

LAS FOTOGRAFÍAS DE J. LAURENT DE LAS PINTURAS NEGRAS DE GOYA

RAQUEL ESTEBAN VEGA

Conservadora-restauradora de fotografía y documento gráfico

Resumen: Las fotografías realizadas por J. Laurent en 1874 de las Pinturas negras de Francisco de Goya cuando aún eran obras murales en las paredes de la que fuera su casa en Madrid, son registros de gran valor documental y su obtención supuso un importante reto técnico. El barón d'Erlanger, por entonces propietario de la casa de Goya, encargó al restaurador Salvador Martínez Cubells el arranque y traslado a lienzo de las obras y será en este contexto en el que J. Laurent reciba el encargo para realizar fotografías de las pinturas murales. Su obtención requirió el traslado del equipo necesario para la toma de negativos al colodión húmedo mediante un innovador sistema de iluminación eléctrica. Jean Laurent se perfila en esta obra como un fotógrafo a la vanguardia del progreso.

Palabras clave: J. Laurent; Francisco de Goya; *Pinturas negras*; colodión húmedo; electricidad; fotografía; Salvador Martínez Cubells.

THE BLACK PAINTINGS OF GOYA UNDER JEAN LAURENT'S LIGHT

Abstract: The photographs taken by J. Laurent in 1874 of Francisco de Goya's Black Paintings when they were still murals on the walls of his home in Madrid, are records of great documentary value and their production was an important technical challenge. The baron d'Erlanger, owner of the house of Goya, commissioned the restorer Salvador Martínez Cubells the detachment and transfer to canvas of the works and will be in this context in which Jean Laurent receives the commission to make photographs of the mural paintings. Obtaining it required the use of the necessary equipment to make wet collodion negatives by help of an innovative electric lighting system. Jean Laurent is outlined in this work as a photographer at the forefront of progress.

Key words: J. Laurent; Francisco de Goya; *Black Paintings*; wet collodion; electricity; photography; Salvador Martínez Cubells.

Las *Pinturas negras*, originalmente pintadas al óleo sobre los muros de la residencia de Francisco de Goya entre los años 1819 y 1823 son reconocidas como unas de las obras más misteriosas y enigmáticas del pintor. Su traslado a lienzo desde los muros de la casa fue realizado entre agosto de 1874 y diciembre

