

PROYECTO DE ACTUACIÓN SOBRE EL FONDO FOTOGRÁFICO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE SEVILLA

Juan Carlos Cazalla Montijano

Noemí García Sánchez

Francisco Marín Albaladejo

María Rodríguez Más

Ana Rodríguez Puertas

Teresa Rubio Lara

Universidad de Sevilla

La Historia del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla se caracteriza por una constante necesidad de espacio, recursos económicos y personal. En 1835 debido a la desamortización llevada a cabo por Mendizábal, el antiguo Convento de la Merced se convierte en Museo de Bellas Artes, dentro del cual se engloba el primer Museo Arqueológico. Nace precisamente gracias a las excavaciones llevadas a cabo en esos años en el Yacimiento arqueológico de Itálica, que impulsan el interés por la conservación de cualquier tipo de bien arqueológico. De este modo, en 1840 el Museo Arqueológico se incorpora al Museo Provincial Artístico.

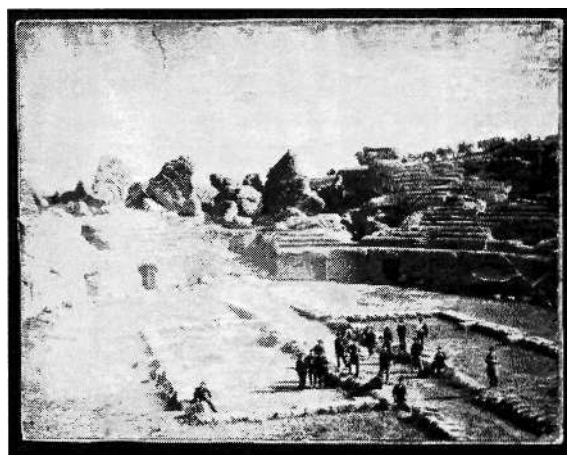


Fig. 1. Albúmina de las excavaciones de Itálica.
Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

Desde sus inicios, el Museo Arqueológico va a depender de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, situación que le va a acarrear numerosos conflictos debido a la falta de presupuesto que se le asigna, lo cual desemboca en la imposibilidad de realizar un inventario de sus piezas. Muchos fueron los intentos por solucionar esta situación que llevarán al nombramiento de Manuel Campos y Munilla como director del Museo en 1879. Una de sus principales actuaciones fue la creación de la Biblioteca del Museo en 1881 y la elaboración de un catálogo de los objetos arqueológicos y unos años más tarde de un inventario.

El progresivo aumento de las colecciones que el museo alberga da lugar a la constante demanda de espacio que ahora estará presidida por criterios estéticos y educativos a la hora de exponer las piezas, siguiendo con la línea de los museos decimonónicos.

Un hito fundamental en la historia de este museo en particular, y de todos los españoles en general, es la aprobación del Reglamento General de Museos, en 1901.

En el año 1925 el Director Campos Munilla es sustituido por Juan Lafita y Díaz, cuya labor incide en la creación de un servicio de reproducciones, la publicación de un catálogo para visitantes y una guía para estudiosos.

En 1938, la labor docente y de divulgación da lugar a la realización de 14 conferencias, que quedan recogidas en el material didáctico usado para las mismas compuesto por diapositivas de linterna. También ha quedado constancia de ello en fotografías de los propios eventos.

En diciembre de 1941, después de varios intentos fallidos y como solución a la mencionada falta de espacio, se acuerda la cesión del Palacio Renacimiento o Pabellón de Bellas Artes al Ministerio de Educación Nacional para el establecimiento del Museo Arqueológico Provincial. La elección de dicho edificio fue delegada en el Sr. J.M. Navascues y se ratificó dicho acuerdo por pleno municipal de 2 de febrero de 1942.

Queda así alcanzado el deseo de años atrás por conseguir un nuevo espacio, al mismo tiempo que se unifican el Arqueológico Provincial y el Municipal. El edificio, obra de Aníbal González y construido para la exposición Iberoamericana de 1929, no había tenido utilidad ninguna durante los años posteriores, a excepción del servicio que prestó como hospital durante la Guerra Civil.



