

LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA COMO FUENTE DE INFORMACIÓN DE LA OBRA DE ARTE: J. LAURENT Y EL PERRO SEMIHUNDIDO DE GOYA

Celia Isabel Díez Esteban

(Restauradora jubilada del Instituto del Patrimonio Cultural de España, IPCE)

celiaisabel.diez@gmail.com

Resumen:: *El perro semihundido*, forma parte de la serie de las 14 pinturas negras con las que Goya decoró las paredes de su casa de “La Quinta del sordo”, en las dos salas rectangulares de la planta baja y el primer piso.

La finca sufrió numerosas transformaciones pero la construcción primitiva en la que Goya realizó sus *Pinturas negras* quedó intacta, aunque sometida al deterioro del tiempo.

Antes de ser trasladadas a lienzo, para su instalación en el Museo del Prado, las pinturas fueron fotografiadas por J. Laurent *in situ*.

Laurent empleó un ingenioso sistema de baterías *Bunsen* unidas con el fin de conseguir la luz necesaria para realizar las placas fotográficas de las pinturas situadas en el interior, donde ésta era realmente inexistente.

Palabras clave: *Pinturas Negras*, Goya, “Perro semihundido”, fotografía histórica, conservación y restauración.

Abstract: *El perro semihundido* form a part of the 14 “black paintings” with Goya decorated the walls of his house “La quinta del sordo” in the ground and the first floor.

The property suffered numerous transformations but the primitive construction in which Goya did realize his “black paintings” remained intact, subjected only to the deterioration action of time.

Before being moved to linen, to be placed in de Prado Museum, the paintings was made a photography by J. Laurent “in situ”.

The interested thing is that Laurent used an ingenious system of batteries *Bunsen* getting the necessary light to impress the photographic plates of the painting.

Keywords: Black paintings, Goya, “Perro semihundido”, historical photography, conservation and restoration.



Fig. 1.- *El perro semihundido*.

Identificación: *El perro semihundido*. (1,31 x 0,79cm.) Museo del Prado Cat. N° 767 **Autor:** Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828) **Cronología:** 1819-1820

Periodo: Pintura del Neoclasicismo español

El perro semihundido, forma parte de la serie de las 14 pinturas negras con las que Goya decoró las paredes de su casa de “La Quinta del sordo”, en las dos salas rectangulares de la planta baja y el primer piso.

Goya adquirió la casa el 27 de febrero de 1819, y en ella vive con D^a Leocadia y sus hijos hasta el 17 de septiembre de 1823, cuando se la dona a su nieto Mariano. Desde entonces, la Quinta del Sordo se había mantenido en propiedad de los herederos de Goya, hasta su venta en 1859.

Entre 1859 y 1873 la finca pasa por varios propietarios y durante este tiempo sufre numerosas ampliaciones y transformaciones, pero la construcción primitiva en la que Goya realizó las Pinturas Negras quedaría intacta, por respeto de sus herederos, aunque sometida al deterioro del tiempo.

En 1873 fue comprada por el banquero suizo Émile d’Erlanger, quien encargó a Salvador Martínez Cubells, restaurador jefe del Museo del Prado desde 1869, el traslado a lienzo de las *Pinturas negras* de Goya, al parecer con la intención de venderlas en la exposición de París de 1878.

Sin embargo, las pinturas no obtuvieron la acogida que se esperaba en la exposición de París y D'Erlanger las donó al Estado Español, quién las asignó al Museo del Prado, por la Real Orden de 20 de diciembre de 1881, donde fueron expuestas a partir de 1889.

Desde el punto de vista técnico, tanto el traslado como el cambio de soporte de dichas pinturas parietales, tiene el interés añadido de haber sido una de las primeras intervenciones con esta técnica en España pero, debido a su mal estado de conservación y a la dificultad de esta técnica, se produjeron repercusiones en las obras no del todo satisfactorias.¹

Por este motivo han sido objeto de numerosos estudios y análisis por parte del propio Museo del Prado, como *el Simposium Internacional* celebrado en 1983, según explica su director Alfonso E. Pérez Sánchez, en el preludio del artículo de Carmen Garrido sobre los análisis efectuados por el Gabinete Técnico del Museo:²

Como se indicó en el precedente número de nuestro Boletín (septiembre-diciembre 1983) y financiado por Productos Roche con motivo del cincuentenario de su implantación en España el pasado mes de noviembre se celebró un Simposium internacional para estudiar los problemas de conservación de las Pinturas Negras de Goya y las Hilanderas de Velázquez, con vistas a su restauración o, al menos, a su definitiva consolidación. La preparación del Simposium determinó la obtención de un abundantísimo material de estudio que comprendió fotografías de gran formato con los más nuevos procedimientos radiográficos e infrarrojos y un sistemático muestreo para el análisis de pigmentos y de estratigrafías. Este material, especialmente el radiográfico, se ha revelado, en el caso de las Pinturas Negras, como extraordinariamente sugestivo y sorprendente. Las modificaciones que revela en la composición de las escenas y la determinación de las amplias zonas perdidas y repintadas en las sucesivas restauraciones, plantean una serie de problemas que están aún muy lejos de poder resolverse de modo satisfactorio.

