporcionan una valoración más ajustada acerca del origen y función de estos dibujos, siempre en el marco de los procesos creativos y formativos de los pintores madrileños de esta época.

*Angel Aterido holds a PhD in art history, specializing in Spanish painting of the 17th and 18th centuries. He has worked in exhibition design, as a writer of didactic scripts and editor. Their investigations have focused on the problems of origin and meaning of the work of art; the genera; collecting; and the social and professional aspects of the painters in Madrid. He has published articles on artists such Cano, Pereda, Giordano y Velázquez. He has published *El bodegón en la España del siglo de Oro* (2002) and, in collaboration, *Inventarios de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio* (2004). He has been editor of the documentary corpus of *Velázquez* (2000) and *Alonso Cano* (2002); and *Scientific Director of the Velázquez digital project, for CEEH* (2011-2012). He is currently Professor of the *Centro de Estudios Internacionales of Fundación Ortega y Gasset in Toledo (Spain)*.*

Rafael Romero and Adelina Illán (ICONO restauración y estudios de pintura de caballete, Madrid)

Nuevos Casos de Detección de Dibujo Subyacente en Obras Andaluzas del Siglo de Oro: Datos Adicionales para el Esclarecimiento de una Cuestión Problemática

New Cases of the Detection of Underdrawing in Andalusian Works of the Golden Age: New Information to Clarify a Problematic Question

The recent identification of a new underdrawing technique in paintings from Alonso Cano's later career in Granada, involving precise lines drawn with a red organic lake oil paint, has led the authors to conduct a technical re-examination of several paintings executed in Andalusia in the 17th century. The results forthcoming have been especially revealing in that they have found several graphic techniques for the application of an accurate preliminary drawing. There has also been confirmation of the presence of the aforementioned red-line drawing on the *Descent of Christ from the Cross* by Antonio del Castillo, dated in 1667. Of special interest is the beautiful underdrawing, made with a pen or fine brush, on the preparatory sketch for the *Saint Anthony* (1670-80), which was part of the collection at the Kaiser Friedrich Museum in Berlin (destroyed in 1945). Dating from the same period, and probably executed using the same technique, is an preliminary drawing on the *Portrait of the Venerable Mother Francisco Dorotea*, painted by Cornelis Schut, with there also being a version by Murillo (Seville Cathedral) based on an engraving by Schut himself.

In addition, this study includes the infrared reflectograms, previously published by the authors, of two of the preparatory sketches for the major series on the history of the Carthusian Order painted by Vicente Carducho for the Monastery of El Paular (1626-1632).

La reciente identificación de una nueva técnica de dibujo subyacente en obras del periodo de madurez de Alonso Cano en Granada, mediante precisos trazos realizados con laca orgánica roja, ha llevado a los autores a reexaminar técnicamente varias pinturas del ámbito andaluz del siglo XVII. Los resultados obtenidos han sido especialmente reveladores al encontrar diversas técnicas gráficas para establecer un preciso dibujo preliminar. Se ha confirmado también la presencia del mencionado dibujo de líneas rojas en el *Descendimiento de la cruz* de Antonio del Castillo, fechado en 1667. De especial interés se muestra el bello dibujo, a pluma o pincel fino, subyacente en el boceto preparatorio, para el *San Antonio de Padua con el Niño* (1670-80) que formó parte de la colección del Kaiser Friederich Museum de Berlín (destruido en 1945). De los mismos momentos, y probablemente realizado con la misma técnica, se ha observado dibujo preliminar en el *Retrato de la venerable madre Francisca Dorotea*, pintado por Cornelio Schut, obra de la que también Murillo realizó una versión (Catedral de Sevilla) a partir de un grabado del mismo Schut.

Este estudio incluye además los reflectogramas infrarrojos, ya publicados anteriormente por los autores, de dos de los bocetos preparatorios para la importante serie sobre la historia de la orden cartuja realizada por Vicente Carducho para el monasterio del Paular (1626-1632).

Rafael Romero Asenjo received his BA in Fine Arts in painting conservation from Universidad Complutense, Madrid. He was an intern at The Courtauld Institute of Art, London and at the J. Paul Getty Museum's Painting Conservation Department. He is currently Co-director of ICONO I&R, private conservation studio since 1999.