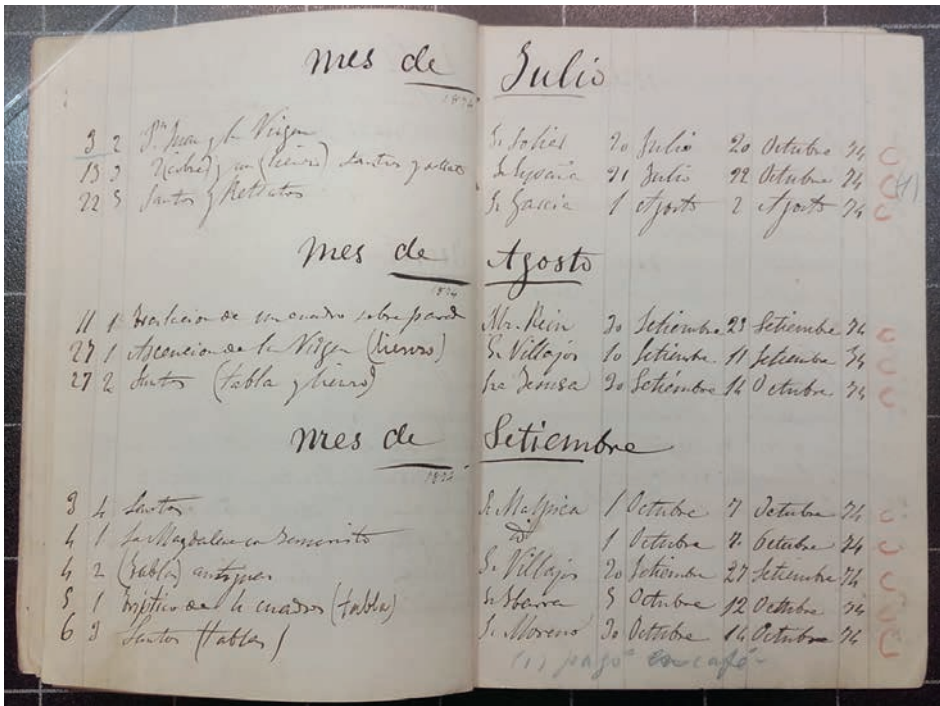


Fig. 1. Libro de registro de obras restauradas por Salvador Martínez Cubells donde se recoge la primera mención de los arranques de las Pinturas negras. AMNP Caja 77. Exp 3.

de 1876 por el restaurador del entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura, Salvador Martínez Cubells, un encargo que asumió de forma privada¹ para el propietario del inmueble, el barón Frédéric Émile d'Erlanger, tal y como recoge en sus libros de registro el propio restaurador. El estudio de estos libros que se conservan en el archivo del Museo Nacional del Prado desde su adquisición en pública subasta aporta datos muy relevantes sobre las fechas en las que fueron acometidas las tareas de arranque y traslado a soporte lienzo.

La primera de dichas intervenciones fue realizada el 11 agosto de 1874², tal y como queda documentada por el propio Martínez Cubells, eso sí, aún sin la mención expresa del nombre de Goya (Fig. 1). Las siguientes tres se encuentran recogidas en su libro de registro en febrero de 1875 bajo la denominación de «Traslación de Goya» y en diciembre del mismo año como «Frescos de Goya».

¹ Según Valeriano Bozal (1997:54), Salvador contó en este encargo con la ayuda de sus dos hermanos Enrique y Francisco.

² Desconocemos si la fecha alude al arranque o a la intervención de la obra en el taller.



Fig. 2. Libro de registro de Salvador Martínez Cubells donde podemos ver la entrada de las Pinturas negras a su taller, poco antes de ser donadas al Estado español. AMNP Caja 77. Exp 3.

Aparentemente, los últimos registros concernientes a este trabajo los encontramos bajo la mención de «Traslación de los frescos de Goya» en diciembre de 1876.

La ventura de las pinturas en los años posteriores a su traslado a lienzo es, en parte, ya conocida puesto que está documentada su presencia en París durante la Exposición Universal de 1878. Asimismo, también es sabida su vuelta a España en 1881 y posterior donación al Estado mediante aceptación por Real orden el 20 de diciembre de 1881. Teniendo en cuenta estos viajes entre España y Francia de las pinturas ya sobre lienzo, no es difícil imaginar los daños que pudieron producirse en la capa pictórica de las obras y bajo esta suposición podríamos esperar una segunda intervención por parte del mismo restaurador. Una vez más estos valiosos libros de registros nos permiten constatar este hecho con una entrada el 18 de julio de 1881 bajo la mención de «14 cuadros de Goya (lienzo)» (Fig. 2). Las Pinturas negras de Goya fueron por tanto sometidas, al menos, a dos intervenciones restauradoras antes de pasar a formar parte del patrimonio estatal.

Como vemos, esta documentación aporta interesantes datos sobre el trabajo realizado por el restaurador, proporcionando fechas exactas de las intervencio-

nes e incluyendo el nombre de la persona que, presumiblemente, atendió las gestiones del barón d'Erlanger en lo concerniente a las pinturas de Goya.

Más allá del innegable valor de estos libros manuscritos de Salvador Martínez Cubells, debemos reconocer que los documentos que más luz han arrojado sobre la situación y estado original de las Pinturas negras de Goya en la Quinta del Sordo son los 15 negativos fotográficos³ realizados por Jean Laurent en el año 1874, según fecha atribuida por Carlos Teixidor⁴.

Es sabido que la actividad fotográfica de Laurent le llevó, junto con sus colaboradores y ayudantes, por gran parte de la geografía española transportando el carro laboratorio para registrar con sus cámaras el patrimonio monumental y mueble de la península. Esta ingente labor dio lugar a un inestimable archivo fotográfico con casi diez mil negativos en placa de vidrio.