Dada la trascendencia de estas obras y la abundantísima bibliografía interpretativa a que ha dado lugar, hemos considerado obligado dar a conocer de inmediato estas radiografías que obligan a repensar cuanto hasta ahora se ha dicho. El concienzudo trabajo realizado por los miembros de nuestro Gabinete Técnico se brinda, pues, como una presentación de materiales sobre los cuales habrá que volver una y otra vez, desde las más diversas perspectivas. El hechizo, misterioso y sombrío, de estas subyugantes pinturas se multiplica al penetrar en ellas, incluso a través de los medios físicos que la ciencia pone a nuestro alcance. Tras el estudio del material que aquí se aporta, quizás haya que renunciar a alguna de las interpretaciones hasta ahora sugeridas, pero se abre camino a otras. Y sobre todo, nos adentramos algo más en el proceso creador del gran maestro que —evidentemente— no concibió de una vez este mundo terrible, sino que, por alguna causa que ignoramos —y que tocará sin duda a sus crisis, las personales o las histórico- políticas del momento— transformó de raíz lo que parece ahora concebido en otra clave bien diversa.

Alfonso E. Pérez Sánchez

Aspectos técnicos:

El Perro semihundido es, al igual que las trece restantes, una pintura al óleo realizada directamente sobre la pared sobre una preparación blanca de sulfato de calcio con un aglutinante de cola gelatinosa. Los colores que emplea Goya según se refleja en los resultados de las muestras son:³

¹ Glendinning, Nigel.- «La Quinta del Sordo de Goya», Historia 16, n.º 120, abril de 1986, pág. 108.

² Garrido, María del Carmen.- «Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya». Boletín del Museo del Prado. Tomo V. N.º 13. Enero-abril 1984

³ Op.Cit. Nota 2.- Los resultados de los análisis realizados en este cuadro por el Gabinete Técnico bajo la dirección de Carmen Garrido pueden consultarse en la página 30-36 y referencias de las micromuestras, pág. 40.

D/1. Referencia micromuestra: 767/3. Localización: Perro semihundido, Marrón junto a un roto en la mancha del lado derecho. 1. Sulfato de calcio, negro orgánico, trazas de ocre naranja; = 80 fi. 2. Restos de adhesivo (?); > 20 / . 3. Sulfato de calcio muy impregnado; = de 0 a 80 fi. 4. Blanco de plomo, oropimenti y negro de carbón; = 80 fi. 5. Repintes, blanco de bario y blanco de zinc y ocre; =* 25 fi.

D/2. Referencia micromuestra: 767/5. Localización: Perro semihundido. Marrón repinte de la parte baja del cuadro. 1. Sulfato de calcio, negro de carbón y trazas de ocre naranja; > 50 ξ i. 2. Sulfato de calcio muy impregnado; = 150 a 200 / i. 3. Sustancia resinosa; = 5 fi. 4. Blanco de plomo y negro de carbón; - 40 / J. 5. Oropimenti, blanco de plomo y negro de carbón y ocre; = de 10 a 40 fi. 6. Repinte, blanco de bario y ocre; ~ 15 / ξ . 7. Barniz resinoso; = 20 μ x. 8. Repintes en varias capas, blanco de bario, blanco de zinc y ocre en varias capas; - 25 a 100 fi.

D/3. Referencia micromuestra: 767/6. Localización: Perro semihundido. Fondo gris zona de transición no repintada. 1. Sulfato de calcio, negro de carbón y trazas de ocre naranja; > 40 fi. 2. Sulfato de calcio muy impregnado; =* hasta 190 ξ i. 3. Sustancia resinosa; = 30 fi. 4. Negro de carbón, blanco de plomo y trazas de oropimenti y ocre; = 40 a 50 fi. 5. En parte barniz resinoso; = 10 fi. En parte repinte; = 10 ^.

Análisis formal y conceptual del Perro semihundido:

De una masa de tierra ocre sobresale la cabeza de un perro con la mirada fija en la parte superior. A la derecha se adivina una pared de roca o terreno cortado a pico.

