

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pablo Martínez Muñiz

DIRECTORES

Luis Castelo Sardina

Josep Benlloch Serrano

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

EL ORIENTALISMO EN LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX.
LA EXPERIENCIA DEL VIAJE A ORIENTE

AUTOR:

PABLO MARTÍNEZ MUÑIZ

DIRECTORES:

LUIS CASTELO SARDINA

JOSEP BENLLOCH SERRANO



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

EL ORIENTALISMO EN LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX.
LA EXPERIENCIA DEL VIAJE A ORIENTE

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Pablo Martínez Muñiz

Directores:

Luis Castelo Sardina

Josep Benlloch Serrano

Madrid, 2020





Entre 2002 y 2010 fijé mi residencia en Estambul. Gracias a ello pude viajar y descubrir Oriente. Esta investigación doctoral es el resultado de las experiencias vividas aquellos años.



A Héctor, quien me ha acompañado en estos años de estudio.

A mis directores, Luis y Pep.



ÍNDICE

RESUMEN	17
ABSTRACT	21
INTRODUCCIÓN	25
Objetivos	29
Estado de la cuestión	32
Metodología de investigación	40
Fuentes principales	44
Descripción de contenidos	46
CAPÍTULO 1. EL MARCO TEÓRICO DEL ORIENTALISMO	
<hr/>	
1.1. EL ORIENTALISMO	51
1.1.1. Definir el orientalismo. Origen y consideraciones colonialistas	54
1.1.2. Perspectivas postcolonialistas en la fotografía orientalista	59
Perspectiva continuista	60
Perspectiva historicista	61
Revisionismo postcolonialista	64
1.1.3. Propuestas de resignificación	66
La fotografía mediterránea	66
Identidad: <i>camera ottomana</i> , <i>the arab imago</i> , fotografía armenia	67
1.2. EL ORIENTE REPRESENTADO EN LA PINTURA Y LA LITERATURA DE VIAJES EUROPEAS DEL SIGLO XIX	70
1.2.1. La pintura orientalista	71
Características de la pintura orientalista	74
Pintura orientalista y fotografía	77
1.2.2. La literatura de viajes	81
Escritores viajeros y el uso de la fotografía	83
1.3. LOS VIAJES A ORIENTE	88
1.3.1. El <i>grand tour</i>	89

1.3.2. El <i>grand tour oriental</i> del siglo XIX	93
1.3.3. El desarrollo del turismo y el auge de la fotografía	95
Los primeros viajes organizados: Thomas Cook	97
Las guías de viajes	98
1.4. EL IMAGINARIO FOTOGRÁFICO ORIENTALISTA	103
1.4.1. La imagen fotográfica de Oriente	104
1.4.2. El Oriente escenificado en Europa	107
William Morris Grundy (1806-1859)	109
Roger Fenton (1819-1869)	111
Furne fils & Tournier	115
CAPÍTULO 2. LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX EN ORIENTE PRÓXIMO	
<hr/>	
2.1. EL ESPACIO Y EL TIEMPO DE ORIENTE	121
2.1.1. Contexto histórico	122
Sultanes otomanos y la fotografía	124
El territorio de Oriente Próximo	128
2.1.2. Las primeras fotografías: usos y destinatarios	134
2.2. PRIMEROS DAGUERROTIPISTAS EUROPEOS	138
2.2.1. Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878)	143
2.2.2. Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière (1798-1865)	149
2.2.3. Jules-Alphonse-Eugène Itier (1802-1877)	153
2.3. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY Y SUS VIAJES	
 POR EL MEDITERRÁNEO	157
2.3.1. Viaje por España en 1832 y el uso del dibujo	162
2.3.2. Viaje por Oriente Próximo y el uso del daguerrotipo	167
2.3.3. La culminación de su obra orientalista	177
2.4. FOTÓGRAFOS EUROPEOS EN ORIENTE PRÓXIMO. 1849-1890	181
2.4.1. Primeros fotógrafos calotipistas y arqueólogos	188
Maxime du Camp (1822-1894)	192
Félix Teynard (1817-1892)	201
John B. Greene (1832-1856)	206