Fig. 2. Inauguración de la nueva sede del Museo en el Pabellón Renacimiento. 25 de Mayo de 1945. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

Las ocho primeras salas dentro del nuevo Museo no serán abiertas al público hasta abril de 1945. La inauguración oficial del Museo Arqueológico Provincial se realizó el 25 de Mayo de 1946, y contó entre otras muchas personalidades con la presencia del Jefe del Estado Español, Francisco Franco, recogida en imágenes fotográficas.

Diez años después a la inauguración oficial, en 1956, la biblioteca del museo ya cuenta con unas 3000 obras, y además se inicia una ordenación sistemática del fichero fotográfico y del de diapositivas.

En 1959, se jubila Juan Lafita y Díaz, y es sustituido en su cargo por Concepción Fernández Chicarro y de Dios. Los continuos problemas del edificio y las malas condiciones arquitectónicas en las que se encuentra, provocan su cierre en 1960 hasta su total reparación en 1962, a pesar de ello continuaban las actividades del museo referidas principalmente a su labor docente.

La década de los 70 representa un momento de una gran intensidad en las actividades culturales realizadas por el museo. Concepción Fernández muere en 1979 y asume la dirección Fernando Fernández Gómez, actual director del Museo, con un nuevo proyecto de reforma que será aprobado en 1981 por el arquitecto Manuel Lafarga Osteret, y que incluye la instalación de un laboratorio fotográfico y dos nuevas salas.

La década de los '80 constituye una época de auge, debido a una actuación en cuatro frentes. Al que a nosotros atañe, afecta a la organización de los fondos materiales y de los archivos documentales y gráficos. Si bien esta organización pudo beneficiar a dichos archivos gráficos, la situación actual de los mismos es de inactividad y abandono; y es que, hoy día, el museo sigue adoleciendo de las mismas carencias que lo han acompañado a lo largo de su historia.

Con respecto a los fotógrafos autores de los fondos fotográficos del museo, podemos afirmar que nunca hubo dentro de la plantilla ningún fotógrafo fijo. En realidad, se iban contratando conforme las distintas necesidades de publicación, exposición, inventario y proyectos diversos que el museo llevara a cabo. Así encontramos autores como Emigdio Mariani, Alberto Palau, José Fiallo Trigo; diferentes casas fotográficas de la ciudad de Sevilla, tales como Foto Parque M^a Luisa o Foto Martos Galería de Arte; y agencias foráneas como la Foto Deutsches Archäologisches Institut Abtelling, Madrid. Asimismo, el fondo recoge las fotos realizadas por los propios arqueólogos en las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo, que no poseen más que un interés de tipo documental para el propio trabajo arqueológico, desde el punto de vista de la política interna del museo.

En cuanto a nuestra labor de investigación dentro del Museo Arqueológico, nuestra primera toma de contacto con los fondos nos hizo definir un modelo de trabajo adecuado a las acuciantes necesidades de catalogación, conservación y difusión. Tras una primera labor de recogida de los fondos dispersos por diferentes estancias del Museo y una reubicación en una sala de trabajo en las que se intentaron mantener unas condiciones estables de humedad y temperatura, se pasó a la realización de una cata sistemática integrada por los siguientes elementos:

- Fondos almacenados en dos armarios de madera de veinticuatro cajones cada uno, compuestos sobre todo por negativos de diversos tamaños y procesos, a la vez que contactos y positivos en papel.
- Fondos almacenados en 6 cajas de galletas de 12x12x24,5 cm., compuestos por diapositivas de linterna de 8,5x10cm.
- Fondos almacenados en 3 cajas con sobres de 12x16,5x19,5 cm., compuestos por diapositivas de linterna de 8,5x10cm y diapositivas de 35 mm., adaptadas a 8,5x10cm..
- Fondo almacenado en carpetas y sobres de diferentes tamaños, compuesto por positivos en papel de diversos tamaños y procesos.