La mayor parte de esta producción tenía como destino final la venta de postales, álbumes y positivos sueltos mediante su difusión en catálogos a modo de muestrarios. Sin embargo, estas imágenes de las pinturas no llegaron a incluirse en ninguno de dichos catálogos y, por tanto, cabe suponer que fueran un encargo particular previo al arranque de las pinturas, ya fuera motivado por Martínez Cubells como por el barón d'Erlanger.

A este respecto parece razonable pensar que el interés de Salvador Martínez Cubells por estas fotografías sería mayor que el del propio barón, ya que la documentación fotográfica supondría una estimable ayuda para la restauración de las pinturas tras su arranque⁵.

Los negativos de J. Laurent aportan relevantes datos sobre estas obras al óleo en las paredes de la casa del pintor. Aun así, conviene destacar que las imágenes fueron tomadas cincuenta años después de la partida de Francisco de Goya a Burdeos y, por tanto, deben tenerse en cuenta las posibles modificaciones que pudieron tener lugar en las paredes que acogían las pinturas.

Analizando este contexto, lo primero que podemos observar en las imágenes es la presencia de marcos de papel pintado en torno a cada una de las pinturas produciendo un efecto de volumetría gracias a la técnica del trampantojo. Más

³ Adquiridos por el Estado en 1975 y conservados en la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

⁴ Esta fecha es coherente con los libros de registro del restaurador que sitúan este año como el inicio de los trabajos sobre las pinturas.

⁵ La colaboración en este sentido entre el restaurador y el fotógrafo se produjo en, al menos, otra ocasión como recoge la prensa en las líneas que dedica a la restauración de la pintura sobre lienzo de San Antonio de Murillo. *El Imparcial*, 14 de octubre de 1875.



Fig. 3. La Romería de San Isidro, fotografiada por J. Laurent. Negativo sobre vidrio, 27 × 36 cm (colodión húmedo). Fototeca IPCE.

SECCION DE HECHOS VARIOS.

Ayer noche se reunió gran gentío en la Carrera de San Gerónimo, frente á los Italianos, con motivo de las pruebas de luz eléctrica que se hicieron en la fotografía del Sr. Laurent.

Fig. 4. El Imparcial. 25 de julio de 1868. BNE.

allá de estos marcos se puede también apreciar el papel pintado cubriendo paredes y techos y una suerte de casetones delimitados por los mismos marcos mencionados. La presencia de dos tipos de papel pintado apreciables en las imágenes ha favorecido el estudio de la ubicación de las obras en la casa⁶.

Más allá de estas observaciones nos gustaría destacar un detalle observable en las fotografías de las Pinturas negras que evidencia el posible uso de iluminación artificial en la producción de estas imágenes. Observando el negativo de *La Romería de San Isidro* (Fig. 3) podemos ver dos puntos de luz que resultan más visibles en la parte superior del marco que, al tratarse de un negativo, se muestran como dos zonas ligeramente más oscuras.

Este detalle, junto con otros que iremos analizando a lo largo del artículo, nos induce a pensar que J. Laurent utilizó un equipo autónomo de iluminación artificial para realizar el encargo, hecho que no resulta tan sorprendente

⁶ Los detalles de las paredes corresponden a 1874 y por tanto no tendrían por qué haber estado presentes en época de Goya.

si consideramos que el fotógrafo comenzó a hacer pruebas con luz eléctrica a finales de la década anterior, tal y como recoge la prensa de época (Fig. 4).

ESTUDIO TÉCNICO DE LA REALIZACIÓN DE LOS NEGATIVOS DE LAS PINTURAS NEGRAS

En el año 1874 la técnica al colodión húmedo era hegemónica en la obtención de imágenes en cámara, quedaban atrás los años del calotipo con la llegada del colodión como aglutinante que favoreció el uso del soporte de vidrio para la toma de negativos.

Este proceso de obtención de negativos requería la realización de las tomas y procesado en estado húmedo, es decir, antes de que el colodión se secase volviéndose impermeable e impidiendo su revelado en baño acuoso y consiguiente transformación de la imagen latente en imagen visible.