Adelina Illán Gutiérrez holds a degree in Conservation at the Centro de Estudios de Restauración de Arte, Madrid (1986-1989), and has since been working as freelance restorer in Toledo, Zamora and Madrid. She is currently Co-director of ICONO I&R, private conservation studio since 1999. icono.i.r@nova.es

SESSION 4: Sight and Suffering in Drawings by Jusepe de Ribera – Chair: Manuela Mena (Museo Nacional del Prado, Madrid)

Hannah Friedman (The Johns Hopkins University, Baltimore)

Blind Practice and Shining Virtue: on the Theoretical Implications of Jusepe de Ribera's Drawings

Práctica ciega y virtud resplandeciente: sobre las implicaciones teóricas de los dibujos de Jusepe de Ribera

In Jusepe de Ribera's drawing *Studies of Two Ears and of a Bat* in the Metropolitan Museum of Art, a bat splays its wings between two left ears that seem to sprout from the page itself. The motto "FULGET SEMPER VIRTUS" (virtue shines forever) beneath the bat contrasts pointedly with the animal's blindness; this disjuncture between image and text engages the theoretical implications of drawing itself, as medium, idea, and crucial component of artistic practice. Even as the ears call to mind the studies of features by Ribera, Odoardo Fialetti, Agostino Carracci, and Guercino, the notion of repetitious drawing practice finds another echo in the blindness of the bat, which evokes theoretical and emblematic representations of blind practice and bound theory. This paper will argue that Ribera's *Studies of Two Ears and of a Bat* plays on the joint questions of the reliability of the bodily senses and of mimetic representation in art. The blindness of the bat and the ears' appearance of sensory awareness forge a

link between this drawing and multiple works across Ribera's oeuvre in which the artist explores and often reformulates the representation of sensory experience and the role of sight in art. Thus, this drawing is a key statement in Ribera's groundbreaking formulation of what it meant to produce art in an age that construed practice as blind and sight as both the paramount means of apprehending the world and as the most potentially spurious of the senses, physically, philosophically, and spiritually.

En el dibujo de Jusepe de Ribera *Studies of Two Ears and of a Bat*, del Metropolitan Museum of Art, un murciélago extiende sus alas entre dos orejas que parecen brotar desde la propia hoja del papel. El lema "FULGET SEMPER VIRTUS" (la virtud resplandece para siempre) que aparece llamativamente inmediatamente debajo del murciélago ofrece un fuerte contraste con la ceguera del animal; esta desconexión entre la imagen y el texto despierta en el espectador reflexiones sobre las implicaciones teóricas del dibujo en sí, cómo medio, idea y componente fundamental de la práctica artística. A la vez que las orejas nos recuerdan a los estudios de facciones de Ribera, Odoardo Fialetti, Agostino Carracci y Guercino, la noción de dibujo repetitivo suena otro eco en la ceguera del murciélago, que evoca representaciones teóricas y emblemáticas de práctica ciega y teoría intransigente. En esta presentación se propondrá que *Studies of Two Ears and of a Bat* de Ribera juega con las cuestiones conjuntas de la fiabilidad de los sentidos corporales, y de la representación mimética en el arte. La ceguera del murciélago y la apariencia de sensibilización de las orejas forjan un enlace entre este dibujo y obras múltiples distribuidos en el *oeuvre* de Ribera, en que el artista explora, y con frecuencia re-formula, la representación del ejercicio de los sentidos, y el papel de la vista en el arte. Así, se califica este dibujo como una expresión clave en la formulación pionera que Ribera elaboró de lo que significaba el producir arte en una época en que se interpretaba a la práctica como ciega y a la vista como el medio principal para aprender el mundo, y a la vez, el más traicionero de los sentidos, en sus funciones física, filosófica y espiritual.

Hannah J. Friedman is a fourth-year PhD candidate in the History of Art at the Johns Hopkins University, and is currently working with Dr Stephen J. Campbell and Dr Felipe Pereda on her doctoral dissertation with the working title Blind Virtue and the Practice of Prophecy in the Art of Jusepe de Ribera. She holds a Master's degree from the Williams College Graduate Program in the History of Art, and a Bachelor's degree in Modern Languages and Literatures from Kenyon College.

