

LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS DEL MUSEO CERRALBO: UNA PROPUESTA DE CONSERVACIÓN

Helena Pérez Gallardo*

Se explican aquí los trabajos acometidos (aún por concluir para la datación y conservación de la colección fotográfica reunida por Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), marqués de Cerralbo y que se conserva en el museo que lleva su nombre, en Madrid.

Palabras Clave: Fotografía, Coleccionismo, Cerralbo, Arqueología, Conservación, Albiñaga, Franzen, Kaulak, Nadar, Disdéri, Viórelli, Abdullah Frères, Alinari, Carlo Naya, Giacomo Brogi, Giorgio Sommer, George Washington Wilson, Renard, Brandseph, Charles Marville.

PHOTOGRAPH COLLECTIONS AT THE CERRALBO MUSEUM: A PROPOSAL FOR THEIR CONSERVATION

This article describes the work in process related to the dating and conservation of the collection of photographs belonging to Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), marquess of Cerralbo, which is kept in the Cerralbo museum in Madrid.

Key words: Photography, Collection studies, Cerralbo, Archaeology, Conservation, Albiñaga, Franzen, Kaulak, Nadar, Disdéri, Viórelli, Abdullah Frères, Alinari, Carlo Naya, Giacomo Brogi, Giorgio Sommer, George Washington Wilson, Renard, Brandseph, Charles Marville.

A partir de mi propia experiencia ante la problemática que el estudio de un fondo fotográfico plantea, pretendo aquí, por un lado, exponer una metodología de intervención, fruto de la investigación realizada en el Museo Cerralbo¹, y por otro, dar a conocer el fondo documental de dicho museo, que consta de 1.191 negativos y de unos 5.000 positivos.

Los negativos contienen imágenes de la vida del decimoséptimo marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922): la arqueología, su palacio de Santa María de Huerta y unos pocos retratos de su familia; ellas nos muestran a un intelectual del siglo pasado muy comprometido con su actividad científica y política. Imágenes de museos, piezas, vistas de las principales ciudades europeas y retratos de su familia en *cartes de visite*, *cabinet* y *promenade*², completan el perfil histórico de Enrique de Aguilera y Gamboa.

De una primera observación de estos materiales se dedujo que se trataba de una colección que carecía de conexión entre los fondos fotográficos de negativos y los fondos fotográficos de positivos, por lo que se decidió diferenciarlos y estudiar cada una de estas partes por separado. No sólo una razón técnica nos llevó a este planteamiento, también el hecho de que aparentemente una y otra parecían tener un origen muy distinto: por un lado, los negativos tenían una función muy técnica y relacionada con la actividad arqueológica del marqués de Cerralbo; por otro, los positivos, en su mayoría, se debían a su afán coleccionista.

Negativos

El primer paso a seguir fue la revisión del primer inventario provisional de las cajas que contenían los negativos (cuyo soporte es la placa de vidrio para la mayoría y escasos ejemplos en nitrato de celulosa) que se había realizado por Dña. Elena Moro y Dña. Cristina Conde. Tras esta revisión y partiendo de la información que obtuvimos, se decidió comenzar a actuar sentándose las siguientes fases de intervención:

- Inventario.
- Limpieza.
- Copia y duplicado.
- Almacenaje.

Todas estas fases se han ido realizando caja por caja, con los criterios que pasaremos a explicar más adelante. Este proceso, en la actualidad, ha sido completado en un 20 por ciento del total.

Para proceder al inventario, primeramente se realizó una revisión de todas las cajas y a medida que se registraban, decidimos eliminar el papel que el fabricante original colocaba entre placa y placa dentro de las cajas, ya que era uno de los principales agentes de la degradación que las afectaba. En el lugar de este papel tan ácido se colocaron hojas de papel estable, libre de ácidos y peróxidos, para frenar la degradación. Paralelamente se fue haciendo el inventario definitivo de todas las cajas con sus placas, completando la información del primer inventario en lo referente al tipo de soporte, emulsión, número de placas rotas y si estaban o no publicadas.