Dicha cata perseguía la obtención de datos referidos a: soportes, procesos, estado de conservación, interés iconográfico y documental y volumen del fondo. Según este criterio, los resultados de dicha cata muestran la diversidad de estos fondos que podríamos cuantificar como de 30.000 documentos entre negativos de nitrato y acetato, negativos en placa de cristal, diapositivas en placa de vidrio y positivos en papel.

En los muebles de madera han aparecido 5.800 sobres y 17.000 positivos aproximadamente. Ante la ingente cantidad de material optamos por realizar una cata en la cual analizamos un sobre de cada diez.

En líneas generales cada sobre tiene una signatura de referencia, que coincide con el número del inventario de piezas del museo, un contacto del negativo de la pieza, pegado en el frontal del sobre, y un título con el nombre de la pieza. En una gran proporción, cada sobre contiene un sobre secundario, hecho a mano con papel reciclado de oficina o de vegetalina, con la misma signatura que el sobre principal, y a veces con información adicional sobre la pieza. En su interior aparecen tanto los negativos, que pueden ser varios y de distintas épocas y formatos, como los contactos, casi siempre más de uno por negativo.



Fig. 3. Daños en Placa de vidrio.
Fondos encontrados en archivadores de
madera.
Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

Respecto a los negativos nos encontramos con distintos formatos, que van desde el 35 mm. hasta placas de 6x9 cm. Aparece en gran cantidad un formato poco común, 3x4cm, que corresponde a E. Mariani, que son nitratos.

En lo que se refiere a los soportes nos encontramos: cristal, nitratos y acetatos. La emulsión de los negativos, por la época, es en su totalidad gelatino haluro de plata. Muchos negativos aparecen retocados con matoleína. Y algunos contactos están virados a sepia.

Los positivos, aparte de los contactos que aparecen en los sobres, son en su mayoría copias en B/N de 7,5x10cm, al gelatino haluro de plata. En todo este material existe un grado de deterioro preocupante.

Hay especulación, en mayor o menor grado, bastante generalizada, tanto en los negativos como en muchos contactos. También hay indicios de contaminación biológica. Algunas placas han aparecido rotas o con la emulsión desprendida. Así como nitratos con un tono anaranjado debido al deterioro, y acetatos con los característicos canales y el soporte contraído.



Fig. 4. Ejemplo de Placa de vidrio
de 6x9 cm., al gelatino haluro de plata.
Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

En cuanto a la cata del Fondo de Diapositivas de Linterna está integrado por 508 diapositivas de linterna, de dos formatos claramente diferenciables. Por un lado, 15 diapositivas de 35 mm. montadas sobre un cartón o papel de oficina de unas dimensiones de 8,5x10 cm., para igualarlas a la medida del proyector de diapositivas. Esta clase de diapositivas probablemente fueron hechas por el personal del Museo Arqueológico de manera manual y suelen representar piezas de obras del propio Museo. Por otro lado, 493 diapositivas de 8,5x10 cm. hechas de placas de vidrio al gelatino haluro de plata. La emulsión se encuentra protegida entre las dos placas, éstas poseen un espaciador de papel fino y negro, que va a variar el tono en las placas. Las dos placas de vidrio están selladas por un papel engomado que rodea todos los bordes, y que presenta varias tonalidades. Algunas, por el tipo de deterioro que presentan, sospechamos que son nitratos (amarilleamiento de la imagen, ondas y canales, etc.).

Aparte del formato, otra diferencia dentro de las diapositivas radica en el lugar de procedencia. Hay un grupo que pertenecen al Archivo de Espasa-Calpe de Madrid, que constituye el 28% del fondo. Otras son piezas propias del Museo Arqueológico. Y el último grupo son diapositivas que representan reproducciones sacadas de diferentes publicaciones.

En general, se puede decir que las diapositivas tenían un carácter didáctico, pues se utilizaban para ilustrar conferencias y clases magistrales en el Salón de Actos de profesores como García y Bellido, Profesor Genovés y el Profesor Sintés y Obrador. Curiosamente el proyector de esas diapositivas se encuentra guardado, ya que actualmente está en desuso, en un pequeño armario que hay en un lateral del Salón de Actos.