La tonalidad general del cuadro es una variedad del ocre, llegando quizás a un brillo dorado que se hace más patente en la zona del animal, posiblemente para destacarlo del resto y otorgarle mayor relevancia.

El trazo es suelto, casi empleando una técnica impresionista; presenta una ambigüedad en la composición y se podría decir que se advierte en él una atmósfera “Turneriana”. Los artistas de las vanguardias del siglo XX, surrealistas y expresionistas, consideraron estas pinturas de Goya como el origen del arte moderno.

La expresión de los ojos del perro podría ser de quietud, de soledad o incluso de ansiedad produciendo en el espectador un sentimiento de miedo o lástima por su situación. Podría parecer que lo que le interesa más al autor es transmitir una escena de incertidumbre a través de los ojos del can.

Es el único cuadro de los catorce con una temática diferente, con una luz distinta que consigue separarlo del resto y hacerlo más enigmático, si cabe.

Placas fotográficas de Jean Laurent del Perro semihundido.

Jean Laurent (1816, Garchzy, Francia – 1886, Madrid) fue un fotógrafo francés afincado en España desde 1857. Poseía gran capacidad técnica, rigurosa sistematización catalogadora y una capacidad industrial y comercial, para dar a conocer al gran público las obras que fotografiaba.

En el año 1861 editó el folleto titulado: *Catálogo de los Retratos que se venden en casa de J. Laurent, Fotógrafo de S. M. la Reina* (Madrid, Imprenta de Manuel de Rojas, 1861). Fue el fotógrafo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 y posteriormente fotógrafo de museos (El Prado) y academias.

Tras la compra de la Quinta del Sordo en 1873 por Émile d'Erlanger, y antes del encargo a Salvador Martínez Cubells del arranque, traslado a lienzo y restauración de las *Pinturas negras*, Laurent recibió el encargo de realizar una serie de 14 fotografías de las pinturas, aún sobre los muros. Este encargo quedó reflejado en su catálogo de 1896: «J. Laurent et C^{ie}» tituladas «Fresques détachées de la Quinta de Goya». «Puis transportées sur toile et données au Musée du Prado».

Para fotografiar las obras con buena luz, Laurent, las sacaba al exterior, al sol, sin embargo, para realizar las placas fotográficas de las pinturas situadas en el interior de la casa, donde la luz era real-

mente insuficiente, empleó un ingenioso sistema portátil de baterías *Bunsen* unidas, para generar luz eléctrica ⁴.

Los tamaños de los negativos de cristal empleados corresponden al formato tipo 27 x 36, en el que Laurent desarrolló prácticamente toda su obra, excepto algunas incursiones en formatos superiores.

La emulsión empleada es al colodión, cuyo período de utilización (1851-1882) abarca la mayor parte de la vida profesional de Laurent, en el centro de cuyo intervalo se realizaron las fotografías que nos ocupan.

Respecto al papel utilizado para impresionar la imagen, en principio, se usaba el papel a la albúmina, pero Laurent, junto con su socio Martínez Sánchez, inventaron otra modalidad de papel denominado papel leptográfico, antecesor de los papeles baritados.⁵

La novedad fue introducir una capa de sulfato de bario entre la emulsión y el papel, consiguiendo una papel muy estable químicamente, fácil de almacenar y transportar y de larga duración hasta ser impresionado.

Este tipo de papel se presentaba en tres modalidades:

1.- “Ordinario”. Que sólo llevaba la emulsión de cloruro de plata sobre papel Saxe. (Papier leptographique mat.)

2.- De “semiporcelana” con una capa de sulfato de bario entre el papel y la emulsión. (Papier leptographique brillant)

3.- De “porcelana” con emulsión colodión seco y una capa de sulfato de bario en ambas caras del papel. (Papier leptographique porcelaine).

Sin embargo, se arañaba con facilidad y algunos semitonos de color necesitaban la aplicación de un fijador, por estos motivos y por tener un precio más elevado, el papel leptográfico fracasó comercialmente y no pudo sustituir a las copias a la albúmina en el positivado a partir de los negativos de colodión.

Pocos años después apareció el papel al gelatino-bromuro, manteniendo la capa baritada, que se impuso en el mercado.

En el Archivo Ruiz Vernacci del IPCE, se conservan copias en papel leptográfico en retratos con formato de “tarjeta de visita” del estudio de J. Laurent.

Las fotografías presentan una regla graduada de 1 m. de longitud apoyada en el lateral de las pinturas, que Laurent superponía en el momento de realizar la toma. Esta regla se constituye así en una escala gráfica que permite conocer el tamaño real de las pinturas en su estado original.⁶

Desde su muerte, sus sucesores mantienen y amplían su archivo hasta que es adquirido por el Ministerio de Cultura.