Edward Payne (The Courtauld Institute of Art)

The Bound Man: Ribera's Drawings of Torture in Context
El hombre atado: Los dibujos de tortura de Ribera en context

The bound man is a curious leitmotif throughout Ribera's oeuvre. Present in many of his paintings, the bound male figure is even more prominent in his drawings, a quarter of which have been identified as representing men tied to trees. With subjects deriving from religion, mythology and contemporary society, these drawings have prompted various interpretations, from suggesting Ribera's personal obsessions with violence, to defending his general aesthetic interests in depicting the body in complicated positions.

Taking as its focus The Courtauld drawing of a *Man tied to a tree, and a figure resting*, this paper will challenge and push these arguments further. It will offer a new reading of The Courtauld sheet, situating it within the context of related drawings by the artist. Through reconsidering Ribera's attitude towards representing the suffering body on paper, it will be argued that these works reveal his preoccupation with the body as a site (and a sight) of complication, with pain as a problem of expression, and with drawing as a difficult practice in its own right, involving both skills of imitation and manipulation. Of particular importance will be an analysis of the relationship between the suffering body and the subordinate figure, as well as the satirical undertones implicit in some of these deeply serious drawings.

El hombre atado es tema curioso y que recurre a menudo en la producción artística de Ribera. Identificable en numerosas obras pintadas, la figura masculina atada se protagoniza aún más en sus dibujos, llegando este tipo de iconografía a ocupar una cuarta parte de sus dibujos. Con temas tomados de la religión, la mitología y la sociedad contemporánea, estos dibujos han despertado interpretaciones variadas, desde la idea de una obsesión personal con la violencia por parte del artista, hasta una defensa de sus preocupaciones estéticas en la representación del cuerpo en posiciones complicadas.

Tomando como su punto de enfoque al dibujo del Courtauld *Man tied to a tree, and a figure resting*, en esta presentación se examinará y cuestionará a estos argumentos. Se ofrecerá una lectura nueva del pliegue del Courtauld, situándolo dentro del contexto de otros dibujos relacionados de la mano del artista. Considerando de una manera nueva la actitud de Ribera hacia la representación sobre papel del cuerpo sufriendo, se explicará que estas obras revelan su preocupación con el cuerpo como lugar y visión de complicación, con el dolor como problema de expresión, y con el propio dibujo como práctica dificultosa, exigiendo tanto la habilidad en la imitación

como en el manejo. De importancia particular es el análisis de la relación entre el hombre que sufre y la figura menor, como también el tono satírico subyacente implícito en algunos de estos profundamente serios dibujos.

Edward Payne is a Visiting Lecturer at The Courtauld Institute of Art. In 2009 he held a Rome Award at The British School at Rome, and in 2007-8 worked as a Print Room Assistant in The Courtauld Gallery Prints and Drawings Room. He is now completing his PhD thesis, Violence and Corporeality in the Art of Jusepe de Ribera, supervised by Dr Sheila McTighe.

SESSION 5: Space and Place in Drawings by Francisco de Goya – Chair: José Manuel Matilla (Museo Nacional del Prado, Madrid)

Janis Tomlinson (University of Delaware, Newark)

Re-opening Goya's Album "B"

Volviendo a abrir el Álbum "B" de Goya

For those unfamiliar with the scholarship on Goya's drawings, the term 'album' may be misleading. It does not refer to the kind of album in which collectors, connoisseurs and artists had for centuries preserved their drawings. Rather, Goya's eight albums (identified by letters A – H) are groups of drawings, unified by medium and support and sometimes numbered in sequence by the artist. As first defined by Eleanor Sayre in 1958, these albums might be either collections of loose sheets or bound sketchbooks. But Pierre Gassier saw more to them, writing in his 1973 catalogue that the order of drawings within an album reflected 'the order in which they were executed'.

The examination of the surviving sheets from Album B strongly tests the assumption that numerical sequence reflects chronological development, and supports a thesis that these sheets were ordered, numbered in brush and wash, and bound after their creation. More compositions than sketches, many of them were developed over time, as Goya added a wash background, or a caption to an earlier drawing. Consideration of these drawings independent of an assigned order or a predetermined theme (as suggested by the alternative title for album B as the "Madrid" album) calls attention to their full stylistic and thematic breadth. Their range invites comparison not only with the etchings of *Los Caprichos*, to which the album is traditionally linked, but also with works of the 1790s and early 1800s. Such parallels mark a trajectory through the final decade of the eighteenth, and possibly into the early nineteenth, century, to invite reconsideration of their dating.