También se le añadieron 28 nuevas placas que habían aparecido fuera de contexto, es decir, sueltas y envueltas en sobres de

* Licenciada en Historia del Arte.

papel, sin ninguna nota que las identificase. En nuestra cuantificación vimos que el fondo cuenta con 96 cajas y un total de 1.191 negativos divididos temáticamente en tres bloques que le daban su inicial al número; Arqueología (68 cajas A), Museo Cerralbo y sus Colecciones (14 cajas C) y Escenas Familiares (13 cajas F). Los soportes son placa de vidrio (966) y de nitrato de celulosa (27). En cuanto a los formatos, nos encontramos con tres dimensiones: 9x12 cm. (90 placas), 13x18 cm. (1031 placas) y 18x24 cm. (42 placas).

Todos estos datos se iban registrando en una primera ficha de intervención con los siguientes campos: número de caja (p.e. 1A, 6F o 14C), número de negativos, soporte, emulsión, título (que en unas pocas cajas era el antiguo que aparecía escrito en la solapa de la caja y en la mayoría de los casos un título moderno según las imágenes que contenía), tema, si se encuentran publicadas o no en *Páginas de la Historia Patria* o *El Alto Jalón* (ambas publicaciones del marqués) y, finalmente, las observaciones de limpieza y los principales problemas que afectaban a las placas de la caja.

La limpieza llevada a cabo ha tenido como criterio de intervención la prudencia frente a los posibles efectos posteriores de una acción agresiva. Así, se ha pasado suavemente un pincel especial de pelo muy fino sobre las placas, eliminando en la cara no emulsionada del negativo la suciedad superficial acumulada a lo largo de los años.

Tras reunir el inventario completo del material, pensamos que lo más razonable sería realizar una copia de los negativos para tener un acceso a la información de una manera mucho más fácil y hacer más manejable el archivo. El tener una copia permitía acceder a la información de las placas de una manera más clara (no es muy fácil consultar una imagen en negativo), y por otro lado, así la colección no correría el peligro de una constante manipulación supone. Además, el uso que se le puede dar a estas copias es muy variado, tal como un servicio de préstamo, futuras publicaciones, exposiciones, reprografía, etc.

El trabajo en el laboratorio consistió en realizar una copia en formato 135 (película en blanco y negro), que consideramos un sistema de urgencia para conservar la imagen que contienen los negativos; lo ideal sería realizar un duplicado con toda la información que contiene un negativo original, en su tamaño y en una película moderna, que permita su conservación y una manipulación más segura que con los originales. La película utilizada fue Agfapan 25, que por su reducido tamaño de grano, posibilita la obtención de copias de gran tamaño sin excesiva pérdida en la reproducción de los detalles. Este proceso se ha realizado en todas las cajas de Arqueología, con

un total aproximado de 946 placas. También, se han duplicado algunas cajas pertenecientes al grupo de Familia (2F, 4F, 6F, 7F, 9F, 13 F) y Colecciones (2C), así como aquellas que hemos denominado "descontextualizadas".

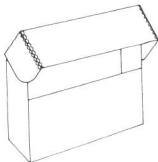
Una vez obtenidos los negativos en formato 135, se realizó un positivo de cada negativo original de vidrio por contacto directo. En los trabajos de laboratorio se utilizó papel Kodak Polymax II Rc Professional; el revelador empleado fue Agfa Neutol. Este proceso se ha realizado, aproximadamente, en el 20 por ciento de la colección. Para este trabajo también se diseñó una ficha específica de laboratorio ya que consideramos que toda la información que se registre permitirá posteriormente una mejor conservación. Todas las fichas de registro presentadas aquí se han realizado bajo soporte informático. Posteriormente, todas estas fichas se agruparon en distintas bases de datos interrelacionadas, para crear un fichero completo.