En la actualidad, es el Archivo fotográfico Ruiz Vernacci de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), perteneciente al Ministerio de Cultura y Deporte, quién se encarga de la custodia de los catorce negativos correspondientes a la serie de fotografías realizada por

J. Laurent de las *Pinturas Negras* de Goya, además se conservan cerca de 12.000 negativos originales de vidrio al colodión húmedo de J. Laurent y Compañía; de estos negativos, 9.500 son del formato 27 x 36 centímetros, y 1.000 son placas estereoscópicas del formato 13 x 18 cm. Pero los negativos más grandes conservados de Laurent son del gigantesco formato 27 x 60 cm.

⁴ Teixidor Cadenas, Carlos. (2011): «Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya», Descubrir el Arte, 154, Madrid, pág. 224; Magariños Laguía, Carlos. “Jean Laurent y la luz eléctrica” en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/29/10magariñoslaguia.pdf>

⁵ -<https://art3mania.jimdo.com/fotos.../jean-laurent/datacion-de-las-fotografias-de-lauren>

⁶ Torrecillas Fernández, María del Carmen.- Boletín del Museo del Prado, Tomo 13 1992. Pág. 57

Fotografía del Perro semihundido de J. Laurent.



Fig.2.- Archivo Ruiz Vernacci. Fototeca del Patrimonio Histórico. LCR.B.C. (Copia sacada por contacto del negativo original de 27 x 36 cm.)

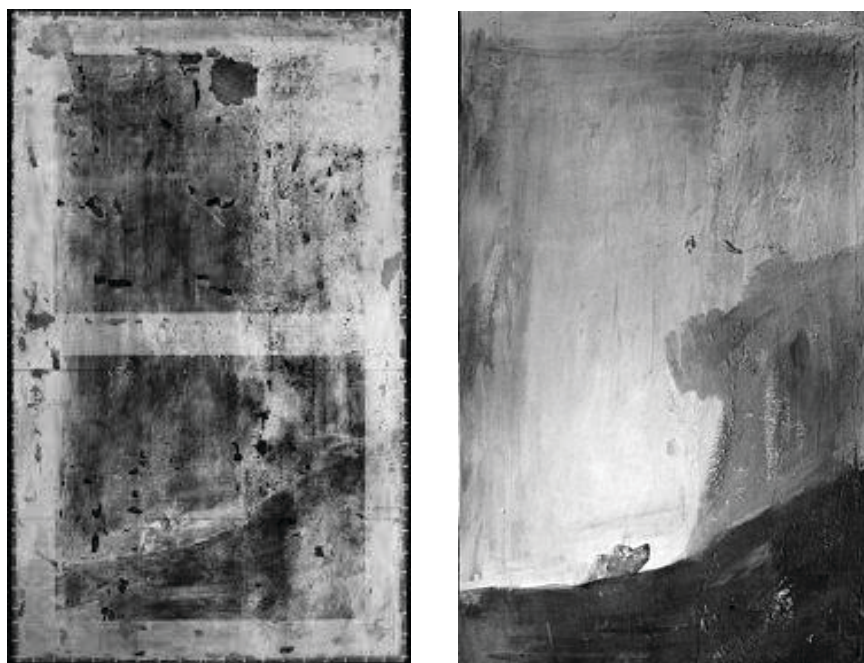
Gracias a la fotografía que realizó Laurent de la pintura original del *Perro semihundido* de Goya, se puede apreciar claramente que, en la parte superior aparecen dos aves volando por encima de la montaña o paredón a las que el perro dirige su mirada.⁷

Estas dos aves han desaparecido en el cuadro expuesto en el Museo del Prado, no están; en el acto del traslado a lienzo o en las posteriores restauraciones se han perdido, tristemente han “volado” del cuadro ideado por Goya. Es cierto que, en una intervención de esa trascendencia sólo se haya perdido esto, es casi un milagro, sí, pero, es una lástima porque es un detalle importante que altera la interpretación del cuadro.