Para los que no tienen familiaridad especial con el estudio científico de los dibujos de Goya, el término "álbum" puede engañar. No se refiere al tipo de álbum utilizados durante siglos por los coleccionistas, conocedores y artistas para conservar sus dibujos. En cambio, los ocho álbumes de Goya (identificados con las letras A-H) consisten en grupos de dibujos, unificados por su medio y soporte, y en algunos casos, numerados en secuencia por el artista. Como indicó Eleanor Sayre en 1958, estos álbumes podrían ser o colecciones de hojas sueltas, o cuaderno confeccionado precisamente para dibujar. Pero Pierre Gassier vio otras posibilidades, escribiendo en su catálogo de 1973 que el orden de los dibujos dentro de los álbumes reflejaba "el orden en que fueron ejecutados".

La examinación de los pliegos existentes del Álbum B posa cuestiones grandes sobre la idea de que la secuencia numérica refleja el desarrollo cronológico, y apoya, en cambio, la tesis de una ordenación, numeración a punta de pincel, y encuadernación posterior a su creación. Son más bien composiciones que bocetos, y muchos de las imágenes fueron desarrolladas a través de bastante tiempo, según Goya modificó un dibujo anterior con la aplicación de una aguada sobre el fondo, o una inscripción. La consideración de estos dibujos como creaciones independientes de un orden o temática determinados (este último sugerido por el título alternativo para Álbum B como el Álbum de Madrid) despierta una mayor comprensión de su plena importancia temática y estilística. Su variedad invita comparación no sólo con los aguafuertes de *Los Caprichos*, con los cuales han sido asociados tradicionalmente, sino también con obras de los 1790s y principios de los 1800s. Tales paralelos marcan una trayectoria a través de la última década de los 1700s y posiblemente hasta los primeros años del siglo 19, invitan una reevaluación de su datación.

Janis Tomlinson is the author of several books, articles and reviews on the art of Spain and Goya. U.S. curator for the exhibition, Goya: Images of Women (Museo Nacional del Prado/National Gallery of Art, Washington, 2001-2), she continues to write and lecture on the artist. Fellowships from the Woodrow Wilson International Center for Scholars and the Guggenheim Foundation supported her research on national identity and the historiography of art. As Director of Exhibitions and Cultural Programs at the National Academy of Sciences (1999-2003), she developed a program of changing exhibitions exploring the relations among science, imagery and art; as Director of University Museums at the University of Delaware since 2003, she oversees the University collections and exhibitions.

Reva Wolf (State University of New York at New Paltz)

On the Significance of Place in Goya's Drawings

Sobre la significación del lugar en los dibujos de Goya

The evocative settings Goya created in his drawings are at once specific and abstract. His album drawings that portray the home of his youth, Zaragoza, are a case in point. Drawings of an Inquisition punishment, a man sewn inside horse, and a mutilated man – all set in Zaragoza – show Goya's ingenious use of word and image to highlight characteristics of a specific place. To enrich our understanding of these features of place, Wolf makes note of an intriguingly direct connection between the drawing (recently rediscovered) of a man sewn inside a horse and a story published in an early eighteenth-century anti-papal treatise. Broadening out from this discrete connection, Wolf considers Goya's portrayals of individualised places in light of eighteenth-century developments in cartography, geography, and travel writing; Wolf also takes into account the then popular depictions of regional types, as well as theories about the effects of the environment on human character. These efforts, and recent assessments of eighteenth-century ideas about place, will be enlisted to augment our appreciation of Goya's achievement in bringing together, in a remarkable interdependence, the particular and the abstract, Spain and the world.