Auguste Salzmann (1824-1872)	212
Édouard Athanase Jarrot (1835-1873)	217
Théodule Devéria (1831-1871)	220
Louis de Clercq (1836-1901)	223
Louis Vignes (1831-1896)	229
2.4.2. Fotógrafos amateurs: viajeros, intelectuales y artistas	233
Ernest Benecke (1817-1894)	236
Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904)	240
Henry Cammas (1813-1888)	243
Albert Goupil (1840-1884)	246
2.4.3. Fotógrafos comerciales	250
James Robertson (1813-1888)	253
Francis Frith (1822-1898)	255
Francis Bedford (1816-1894)	262
Ludovico Wolfrang Hart (1836-1919)	269
Félix Bonfils (1831-1885)	271
Tancredi Dumas (ca. 1830-1905)	277
Émile e Hippolyte Béchard (1844-? y 1841-?)	279
Zangaki frères	284
2.5. LOS ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS LOCALES EN EL IMPERIO	
OTOMANO	288
2.5.1. Géneros fotográficos	292
Los retratos de comunidad	295
2.5.2. La fotografía oficial	296
<i>Les costumes populaires de la Turquie</i> , 1873	297
<i>El Álbum de Abdul Hamid II</i> , 1893	299
2.5.3. Principales estudios fotográficos locales en el Imperio Otomano	302
J. Pascal Sébah (1823-1886)	304
Abdullah frères	310
Gabriel Lékégian (ca. 1853-?)	319

CAPÍTULO 3. LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX EN ANDALUCÍA BAJO LA ÓPTICA DEL ORIENTALISMO

3.1. UN IMAGINARIO SOCIAL A CABALLO ENTRE EL EXOTISMO Y

LO PINTORESCO	327
3.1.1. España entre el pasado y el presente	328
Relatos y descripciones de viajeros extranjeros	328
Relatos y descripciones de intelectuales españoles	335
Imágenes de España	339
3.1.2. Las guías de viaje y el turismo	346
3.1.3. El imaginario orientalista de la España del siglo XIX a través de la fotografía	351
Temas fotográficos	352
Escenas costumbristas	355
3.1.4. La Alhambra de Granada, símbolo del orientalismo español y su representación en la fotografía	356
La imagen fotográfica de la Alhambra	359
Restauraciones orientalizantes	360

3.2. EL ORIGEN DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA: EL

DAGUERROTIPO	365
3.2.1. Primeros daguerrotipistas en Andalucía	366
Edmond François Jomard (1777-1862)	367
Théophile Gautier y Eugène Piot (1811-1872 y 1812-1890)	369

3.3. EL CALOTIPO EN ANDALUCÍA. LOS PRIMEROS FOTÓGRAFOS

A PARTIR DE 1849 Y EL VIAJE AL SUR	373
3.3.1. <i>La Lumière</i> y la difusión de la imagen fotográfica de España en Francia	376
3.3.2. La corte del duque de Montpensier	380
3.3.3. Los viajeros extranjeros, pioneros de la fotografía	385
Claudius Galen Wheelhouse (1826-1909)	388
Joseph Vigier (1821-1894)	391
Edward King Tenison (1805-1878)	393

Émile Pécarrière (1816-1904)	398
Paul Marès (1825-1900)	402
Alphonse Delaunay (1827-1906)	407
Félix Alexander Oppenheim (1819-1898)	410
Charles Clifford (1819-1863)	413
Jules Falanpin Dufresne (anterior a 1830-?)	422
Jacop August Lorent (1813-1884)	423
Gustave de Beaucorps (1824-1906)	429
Louis de Clercq (1837-1901)	435
3.3.4. Los primeros fotógrafos calotipistas españoles en Andalucía	438
Francisco de Leygonier (1812-1882)	438
Eduardo García Guerra (1827-1893)	440
3.4. EL COLODIÓN EN ANDALUCÍA Y LOS PRIMEROS ESTUDIOS	
DE FOTOGRAFÍA	442
3.4.1. Luis Masson (1825-después de 1881)	444
3.4.2. Jean Laurent (1816-1886)	447
Origen del negocio fotográfico, 1856-1860	449
Diversas autorías	451
El itinerario por Andalucía, 1857-1879	452
Orientalismo en la obra de la Casa Laurent	456
3.4.3. Rafael Garzón (1863-1923)	460
Vistas de Andalucía y género costumbrista	461
El retrato morisco	463
3.4.4. Editores y estudios fotográficos extranjeros: el auge de la	
fotografía estereoscópica	466
Joseph Carpentier (1829-1871)	470
Los editores Ferrier-Soulier	471
Los editores Gaudin frères	472
Frank Mason Good (1839-1928)	473
CONCLUSIONES	479
BIBLIOGRAFÍA	487

ANEXOS

Anexo I. Listado de figuras de la presente investigación ordenado por autores	527
Anexo II. Álbumes fotográficos de Oriente Próximo y España disponibles en línea	559
Anexo III. Rutas de los fotógrafos por Oriente Próximo y España	617
Anexo IV. Listado de vistas estereoscópicas realizadas por Frank Mason Good en su viaje por España de 1869	635



RESUMEN

EL ORIENTALISMO EN LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX. LA EXPERIENCIA DEL VIAJE A ORIENTE

La presente investigación aborda el tema del orientalismo en la fotografía del siglo XIX, en relación con la teoría del orientalismo desarrollada a partir de las investigaciones de Edward W. Said y de los estudios postcolonialistas. A través de las imágenes fotográficas se pretende crear un relato que recoja las claves iconográficas e interpretativas de ese periodo y a sus actores protagonistas: los fotógrafos que viajaron hacia Oriente Próximo y Andalucía entre 1839 y 1900 a la búsqueda de una experiencia propia de viaje y aventura. Consecuentemente, se establece un enfoque metodológico que supone una de las principales aportaciones del presente estudio realizado, al no existir, en lengua castellana, investigaciones similares.