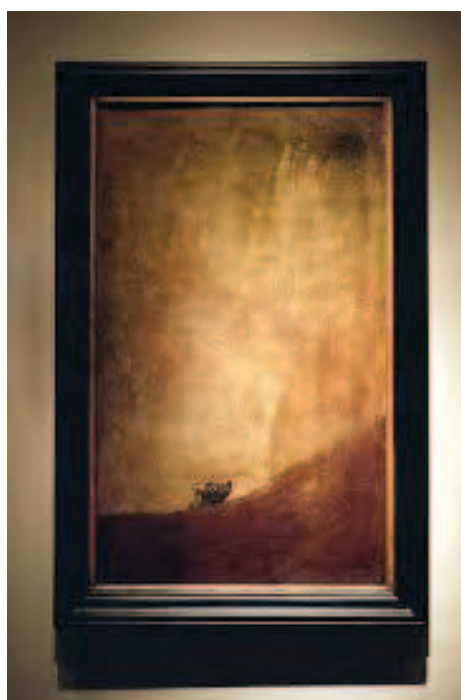
⁷ Arnaiz, José Manuel.- Las pinturas negras de Goya, 1996; Nigel Glendinning, «La Quinta del Sordo de Goya», Historia 16, n.º 120, 1986; - V. von Loga, Francisco de Goya, Berlín, 1903 (2ª edición 1921)

Este hecho cambia radicalmente el análisis formal y conceptual que habíamos hecho anteriormente. Esos dos pájaros revoloteando por encima de la cabeza del perro, que son objeto de su atención, completa la “escenografía” del cuadro.

El campo visual que siguen los ojos del perro ha variado, se ha ampliado, ahora se aprecia un objetivo real para esa mirada, y la percepción que transmite la visión de la escena ya no es igual. Ha perdido el “dramatismo” que nos sugería la obra vista en la sala de *las Pinturas negras* del Museo del Prado y, desde luego, suscita una nueva reflexión sobre su sentido. ¿Qué querría decir Goya en este cuadro?



Radiografía del cuadro y detalle de las aves



Pintura actual en la sala de las Pinturas negras de Goya del Museo del Prado



Detalle de la cabeza del perro y la expresión de sus ojos.



Foto de J. Laurent



Archivo Ruiz Vernacci del IPCE



Foto del carro (laboratorio portátil) de Laurent con su ayudante



Montaje ficticio de una posible escena de Laurent haciendo una fotografía en la Quinta del Sordo con las baterías *Bunsen* apiladas. Magariños Laguía, Carlos. *Jean Laurent y la luz eléctrica*.



Composición de las fotos de las *Pinturas negras* de Goya, originales de J. Laurent en la Exposición temporal organizada por el IPCE sobre su obra, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, diciembre-marzo de 2019



Cartel de la exposición temporal sobre J. Laurent

Bibliografía consultada:

- Archivo Ruiz Vernacci. Fondos del Archivo Fotográfico del IPCE
- Arnaiz Tejedor, José Manuel.- *Las pinturas negras de Goya*, Antiquaria, S.A. Ediciones. 1996.
- Bozal, Valeriano. *Pinturas negras de Goya*. Madrid, 2018, (1ª ed.1997)
- Esteban Vega, Raquel, “Laurent y la luz eléctrica iluminan las Pinturas Negras”, *Madrid Histórico*, nº 63, mayo-junio 2016, págs. 54-57.
- Garrido, María del Carmen.- «Algunas consideraciones sobre la técnica de las Pinturas Negras de Goya». Boletín del Museo del Prado. Tomo V. N° 13. Enero-abril 1984.
- Glendinning, Nigel.- *Goya y sus críticos* (1977, inglés; 1983, castellano), ed.Taurus
- Glendinning, Nigel.- «La Quinta del Sordo de Goya», *Historia 16*, n.º 120, 1986, pág. 108
- Magariños Laguía, Carlos. “Jean Laurent y la luz eléctrica”, en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/29/10magariñoslaguia.pdf>
- Sánchez Cantón, F. J. - Goya y sus pinturas negras en la Quinta del Sordo, Milán, 1963 (Apéndice de Xavier de Salas).
- Teixidor Cadenas, Carlos (2003): «La fotografía en la España de Laurent». *Obras Públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 315 pp. (2011): «Fotografías de Laurent en la Quinta de Goya», *Descubrir el Arte*, 154, Madrid, 140 pp.
- Torrecillas Fernández, María del Carmen.- Boletín del Museo del Prado, Tomo 13 1992. Pág. 57
- V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlín, 1903 (2ª edición 1921)
- La Pintura Española II. De Velázquez a Picasso. Col. SKIRA. Edit. Carroggio. Genève. 1978
- Catálogo de Pinturas del Museo del Prado. Ministerio de Educación y Cultura. 1996
- Goya y la pintura española del siglo XVIII. Museo del Prado. 2000
- Goya en tiempos de guerra. Museo del Prado. 2008
- <https://art3mania.jimdo.com/fotos.../jean-laurent/datacion-de-las-fotografias-de-lauren>