Los escenarios creados en los dibujos de Goya son a la vez específicos y abstractos. Un ejemplo puede encontrarse en los dibujos que representan a Zaragoza, ciudad de su juventud. Dibujos de un castigo inquisitorial, un hombre cosido dentro de un caballo, y un hombre mutilado – todos ambientados en Zaragoza – muestran el ingenioso empleo por Goya de la palabra y la imagen para destacar las características de un lugar específico. Para enriquecer nuestra comprensión de los rasgos de lugar, Wolf hace nota de una conexión intrigante y directa entre el dibujo (recién descubierto) de un hombre metido dentro de un caballo y sujeto allí por medio de puntos cosidos, y un cuento publicado en un tratado anti-papal de principios del siglo dieciocho. Desde esta conexión concreta, Wolf pasa a una consideración más ampliamente la representación por Goya de lugares individualizados a la luz de avances en el siglo dieciocho en la cartografía, la geografía y la literatura de viajes. Igualmente, Wolf reflexiona sobre las interpretaciones contemporáneas de los tipos regionales, tema popular en aquel entonces, y sobre las teorías sobre la influencia sobre el carácter humano de su entorno. Estos argumentos, y unos análisis recientes acerca de las ideas sobre lugar en el siglo dieciocho, se apropian para aumentar nuestra apreciación del logro insólito de Goya en reunir, con una interdependencia impresionante, lo particular y lo abstracto, España y el mundo.

Reva Wolf is Professor of Art History at the State University of New York at New Paltz. Her publications include Goya and the Satirical Print in England and on the Continent and Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s. She collaborated on the catalogue of the 2010 exhibition of Spanish drawings at The Frick Collection, New York. Her recent work focuses on methodology, art and humour, the reception of art, and issues of appropriation and authenticity. She has held fellowships at Harvard University and at the Institute for Advanced Study, Princeton. Last year she was a recipient of the State University of New York Chancellor's Award for Excellence in Teaching.

SESSION 6: Drawing Conversations in the Twentieth Century – Chair: José de la Mano (José de la Mano Galería de Arte, Madrid)

Mark Stuart-Smith (Birkbeck College, University of London)

Spanish Dialogues in the Drawings of Juan Muñoz

Diálogos españoles en los dibujos de Juan Muñoz

Although best known for his sculptural installations, the Spanish artist Juan Muñoz (1953-2001) was also a prolific and brilliantly versatile draughtsman, whose often provocative and unsettling drawings shadow and overlap with the concerns of his sculptural work.

The paper examines two categories of drawings by Muñoz in terms of the contrasting strategies of appropriation that he deploys towards the work of Velázquez and Goya. *Ventriloquist Looking at a Double Interior* (1988-2001), which appropriates from Velázquez's *Las Meninas* the pictorial construction of absence and the gaze, combines two formal exhibition drawings of almost identical interiors and a sculpture of a ventriloquist's dummy. The dummy compounds the sense of paradoxical implication and visual play of absence and displacement in the drawings.

In contrast, a number of the sketchbook drawings work both with and against the example of Goya. These more informal drawings tend to represent dramatic scenarios in which one or two figures appear to act out obscure, saturnine narratives, often suggesting voyeurism or violence. The relationship with Goya's work will be discussed in the light of what Marina Warner has termed the 'late grotesque' to illuminate Muñoz's evocation of narrative, life and voice through the drawings. The paper explores the ventriloquial character of both categories of drawing and shows how the two kinds of drawings may be compared as a way of reflecting on each other's absences.

Conocido mejor por sus instalaciones escultóricas, el artista español Juan Muñoz (1953-2001) fué también dibujante prolífico y brillantemente versátil, cuyos dibujos, a menudo provocativos e inquietantes, prestan relieve y ofrecen coincidencia con las preocupaciones de su obra escultórica.

En esta presentación se examinarán dos categorías de los dibujos de Muñoz en términos de las estrategias contrastantes de apropiación que implementa para con la obra de Velázquez y Goya. *Ventriloquist Looking at a Double Interior* (1988 - 2001), que apropia de *Las Meninas* la construcción pictórica de la ausencia y la mirada, combina dos dibujos formales de exposición, y una escultura en forma de un maniquí de ventríloco. El maniquí aumenta el ambiente de implicación paradójica y el juego visual de ausencia y desplazamiento en estos dibujos.

Por contraste, un número de dibujos del cuaderno funcionan en conjunto y también en oposición al ejemplo de Goya. Estos dibujos más formales tienden a representar escenarios dramáticos en que una o dos figuras aparecen interpretando narrativas oscuras, saturninas, a menudo sugiriendo temas de voyeurism o violencia. La relación con la obra de Goya será comentada a la luz de lo definido por Marina Warner "late grotesque" para iluminar la evocación logrado por Muñoz de narrativa, vida y voz a través de los dibujos. En esta presentación se investiga el carácter ventríloquial de ambas categorías de dibujos y muestra que los dos tipos de dibujos pueden compararse a modo de reflexionar sus ausencias, el uno al otro.