Su estado de conservación de manera global es bastante bueno, a pesar de que ni su envase ni las medidas de conservación son las adecuadas, aunque hay algunas que están muy deterioradas, sobre todos los nitratos. Llamamos la atención por su buen estado de conservación las diapositivas que corresponden al fondo de Espasa-Calpe que están muy bien documentadas, a través de una etiqueta que identifica cada imagen, serie y número de registro dentro del propio Archivo de Espasa-Calpe. Las placas que son de otra procedencia no están documentadas. Las diapositivas de Espasa-Calpe destacan por un motivo más, su enmarcado y sellado con papel engomado son de color negro.

Pero aunque en conjunto, las placas están bien conservadas, algunas han sufrido varios tipos de deterioros: Deterioros por la acción de agentes biológicos (hongos, parásitos, bacterias, insectos); Indicios de especulación por los bordes; Manchas en la emulsión por el pegamento y el papel utilizados para enmarcar la diapositiva; El sellado de los cristales con el papel engomado ha empezado a desprenderse en muchas de ellas.

Para terminar existe una característica común a todas las diapositivas, no se conoce la autoría ni la cronología exacta de las diapositivas, aunque sí sabemos que algunas son anteriores al establecimiento del museo en su actual sede. Mientras otras muestran las salas del museo tras su establecimiento en el nuevo edificio, y por lo tanto son posteriores a 1946.

Con estos resultados no queremos decir que el estado de los nitratos, acetatos y placas no sea de interés, sino que este fondo es más abarcable para su organización debido a las limitaciones de nuestro trabajo.

Tras el análisis del resultado de las catas sistemáticas realizadas y mediatizados por la ausencia de medios económicos y espaciales, ya que no hay una ubicación que realmente reúna las condiciones necesarias para el fondo, pues no se concibe como fondo fotográfico propiamente dicho, llegamos a una propuesta de actuación centrada en los siguientes pasos:

1º Fase: Organización

2ª Fase: Preservación y Conservación

3ª Fase: Difusión

Esta propuesta de actuación versa únicamente sobre el fondo escogido. Atendiendo a las fases del Proceso Documental, la primera en abordar ha sido la selección del fondo. Son cinco los criterios usados para la elección. En primer lugar, la duración temporal del documento, que en este caso corre el riesgo de desaparición por rotura debido a su pésima ubicación y contención. Las diapositivas de linterna halladas en cajas de cartón apiladas dentro de armarios, tienen un peso excesivo para este tipo de contenedor. En segundo lugar, su valor cultural e informativo ya que nos aporta no sólo datos sobre la historia del museo en sí, sino sobre las actividades que en él se desarrollaban, tales como las conferencias ya nombradas anteriormente. De este punto subyace el valor didáctico de las diapositivas, centradas en explicar y exponer las distintas áreas que están relacionadas con la temática abordada en el museo. De igual modo, su valor histórico como documento constituiría el tercer punto. En cuarto lugar, destacaríamos el valor en función de la nacionalidad o ámbito del documento que en este caso concreto, está ligado a la ciudad y provincia de Sevilla, aunque también encontremos temáticas que hacen referencia a otras ciudades españolas y países europeos, como por ejemplo Italia. En quinto lugar, la reutilización potencial del documento, muy ligado con las intenciones de una futura difusión por parte del museo para dar a conocer dichos fondos.