Las placas, una vez limpiadas y copiadas en formato 135, se introdujeron en los sobres y cajas - recomendados por algunas publicaciones especializadas como *La conservation des photographies*, de B. Lavedrine o *Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints*, editado por Kodak - , libres de ácidos y peróxidos, que mantienen las condiciones más estables para todo este material. Los sobres están fabricados con fibras de algodón, sin componentes colorantes, azúfre y lignina. De gran pureza química, su pH es de 6, lo que le hace un papel muy estable a la luz y a la humedad. Los sobres se cortaban -de las planchas de 914x1219 mm, de 50 gr.- según el formato que se necesitase: 9x12, 13x18 o 18x24 cm.. En el sobre y a lápiz, se escriben los siguientes datos: número de caja, número de negativo, título de la caja, breve descripción de la imagen, si está publicada o no, y en caso afirmativo, se especifica el lugar donde se ha publicado. Las cajas están fabricadas en cartón de 2 mm., con polietileno dentro para impedir la acidez, forradas de papel Kraft y sin adhesivos ni grapas que se puedan oxidar.

En los casos que encontré placas fragmentadas, se cambiaron a un soporte más sólido, colocándolas sobre un cartón rígido -también de características especiales para la conservación- y se introdujeron así en el sobre, conservándose en posición horizontal y coloreando un punto rojo con su siguiente descripción en la solapa del sobre, para avisar de su delicado estado. Los negativos, una vez limpios, se introdujeron en las cajas correspondientes a su formato, separándolos según su soporte -cristal o nitrato de celulosa- dado el alto riesgo de inflamación de estos últimos.

Notas al texto

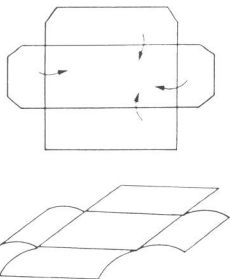
- Queremos agradecer a David Gómez, Pilar de Navascués, Elena Moro, Marie-Loup Sougez, Delfín Rodríguez y Jacobo Storch de Gracia, sin cuya inestimable ayuda esta publicación no hubiera sido posible.
- Carte de visite* y *cabinet* es la denominación que reciben las fotografías de retratos, pegadas sobre una tarjeta rígida. Las dimensiones de la *carte de visite* son aproximadamente de 58x94 mm. para la imagen y 63x102 mm. para la tarjeta. Inventada por Disdéri alrededor de 1857, este tipo de imágenes tuvieron un gran éxito comercial. Las dimensiones del *cabinet* son 100x150 mm. para la imagen y 110x170 mm. para la tarjeta; las del *promenade* son 100x183 mm. la imagen y 108x210 mm. con la tarjeta.



1. Caja empleada para la conservación de fotografías. Fuente: B. Lavedrine. *La conservation des photographies*, CNRS, París, 1990.

Notas al texto

3. Conde de Beroldingen, Cristina. "El Archivo Fotográfico Documental del Museo Cerralbo", IV Coloquio Galego de Museos, La Coruña, 1997.
4. En su biblioteca existe la obra de Barreswill y Davanne, *Tratado Práctico de Fotografía o sea Química Fotográfica*, 1864.
5. Cabré Aguiló, Juan. "El Marqués de Cerralbo: Necrología". *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, año 1, tomo 1, cuadernos 2 y 3. Madrid, 1922.
6. Para más información de este archivo consultar el artículo de Belén Rodríguez Muere, de próxima publicación en el Boletín del Instituto de Patrimonio Histórico Español (n° 1), titulado "Fototeca de monumentos y arqueología: La donación del archivo de Juan Cabré Aguiló".



2. Modo de plegado de los sobres para la conservación de los negativos. Fuente: B. Lavedrine. *La conservation des photographies*. CNRS, París, 1990.

Todos estos pasos han estado encaminados a la conservación de los negativos como objetos en sí mismos, sin necesidad de saber qué información contenían. Creemos que si el soporte no es conservado como objeto en sí mismo puede perderse, aunque esto suponga limitar el acceso a la imagen que contienen ya que la excesiva manipulación no permite mantener unas constantes en temperatura y humedad, además de aumentar el riesgo de roturas, al ser, en este caso, negativos de vidrio. Hasta épocas muy recientes, el interés por mantener y conservar las albúminas o los colodones era mucho menor que el interés por la información que contenían, lo que ha llevado al deterioro de muchos fondos fotográficos. Nosotros pretendimos preservar tanto el soporte como la imagen que contenían los negativos y que, en este caso, guardan una importante información para los arqueólogos.