Mark Stuart-Smith is in the final year of an AHRC-funded PhD in History of Art at Birkbeck College, University of London, researching the theme of silence in the work of the Spanish artist Juan Muñoz (1953-2001). He co-founded Dandelion, the postgraduate online journal and network based at Birkbeck, which launched in 2010, and has been a general editor of the journal since 2009. He also lectures at the Department of History of Art and Screen Media at Birkbeck and teaches art for the Westminster Council adult education service.

Lauren Barnes (The Courtauld Institute of Art)

Picasso, Posters and Prestige: The 'Private' made 'Public' in Picasso's Drawings for the French Communist Party
Picasso, carteles y prestigio: De "privado" a "público" en los dibujos de Picasso para el Partido Comunista de Francia

In the period from 1949 to 1962, drawings and prints by Picasso featured on posters for the Peace Movement of the French Communist Party (PCF), of which the artist was a member. In addition, Picasso attended Peace Congresses and twice created drawings on apartment walls in the cities he visited for this purpose. Previous analyses of the political Picasso have passed over these drawings, focussing simply on Picasso's membership of the party as an element of its cultural prestige. This paper seeks to reassess the drawings by looking closely at their possible connotations. The clear linearity of the drawings did not simply enable them to be clearly read or make them suitable for large, public formats. Instead, these linear drawings played on the constructed 'Picasso myth' that surrounded the artist by the time the works were produced. Referring to Roland Barthes' analysis of drawings by Cy Twombly, this paper recognises these drawn lines as comparable to the signature or autograph of the artist. The drawings defy the idea of drawing as a private, small-scale pursuit, their distinctive line playing into the PCF's cult of Picasso's personality and the prestige that his support lent to the Party. Despite their author never relinquishing his Spanish nationality to take on French citizenship, the drawings' deployment for international political purposes and combination with texts from different languages might be said to challenge their national allegiances, pointing to the international reach of Picasso's influence.

En el periodo de 1949 a 1962, dibujos y grabados de Picasso protagonizaron carteles para el Movimiento Pacífico del Partido Comunista Francés, del cual el artista era miembro. Además, Picasso asistió a los Congresos Pacíficos y en dos ocasiones realizó dibujos sobre muros de edificios en ciudades a donde acudió concretamente para este fin. Análisis previos de Picasso político han pasado por alto de estos dibujos, concentrándose simplemente en la afiliación de Picasso con el partido como un elemento del prestigio cultural del mismo. En esta presentación se pretende reevaluar los dibujos mediante una examinación detenida de sus posibles conotaciones. El carácter claramente lineal de los dibujos sirvió no sólo a asegurar su lectura, o hacerlos apropiados al espacio público y grande. Mas bien, estos dibujos lineares hacían referencia al "mito Picasso" construido alrededor del artista ya antes de las fechas en que los dibujos fueron producidos. Con referencia a los análisis de Roland Barthes de los dibujos de Cy Twombly, se reconoce que estas líneas dibujadas son comparables a la firma o el autografía del artista. Desafían estos dibujos a la idea de el dibujo como actividad privada, a escala pequeña, su línea distinta haciendo juego con el culto a la personalidad de Picasso construida por el PCF, y el prestigio prestado al partido por su apoyo. A pesar de que su autor jamás abandonó su nacionalidad española para tomar la francesa, la implementación a fines de política internacional y su combinación con textos de diferentes idiomas podría formular un desafío a las alianzas nacionales, apuntando al alcance internacional de la influencia de Picasso.

Lauren Barnes graduated from The Courtauld Institute of Art's MA in Art History in July 2011, where she studied *Modernism in Europe* with Professor Christopher Green, writing her dissertation on sculptures by Le Corbusier and Joseph Savina. Before this she completed her BA in Art History at The Courtauld. She has curated an exhibition of contemporary artists' maps in Guernsey and, with 20//20 Collective, a show at Bethnal Green Working Men's Club. She is co-convenor of the session 'Copies and Translations: Re-placing the Original' at the Association of Art Historians Conference 2012.