La realización de negativos al colodión húmedo fuera del estudio de los fotógrafos precisaba de un espacio al abrigo de la oscuridad para efectuar las manipulaciones necesarias desde que las placas eran sensibilizadas con nitrato de plata hasta que se procesaban.

J. Laurent y sus operadores estaban acostumbrados a realizar estas tareas dentro del carro laboratorio que, presumiblemente, situarían en el interior de la Quinta del Sordo aquellos días o semanas anteriores al mes de agosto en los que tuvo lugar el primer arranque, según los libros de registro de Salvador Martínez Cubells.

Las fotografías debieron requerir, al menos, tres operadores entre los que podría contarse el propio Laurent con su amplia experiencia en la toma de fotografías que facilitaría la preparación y limpieza que requerían los soportes de vidrio de un tamaño de 27 × 36 cm que eran emulsionados con una mezcla de nitrato de celulosa disuelta en alcohol y éter a la que se había añadido una sal⁷ para después, ya en absoluta oscuridad, sensibilizar con nitrato de plata creando así una suspensión fotosensible que debía ser expuesta y revelada en estado mordiente. Para entonces la cámara debía estar colocada en su posición para introducir el chasis que contenía ya la placa fotosensible.

Una vez realizada la exposición de la placa volvía a ser paso obligado manipularla al amparo de la oscuridad para someterla a un baño de revelado y posteriores baños de fijado y lavado. Durante la manipulación debía evitarse

⁷ Podía ser yoduro o bromuro, o una mezcla de varias sales.

en todo momento el contacto directo con la superficie emulsionada, cuestión que resultaba más complicada por el tamaño de los negativos que en estos años estaban relacionados con las dimensiones de las copias positivas ya que se realizaban por contacto, mediante ennegrecimiento directo.

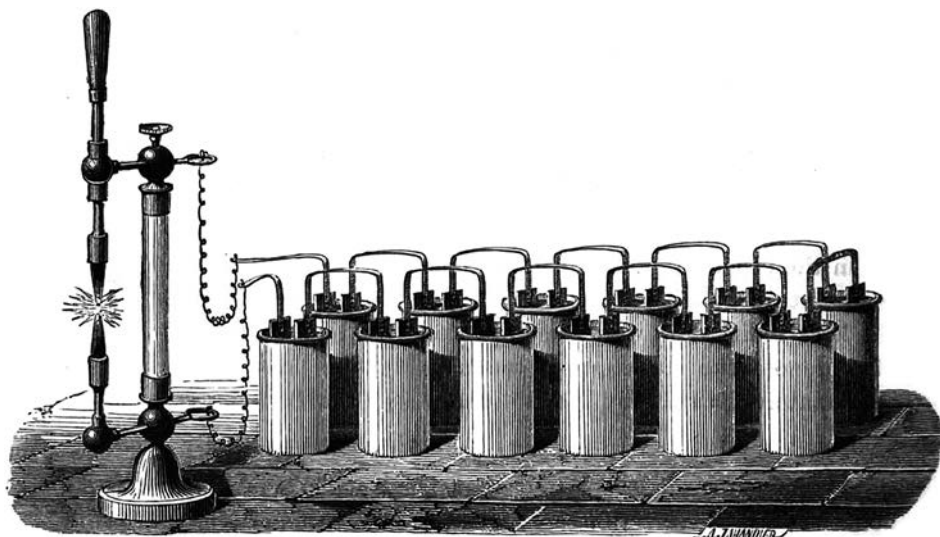


Fig. 5. Grabado ilustrativo del sistema de iluminación mediante lámpara de arco voltaico y pila tipo Bunsen⁸.

Esta parte del proceso era una práctica muy habitual para J. Laurent y sus colaboradores pero en el caso de la Pinturas negras se enfrentaban a una dificultad añadida; iluminar de forma artificial las pinturas con un equipo eléctrico.

El estudio de numerosos negativos de pinturas de caballete realizados por J. Laurent demuestra su preferencia por la luz natural⁹ que le llevan a sacar las obras pictóricas de diversas instituciones a sus patios y azoteas previa solicitud de los permisos necesarios, evidenciando la excepcionalidad del uso de la luz eléctrica en estas fechas tan tempranas.