Una vez completada la copia en material moderno, comenzamos a estudiar las imágenes que las placas contenían. Según un primer estudio de Cristina Conde³, el conjunto del archivo fotográfico se fecha entre 1870 y 1922, aunque creemos que la parte correspondiente a los negativos no es anterior al interés de Enrique de Aguilera y Gamboa por la arqueología, que se consolidó a partir de 1900. Las fotografías tomadas a pie de excavación, entre 1908 y 1922, en sus excavaciones de Soria, Guadalajara y Zaragoza fueron realizadas en su mayoría por Juan Cabré, arqueólogo y estrecho colaborador del Marqués de Cerralbo. También realizaron fotografías – aunque en menor medida – Aurelio Ríoga de Pablo, Ciarán y Francisco Álvarez Osorio, especializados en

la fotografía arqueológica y que son mencionados por Enrique de Aguilera en su obra *El Alto Jalón*. Este interés por la fotografía, que probablemente también le llevó a practicarla⁴, le hicieron un pionero en el uso de la imagen fotográfica como parte del registro arqueológico, aunque si tenemos en cuenta su amistad con científicos como el abate Breuil, Obermaier, Cartailhac o Schulten que ya conocían el empleo de la fotografía, muy extendida en sus países de origen, tampoco nos debe extrañar. Según cuenta Juan Cabré, el marqués se tomaba muy en serio su labor científica; "en el Palacio de Santa María de Huerta (...) el propio marqués de Cerralbo clasificaba, limpiaba y ordenaba los objetos para proceder inmediatamente a su fotografía, lote por lote o sepultura por sepultura, en las que se hacía constar la procedencia respectiva en el mismo clisé⁵". Paralelamente a esta labor fotográfica del marqués, también Juan Cabré reunió una importante colección de negativos, de tema arqueológico, que actualmente se encuentra en el Instituto de Patrimonio Histórico Español (antiguo I.C.R.B.C.), donado por su hijo en 1995⁶.

Las imágenes no sólo tenían un fin documental, ya que el marqués de Cerralbo empleó algunas de sus fotografías para sus publicaciones – como *El Alto Jalón* – o para la obra, aún inédita, *Páginas de la Historia Patria*. Ellas son el mejor ejemplo de su interés por documentar de la mejor manera posible su actividad científica: colocaba los objetos de manera exacta tal y como habían aparecido, también incluía una regla para mostrar la escala, buscaba puntos de vista altos para sus tomas en el campo y así mostrar una perspectiva más científica, todo para conseguir un registro arqueológico exacto y útil a los investigadores.

Positivos

Sobre los positivos la intervención realizada ha sido muy escasa y puntual, limitándonos al inventario cuantitativo de las *cartes de visite* del marqués de Cerralbo, la marquesa de Cerralbo, y los marqueses de Villa-Huerta, hijastros del marqués. También se ha inventariado uno de los álbumes existentes en la colección que también contenía *cartes de visite*.

Entre los fotógrafos que retrataron al marqués y a su familia destacan, en España, Albiñaga, Franzen o Kaulak y en el extranjero, Nadar y Disdéri (París), los hermanos Viónnelli (Venecia) o los hermanos Abdullah (Estambul). Como ejemplo de la relevancia de las imágenes y los fotógrafos que las realizaron, mencionaremos el estudio de los hermanos Abdullah, menos conocidos en la bibliografía. *Abdullah Frères*-Vichen, Hovsep y Kevork abrieron su estudio en 1858, tras-



3. Reverso de las tarjetas del estudio de los hermanos Abdullah en Estambul.

Fuente: Engin Çizgen, *Photography in the Ottoman empire (1839-1919)*, Estambul, 1987.

ladándose en 1867 al barrio de Pera. Su fama era tal que en las guías turísticas de la época se recomendaba igualmente una visita a Santa Sofía y el Bósforo como hacer una parada en el estudio de los Abdullah, por donde pasaron figuras tan importantes como el rey Gustavo II de Suecia, el emperador Francisco José de Austria o el príncipe de Gales y futuro Eduardo VII. Por todo esto no nos debe extrañar que los marqueses de Cerralbo y la marquesa de Villa-Irueta, al visitar Estambul, se retrataran allí.