Fig. 5. Método de trabajo con el fondo
Diapositivas de Linterna.
Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

En un segundo paso, el análisis formal conlleva, además de la cata, la signaturización y catalogación de los fondos una vez debidamente ordenados. Hemos mantenido como modo de referencia histórica una signatura creada por nosotros en función del continente donde estaban ubicadas, ya que carecían de todo orden. Un ejemplo de dicha signatura, que desde ahora denominaremos signatura previa, sería CN ó CB5-23 (caja natina o blanca 5, placa 23). Estudiadas las posibilidades de reubicación de dichos fondos y gracias a los medios que el Museo ha podido facilitarnos, contamos con un armario metálico y cajoneras del mismo material que serán el destino definitivo de los fondos hasta que se logre la concesión de presupuestos para los mismos. Igualmente, cada diapositiva se protegerá con un sobre de vegetalina ajustado a sus medidas. Aunque este continente no es el más adecuado, al estar protegida la emulsión entre dos placas de vidrio no será dañada. De este modo, la nueva signatura propuesta intenta recoger tres campos fundamentales: nueva ubicación, soporte, a la vez que fondo, y número de documento. Por lo tanto, la signatura quedaría de la siguiente manera: C0/DL/000 (Cajón metálico 0 - Fondo diapositiva de linterna (por lo tanto son placas de vidrio) - Diapositiva número 000).

Un tercer paso sería la catalogación. La forma de abordar el fondo ha tenido en consideración dos aspectos: uno de ellos centrado en el trasunto de la obra de arte que representa; otro de los aspectos estaría centrado en la fotografía en sí misma, con una descripción de los aspectos formales.

Esto también se ve reflejado en las teorías de J. M. Sánchez Vigil. Para él, el documento fotográfico, al ser considerado como tal, ha de ser evaluado, en un primer momento, desde dos vertientes: la imagen en sí, y el texto que la acompaña. En función de esta doble vertiente, el analista se enfrentará a fotografías sin referente identificable con texto aclaratorio, fotografías con referente identificable y texto aclaratorio, y fotografías con referente identificable sin texto aclaratorio, teoría que también corrobora Felix del Valle Gastaminza.

En nuestro caso, al tratarse en su mayoría de referentes artísticos o restos arqueológicos, y siempre todos ellos inanimados pertenecientes a una antigüedad más o menos cercana, la base de nuestra identificación ha dependido en gran parte de nuestros conocimientos de Historia del Arte y Arqueología pero, sobre todo, de las etiquetas explicativas que venían pegadas a las diapositivas provenientes de los archivos de Espasa -Calpe.

Otro punto que hay que tener en cuenta es el discernimiento entre los aspectos objetivos y subjetivos que rodean a toda fotografía. Volviendo a nuestro trabajo y a la temática que representa, la subjetividad del fotógrafo se basaría simplemente en la elección del encuadre o punto de vista elegido, y ello si descartamos la posibilidad, poco probable por otro lado, de que al serles encargadas las fotografías se les marcaran también las directrices de cómo captar lo fotografiado. En cualquier caso, las tomas realizadas con mayor perspectiva son las que se centran en arquitectura o paisajes urbanos, siendo totalmente planas en su mayoría las fotografías tomadas a objetos de museo. De igual modo, la subjetividad del analista se ha visto reducida, a lo sumo, a la inclusión de descriptores que pudiera evocar lo representado en la fotografía. Esa visión subjetiva será la que actúe a la hora de analizar el contenido de la fotografía. No hay que olvidar las obras de arte en sí son fuente de múltiples interpretaciones dependiendo del receptor que las observe.

En el análisis conjunto de las fotografías nos hemos encontrado, a pesar de que la mayoría son unidades documentales simples, unidades documentales compuestas como las formadas por las diferentes tomas de la Alhambra con vistas interiores y exteriores o las del acueducto de Segovia.

Una vez analizados estos puntos básicos, entramos de lleno en la elaboración del catálogo. Sabemos (y hemos comprobado), que realizar un catálogo no es prioritario debido a su carácter exhaustivo y a la gran cantidad de tiempo necesario para elaborarlo. Aún así, al ser nuestro objetivo de trabajo dejar más o menos cerrado un proceso que abarcara desde el preinventariado hasta la posibilidad óptima de difusión de un fondo, no hemos querido dejar a un lado la realización de un catálogo adoptado a las necesidades del fondo elegido según nuestros criterios y posibilidades.