La primera parte del trabajo introduce la noción de orientalismo y desarrolla un marco teórico en el que se analiza la evolución del término en su aplicación al estudio de la fotografía. Consciente de la existencia de una definición confusa del término fotografía orientalista, se analizan otras terminologías propuestas. También se estudia la recepción de las primeras imágenes fotográficas de Oriente en Europa, la influencia del orientalismo en la pintura y la literatura de viajes del siglo XIX, la evolución del viaje a Oriente a partir del *grand tour* y su transformación en la práctica del turismo.

La segunda parte analiza el tema de la fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo y la experiencia del viaje. Se toma en consideración las experiencias de los daguerrotipistas, calotipistas y fotógrafos del colodión en sus viajes a Oriente Próximo. Se analiza la evolución de la práctica fotográfica desde los pioneros hasta el desarrollo de los grandes estudios profesionales, tanto locales como extranjeros.

La tercera parte está dedicada a la fotografía del siglo XIX en Andalucía, considerada un Oriente cercano, y a su relación con el orientalismo. Al igual que sucedía en la segunda parte, en esta se contextualiza la noción del orientalismo en el ámbito andaluz mediante un análisis de relatos y descripciones de intelectuales extranjeros y españoles del siglo XIX, el desarrollo del turismo en Andalucía y la experiencia del viaje de los fotógrafos extranjeros: daguerrotipistas, calotipistas y fotógrafos del colodión. También se estudian ejemplos de estudios fotográficos, locales y extranjeros.

Objetivos y resultados

El primer objetivo consiste en desarrollar una reflexión acerca del fenómeno del orientalismo a partir de las tesis de Edward W. Said plasmadas en su obra *Orientalismo*, hasta sus interpretaciones, críticas y adaptaciones a nuevas teorías postcolonialistas surgidas a partir de los años 1980.

El siguiente objetivo consiste en trazar una relación entre la fotografía, la pintura orientalista y la literatura de viajes, todas ellas expresiones artísticas del orientalismo del siglo XIX, con el fin de encontrar sus elementos de contacto.

En relación con la producción fotográfica en Oriente Próximo y Andalucía, se plantea como objetivo la contextualización del viaje a Oriente, cuyo origen se relaciona con las primeras experiencias del *grand tour* de los ilustrados europeos del siglo XVI.

El carácter experiencial del viaje a Oriente es otro de los objetivos a desarrollar, motivo por el cual la investigación pone el acento en los viajes que los fotógrafos realizaron a Oriente Próximo y Andalucía y se analizan no solo las fotografías que realizaron, sino también su contexto espacial, así como los textos, relatos y correspondencias escritas que muchos de ellos escribieron.

Ante la práctica inexistencia de estudios relacionados con la fotografía orientalista en lengua castellana, es un objetivo de la investigación contribuir en dicha lengua al campo de investigación de la fotografía orientalista realizada en Oriente Próximo.

Por último, mediante la investigación se pretende aportar una nueva dimensión a los estudios de la historia de la fotografía del siglo XIX en España aportando una metodología de análisis que refuerce el carácter orientalista de muchas de las prácticas fotográficas realizadas en Andalucía.

Metodología

El planteamiento metodológico utilizado sigue una proposición cualitativa en su desarrollo basado en la capacidad de análisis e interpretación de una realidad histórica hecha a partir de experiencias. Se analiza todo tipo de fuentes primarias gráficas y escritas, prestando especial atención a las fotografías.

Conclusiones

Respecto a la teoría del orientalismo y su adaptación al discurso fotográfico, se constata una realidad interpretativa que justifica la existencia de estereotipos, clichés y distorsiones en el análisis de la fotografía del siglo XIX realizada en Oriente Próximo y Andalucía. Además, se constata una problemática en la definición del término fotografía orientalista, pues es un término complejo que no recoge de forma adecuada toda la producción fotográfica realizada y presenta unas connotaciones restrictivas. Por ese motivo a lo largo de la investigación se mencionan diferentes terminologías desarrolladas en los últimos treinta años atendiendo a reivindicaciones de corte identitario, histórico o geográfico.