La colección de positivos –unos 5.000– cuenta con una gran variedad en formatos, técnicas y temas, que responden al prototipo de colecciones fotográficas de la misma época. Enrique de Aguilera y Gamboa consiguió reunir a lo largo de su visita por más de 150 ciudades europeas esta colección. Italia, Francia, Turquía, sus museos, ciudades y gentes interesaron al decimoséptimo marqués de Cerralbo, llegando a reunir una de las más interesantes colecciones madrileñas.

Entre las fotografías de paisajes y ciudades destacamos, por ejemplo, las italianas, realizadas por Alinari, Carlo Naya, Giacomo Brogi o Giorgio Sommer. Naya (1816-1882), fotógrafo veneciano, se especializó en series sobre Venecia y fotografió los frescos de Giotto y Mantegna. Consiguió la medalla de oro en la Exposición Universal de París en 1867. Brogi (1822-1881), fundador de la Sociedad Fotográfica de Italia, fue conocido por su actividad como retratista, aunque en sus últimos años se especializó en vistas y reproducciones de arte; obtuvo la medalla de oro de la Exposición Universal de Viena en 1873. Sommer (1834-1914) también se dedicó a las reproducciones artísticas, de las que el museo guarda las realizadas en Nápoles. También otros fotógrafos europeos como Washington Wilson –con vistas de Londres y Edimburgo–, G. Renard –de Hannover–, Brandseph –Stuttgart– y así hasta completar la colección de aproximadamente 3.000 imágenes de ciudades, museos y colecciones europeas.

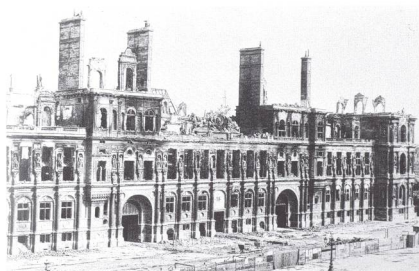
Una de las joyas de la colección la componen el grupo de imágenes sobre las consecuencias de la revuelta de La Comuna en París, realizadas por Charles Marville en 1871. En un perfecto estado de conservación, estas piezas muestran el interés generalizado ya en aquella época por los reportajes de guerra y la prensa gráfica.

El fondo lo completan una serie de álbumes fotográficos, adquiridos durante sus viajes, de ciudades monumentales españolas y extranjeras (Tarragona, Barcelona, París, Roma o Florencia).

Todos estos ejemplos muestran la importancia de la colección que consiguió reunir el decimoséptimo marqués de Cerralbo a lo largo de su vida y que nos sirve para reconstruir una época de florecimiento del coleccionismo fotográfico español, de la arqueología y además nos permite descubrir el interesante y prolífico mundo de D. Enrique de Aguilera y Gamboa.

Bibliografía

- Browne, Tumer, y Parnow, Elaine, *Macmillan Biographical Encyclopedia of Photographic Artists & Innovators*, Macmillan, Nueva York, 1987.
- Çizgen, Engin, *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, Haset Kitabevi, Estambul, 1987.
- Conde, Cristina, "El archivo fotográfico documental del Museo Cerralbo", *IV Coloquio Galego de Museos*, La Coruña, 1997.
- Lavedrine, Bertrand, *La conservation des photographies*, CNRS, 1990.
- Navascués, Pilar, y Conde, Cristina, *Catálogo del Museo Cerralbo*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1997.
- Reilly, James M., *Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints*, Rochester, Eastman Kodak, 1993.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1994.



4. Imagen del estado en que quedó el Ayuntamiento de París tras la Comuna de París (18 de marzo-27 de mayo de 1871). Fuente: André Barret, *Les premiers reporters photographes, 1848-1914*, París, 1977.