El primer paso es la construcción de un lenguaje documental. En un principio, nuestra intención era elaborar un microtesauro de términos tanto fotográficos como relacionados con el Arte y la arqueología; nuestra falta de especialización y experiencia en el segundo y tercer campo y, sobre todo, la imposibilidad de dedicar el tiempo necesario para hacerlo, nos llevó a optar por la elaboración de un listado alfabético de palabras pertenecientes al lenguaje natural de los documentos analizados, pero aplicándoles unas normas mínimas de homogeneización para evitar o, al menos, reducir al máximo, las variantes de flexión y derivación (descriptores libres).

Este proceso, por tanto, fue llevado a cabo tras el análisis en sí de las unidades documentales. Para ello se crearon unas fichas manuales con campos que se basaran en el reconocimiento del soporte, formato y presentación, que serán en la mayoría de los casos de las mismas características. A partir de ese reconocimiento, plasmación del estado de conservación a modo general para concretar más adelante detalles de los deterioros que presentara la imagen, así como la identificación del procedimiento, que al igual que el soporte, formato y presentación, es en la mayoría de los casos el mismo. Una vez realizada esta descripción formal, pasamos a la descripción de contenido e indización de conceptos para finalizar con la procedencia, estructura formal y notas adicionales de la fotografía. En concreto, pues, los campos utilizados y los criterios de elección son los siguientes:

- Signatura.
- Signatura previa.
- Signatura digital. Su modelo es 000_NUM CN.jpg Se han otorgado números correlativos en función de su ubicación en las cajas de natinas y blancas y se le ha mantenido el número de la caja de natina en la que estaba incluido por facilidad a la hora de su manejo en la catalogación.
- Fondo. En este caso será siempre "Diapositivas de linterna".
- Soporte. En este campo se incluyen datos como el material que constituye el soporte de la imagen, y si es positivo o negativo. Nuestros documentos serán todos soporte vidrio positivo, a excepción de unos 15 positivos de poliéster de 35 mm., aproximadamente, adaptados para el uso en el proyecto.
- Formato. Anotamos aquí si la fotografía es para ser observada horizontal o verticalmente, y su tamaño (del soporte, que no siempre es el de la imagen), así como si es color o B/N.
- Proceso. Emulsión utilizada.
- Estado de conservación. Estado, del 1 al 5, de conservación de la fotografía, en el que 1 es muy malo y 5 es muy bueno.
- Deterioros. Daños que ha sufrido la unidad documental, ya sean causados por el hombre, por las condiciones ambientales, por causas biológicas, por deficiencias en el procesado o como resultado de la inestabilidad de los materiales.
- Título de la foto. En este campo hemos optado por poner el título, si es atribuido va entre corchetes. En el caso de las diapositivas de Espasa- Calpe hemos respetado como título de la fotografía todos los datos que aporta la etiqueta a excepción del número de serie de los archivos propios de Espasa. Es decir, si en dicha etiqueta se menciona el año o siglo de lo representado así como su procedencia (si se encuentra custodiado en algún museo), estos datos constarán en el título, y no en otros campos.
- Resumen. La intención de nuestro resumen es la de expresar de manera exhaustiva lo representado en la foto. Se ha pretendido seguir un criterio para la realización del resumen indicando, en primer lugar, la toma de la foto, y la descripción, después, de los distintos elementos por planos que ocupen en la misma. Pero gran mayoría de las fotografías presentan tomas muy planas, sin perspectivas, picados o contrapicados, y los objetos suelen aparecer solos apoyados sobre alguna mesa, desproviniendo así de toda profundidad a la imagen. Hemos evitado en todo momento la utilización de sinónimos que pudieran dificultar la recuperación de la imagen.

- Descriptores temáticos. En este campo se engloban todos los conceptos referenciales y no referenciales, principales y secundarios, extraídos del lenguaje natural del resumen de forma exhaustiva, y traducidos al lenguaje controlado elegido (descriptores libres).
- Descriptores geográficos. Englobamos aquí todas las ciudades, pueblos, regiones, etc. que hayan podido surgir, así como nombres dados en la antigüedad a ciudades, pueblos,...
- Procedencia. Se indica si la fotografía procede de otro archivo, si es producción propia del Museo, o adquisición por compra.
- Estructura formal. Ámbito, artístico en su mayoría, al que pertenece la imagen: escultura, pintura, cerámica, dibujo,...
- Notas. Incluye todo lo que presenta la fotografía que no se ha mencionado en otros campos, por ejemplo, el color del sellado de los vidrios, el papel de separación de los mismos o el número de serie del archivo Espasa si la fotografía proviene de él.