En el caso que nos ocupa, las fotografías debían obtenerse en el interior de las distintas estancias de la Quinta del Sordo que carecían de las condiciones lumínicas idóneas para lo que J. Laurent utilizaría el equipo de iluminación

⁸ A. Privat Deschanel (1878: 702).

⁹ La toma de fotografías al colodión húmedo requería radiación de luz blanca cuyo espectro tuviera un importante componente de radiación ultravioleta.

eléctrica con el que ya contaba y que consistía, según la prensa de época¹⁰, en cuatro lámparas, doscientos elementos Bunsen y un regulador.

Sabemos que al inicio de la segunda mitad del siglo XIX la fotografía y la iluminación eléctrica habían comenzado una estrecha relación que abarcaba usos distintos como la iluminación de tomas, la aplicación de luz artificial para el positivado por ennegrecimiento directo o su uso para la construcción de primitivos sistemas de ampliadora con iluminación eléctrica a principios de la década de 1860. Pero de entre todos los proyectos fotográficos pioneros llevados a cabo con luz eléctrica cabe destacar aquel que llevó a Félix Nadar a fotografiar las catacumbas y sistema de alcantarillado de París entre los años 1861 y 1865 mediante un equipo de luz eléctrica muy similar al que utilizaría J. Laurent en la Quinta del Sordo.

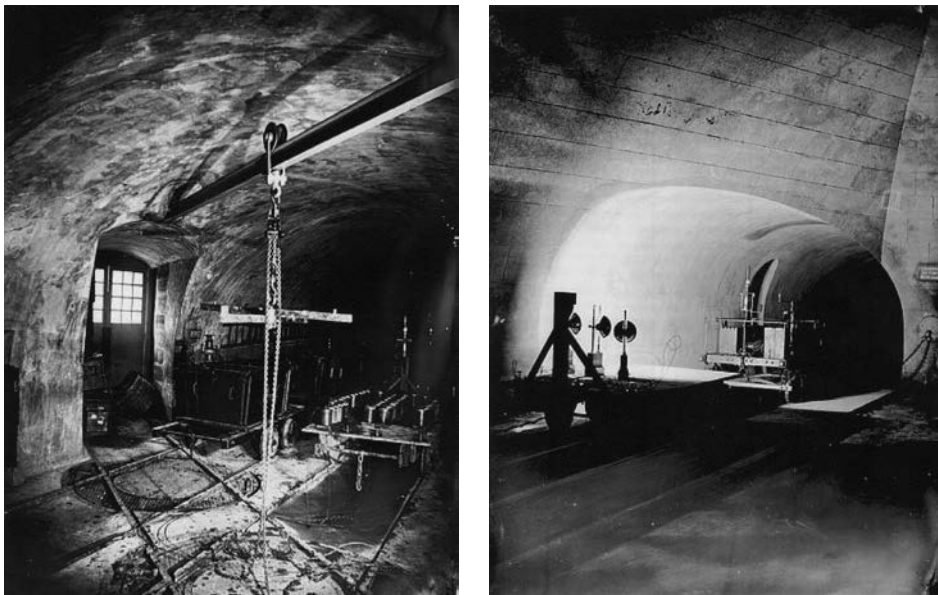
Este antecedente en Francia nos permite asomarnos a la apariencia real de estos complejos sistemas de iluminación que debieron instalarse en la casa de Goya. Podemos observarlos gracias a dos negativos realizados por Félix Nadar durante la toma de imágenes en los subsuelos de la capital francesa (Figs. 6 y 7), donde se aprecian las pilas y lámparas que utilizó en este ambicioso trabajo.

El funcionamiento del sistema partía de la energía generada por pilas de Bunsen¹¹ que transmitían la corriente a lámparas de arco voltaico, también llamadas de carbón, cuya intensidad lumínica era constante gracias a la acción de un regulador que mantenía invariable la distancia entre los dos bornes de la lámpara según estos se iban consumiendo.