No se han incluido descriptores onomásticos ni los cronológicos pues no harían más que redundar sobre información que por un lado no es siempre posible saber y por otro es abarcable en otros campos.

Todos estos campos conforman nuestra base de datos. La elección del programa de base de datos seleccionado, Access, ha sido motivada por la falta de un presupuesto para la compra de un programa especializado en el tratamiento documental de la imagen fija. Asimismo, Access permite la creación de campos que se adaptan a las necesidades de nuestro fondo y además la inserción de ficheros de imágenes.

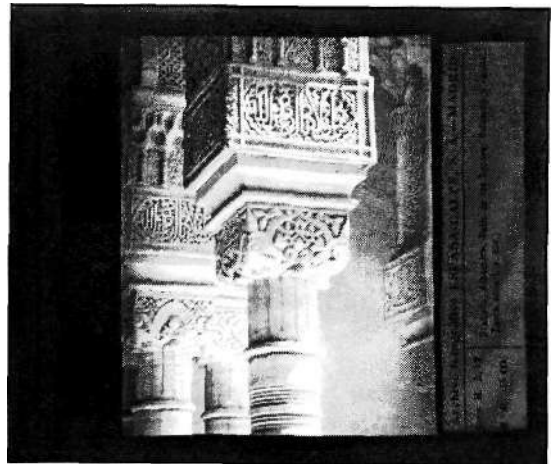


Fig. 6. Ejemplo de Diapositiva de Linterna procedente de Espasa-Calpe. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla

La segunda fase, centrada en la conservación, está encaminada principalmente a la preservación. Se han desarrollado una serie de intervenciones para llevar a cabo una nueva ubicación, tanto de contenedores como de habitáculos, del fondo que reúna las condiciones de estabilidad necesarias. Asimismo se ha llevado a cabo la separación de los documentos contaminados dejando testigos. Y por último, se ha desarrollado una propuesta de conservación-restauración para la puesta en práctica por parte de un profesional. Estas medidas han sido llevadas a cabo en seis fases.

En primer lugar, la reubicación del fondo fotográfico. La necesidad de preservar y conservar el fondo del Museo, ha hecho necesario el traslado de los documentos a una dependencia que reúna los requisitos básicos de conservación de un fondo fotográfico.

Debido a los cambios climáticos tan extremos que padecemos en nuestra ciudad (invierno = humedad elevada y verano = temperaturas de hasta 45° C) habría que elegir un habitáculo que mantenga estos controles con unas oscilaciones de temperatura y humedad medias. Dicha dependencia debe carecer de ventanas para eliminar la entrada de luz solar y las consecuencias que ello implica. Igualmente se evitará cualquier tipo de instalación eléctrica en superficie y tuberías o bajantes que puedan producir alguna catástrofe.

En segundo lugar, la búsqueda de Instrumentos necesarios para su conservación, como aparatos de medición y control de temperatura y humedad relativa, sistemas de ventilación para depurar el aire de la dependencia e iluminación de la sala con luces de baja intensidad ultravioleta y caloríferas.

En tercer lugar, la separación del material en nitrato de celulosa. Debido a la abundancia del fondo en soportes de nitrato y conocidas sus propiedades autoignífugas, recomendaremos su separación del resto del fondo. No creemos necesaria su destrucción una vez digitalizada como algunos autores aconsejan, ya que es posible su conservación en cámara frigorífica a baja temperatura.

En cuarto lugar, la limpieza básica y tratamiento de contaminantes biológicos y químicos. De nada serviría un excelente material de conservación y unas óptimas medidas de acondicionamiento térmico si no eliminamos los agentes biológicos y químicos que continúan afectando a los distintos soportes y procesos. Proponemos una limpieza de las superficies vitreas de las diapositivas; la separación de las cintas selladoras y apertura de los dos vidrios en los casos donde en su interior proliferen elementos biológicos para su eliminación y la neutralización de las reacciones químicas que estén dañando el proceso y por consiguiente la imagen icónica. Será sumamente importante que las cintas selladoras de las diapositivas cumplan su función para evitar la entrada de elementos extraños.

En quinto lugar, la colocación y uso de sobres y papeles de pH adecuado. Como medidas de preservación para individualizar cada pieza y evitar daños por manipulación, rozamientos y migraciones de ataques biológicos y químicos, consideramos la utilización de sobres de papel de pH neutro con apertura superior.

En sexto y último lugar, el uso de contenedores metálicos. Lo más llamativo y lo más urgente a reemplazar han sido las cajas de cartón de galletas por unos contenedores metálicos con sujeción de respaldo de rail para el mantenimiento vertical de las diapositivas. Esta medida ha sido tomada en el transcurso de este trabajo reutilizando unos ficheros metálicos para evitar males mayores. Se recomienda el uso de estanterías o armario metálico para la colocación de los contenedores

Para concluir, la tercera fase de nuestro proyecto de actuación versa sobre la difusión de los fondos pertenecientes al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Todos sabemos lo necesario que resulta concienciar a la población y a las autoridades de la importancia de nuestro patrimonio para que éste sea conservado, así entendemos que una de las tareas que el museo debe afrontar es la puesta en valor de su fondo fotográfico. Muchos son los problemas para la realización de este fin, debido principalmente a la falta de recursos económicos e informáticos. Aunque principalmente, debemos velar por la seguridad e integridad de los fondos, no por ello éstos deben estar alejados del público en general y de los investigadores en particular. De esta manera la difusión en sí misma debe llevar aparejada la pre-

servación, para evitar la posible destrucción del bien patrimonial, que en este caso es el fondo fotográfico. Por ello, apostamos por las nuevas tecnologías. La digitalización de los fondos a través de los diferentes formatos (escáneres o cámaras digitales) y su posterior tratamiento e inclusión en bases de datos lo cual facilita, no sólo la rápida consulta, sino que además abarata costes y permite la preservación del contenido icónico de los documentos.

Otra interesante medida sería la inserción de una página web dentro de la que el Museo Arqueológico creará para sus fondos este verano. Ya que no debemos olvidar que nos hayamos en una era presidida por la tecnología y la red da acceso a la información desde cualquier punto del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- DEL VALLE GASTAMINZA, Félix: *Manual de documentación fotográfica*, Madrid, Síntesis, S.A., 1999.
- BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís- E.; SUQUET, M. Àngels: *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, Girona, CCG Ediciones, 2001.
- PAVAO, Luis: *Conservación de Colecciones de Fotografía*, Comares, 2001.
- RIEGO, Bernardo: *El patrimonio fotográfico: la fotografía en los archivos*, Santander, Tres Diseño Gráfico, 1997.
- LORENZO MORILLA, José, *El Museo Arqueológico Provincial de Sevilla: Historia e Institución*, Memoria de licenciatura, 1983.
- YÁNEZ POLO, Miguel Ángel: *Historia general de la Fotografía en Sevilla*, Monardes/ Historia, nº 15, 1997
- FUENTES DE CÍA, Ángel María: "La identificación y preservación de los materiales fotográficos", *Manual de identificación fotográfica*, Síntesis S.A.(1999) pp. 43-77
- DEL VALLE GASTAMINZA, Félix: "El Análisis documental de la fotografía ", www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm, Universidad Complutense de Madrid versión (2001)
- MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del arte hispánico*, Tomo I , Barcelona, Salvat Editores, 1931
- Historia del Arte Español*, Tomo I, II y III, Editorial Planeta, Barcelona. 1999,
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Fernando: "Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de 1929. Museo Arqueológico Provincial de Sevilla", *Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla*, 24, (1987), pp. 17-22