Cada elemento de la pila de carbón se componía de cuatro piezas de forma cilíndrica que se situaban unas dentro de otras. La primera de ellas, de vidrio, contenía una disolución de agua y ácido sulfúrico, dentro se encontraba un cilindro hueco de cinc amalgamado con una lámina delgada y estrecha de cobre que hacía la función de electrodo negativo o ánodo. Por último, y en su interior, se hallaba un vaso poroso de porcelana en el cual se introducía ácido nítrico y un cilindro de carbón. Una lámina de cobre en contacto con el carbono servía de electrodo positivo o cátodo. La oxidación del cinc y la

¹⁰ *El Imparcial*, 10 de junio de 1869. *La Iberia*, 12 de junio de 1869.

¹¹ Las pilas de Bunsen, inventadas en 1843, también se conocían bajo la denominación de pilas de carbón o pilas de corriente constante debido a su capacidad para mantener una intensidad sensiblemente uniforme durante un tiempo considerable, dependiendo del número de unidades y de su colocación que podía ser en paralelo o en serie.



Figs. 6 y 7. Lámparas de arco voltaico con reflectores y pilas de Bunsen utilizadas por Félix Nadar para iluminar los túneles del sistema de alcantarillado de París, ca. 1861. Original negativo sobre vidrio (colodión húmedo). La Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Wikimedia commons.

reducción del ácido nítrico en contacto con el carbono producían la acción química que generaba la corriente¹².

La brillante luz surgía de la lámpara de arco a través de la descarga eléctrica que tenía lugar entre sus dos electrodos de carbón. Esta descarga, responsable de la intensa iluminación emitida, se producía debido a la alta diferencia de potencial que generaban las pilas de Bunsen entre los electrodos de la lámpara. La eficiencia del sistema dependía de la densidad de energía obtenida en relación con la distancia necesaria para iluminar la superficie deseada, asegurando la emisión de radiación en el espectro adecuado (que en el caso del colodión húmedo debía contar con radiación ultravioleta). Al emitir en todas las direcciones con la misma intensidad podemos suponer el uso de reflectores que permitieran aprovechar al máximo la luz obtenida en la lámpara, así como la utilización de difusores que matizaran la dura iluminación que emitía, como demuestra el artículo de *La Iberia* fechado el 12 de junio de 1869 donde queda

¹² A. Ganot (1862: 494-496).

descrito el espectáculo de iluminación llevado a cabo por Laurent en El Retiro seis días antes:

La intensidad de la luz puede moderarse de tal modo que con sólo adaptar a los aparatos unos globos o bombas de cristal deslustrado, aquella luz, antes insoportable, puede servir para la iluminación de salones, causando entonces un efecto sorprendente.

La somera descripción técnica del proceso al colodión húmedo y de los sistemas de iluminación artificial que hemos llevado a cabo en este artículo y que creemos que debió usar J. Laurent para la realización de este particular encargo previo al arranque de las catorce pinturas de Francisco de Goya, tiene la vocación de ofrecer una aproximación al reto que asumió Jean Laurent para la obtención de estos negativos, poniendo en valor su trabajo desde un punto de vista tecnológico.

Jean Laurent con esta serie de negativos se perfila como un profesional audaz con gran arrojo comercial que le sitúa a la vanguardia tecnológica de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bozal, V. (1997): *Pinturas negras de Goya*. Madrid: TF Editores.
- Ganot, A. (1862): *Tratado elemental de Física experimental y aplicada y de Meteorología*. Barcelona: Imprenta J. Subirana.
- Hunt, C. (1856): *The collodion process simplified*. Londres: Charles E. Clifford
- Privat Deschanel, A. (1878): *Elementary Treatise on Natural Philosophy, Part 3: Electricity and Magnetism*. Nueva York: D. Appleton and Co.
- Teixidor Cadenas, C. (2012) «Aragón y Goya en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España» en *Artigrama*, núm. 27, pp. 209-226.
- Waldak, C.; Neff, P. (1858): *Photography on collodion*. Cincinnati: Longley Brothers, Printers.