Respecto a la relación entre la fotografía y la pintura orientalistas, se hace hincapié en la existencia de una iconografía común en la representación del Oriente que parte de un uso de la alegoría que imita los temas tratados en el Romanticismo, si bien la pintura va más allá en la imaginación de escenas —imposibles de representar en la fotografía—.

La experiencia del viaje a Oriente dio como resultado un tipo de fotografía que atendía a diferentes supuestos estéticos y de significado. Su evolución irá acorde con la evolución técnica de la fotografía, pasando de un carácter pionero y

descriptivo a un carácter estéticamente más barroco, reiterativo en lo estético y de mayor perfección técnica. En Andalucía, la evolución de la estética fotográfica sigue unos supuestos similares a los descritos anteriormente.

El discurso orientalista es un elemento de unión entre la fotografía realizada por los fotógrafos extranjeros en Oriente Próximo y en Andalucía. Esta última región fue el territorio más fotografiado de España el siglo XIX y consecuentemente la imagen de España en Europa aparece mediatizada por la imagen de Andalucía y por el orientalismo que se le asigna. La Alhambra de Granada se erige como el símbolo orientalista en Andalucía y prima su interés entre los fotógrafos.



ABSTRACT

ORIENTALISM IN 19th CENTURY PHOTOGRAPHY. THE EXPERIENCE OF THE TRAVEL TO THE EAST

This research addresses the issue of orientalism in 19th century photography, in relation to the theory of orientalism developed from the research of Edward W. Said and postcolonial studies. The aim of the photographic images is to create a story that gathers the iconographic and interpretive keys of that period and its leading actors: the photographers who traveled to the Middle East and Andalusia between 1839 and 1900 in search of their own travel and adventure experience. Consequently, a methodological approach is established that supposes one of the main contributions of the present study, as there is no similar research made in Spanish language.

The first part of the work introduces the notion of orientalism and develops a theoretical framework in which the evolution of the term in its application to the study of photography is analyzed. Aware of the existence of a confusing definition of the term orientalist photography, other proposed terminologies are analyzed. The reception of the first photographic images of the Orient in Europe, the influence of orientalism in the painting and travel literature of the 19th century, the evolution of the trip to Orient from the *grand tour* and its transformation in the practice of tourism are also studied.

The second part analyzes the theme of 19th century photography in the Middle East and the travel experience. The experiences daguerreotypists, calotypists, and collodion photographers are taken into account in their travels to the Middle East. The evolution of photographic practice is analyzed from the pioneers to the development of large professional studios, both local and foreign.

The third part is dedicated to 19th century photography in Andalusia, considered a Near East, and its relationship with orientalism. As happened in the

second part, in this the notion of orientalism in the Andalusian context is contextualized by means of an analysis of stories and descriptions of foreign and Spanish intellectuals of the 19th century, the development of tourism in Andalusia and the travel experience of the foreign photographers: daguerreotypists, colotypists and collodion photographers. Examples of photographic, local and foreign studies are also studied.

Objectives and results

The first objective is to develop a reflection on the phenomenon of orientalism from the theses of Edward W. Said embodied in his work *Orientalism*, until his interpretations, criticisms and adaptations to new postcolonialist theories that emerged from the 1980s.

The next objective is to trace a relationship between photography, orientalist painting and travel literature, all of them artistic expressions of 19th century orientalism, in order to find their contact elements.

In relation to photographic production in the Middle East and Andalusia, the objective is to contextualize the trip to the East, whose origin is related to the first experiences of the grand tour of the enlightened Europeans of the 16th century.

The experiential nature of the trip to the East is another of the objectives to be developed, which is why the research emphasizes the trips that photographers made to the Middle East and Andalusia and analyzes not only the photographs they took, but also their spatial context, as well as the texts, stories and written correspondences that many of them wrote.

Due to the absence of studies related to Orientalist photography in the Spanish language, it is an objective of the research to contribute in that language to the field of research of Orientalist photography carried out in the Middle East.

Finally, this research aims to contribute to a new dimension of the studies of the history of 19th century photography in Spain by providing an analysis

methodology that reinforces the orientalist nature of many of the photographic practices carried out in Andalusia.

Methodology

The methodological approach used follows a qualitative proposal in its development based on the capacity for analysis and interpretation of a historical reality made from experiences. All kinds of graphic and written primary sources are analyzed, paying special attention to photographs.

Conclusions

Regarding the theory of orientalism and its adaptation to photographic discourse, an interpretative reality is verified that justifies the existence of stereotypes, clichés and distortions in the analysis of 19th century photography made in the Middle East and Andalusia. In addition, there is a problem in the definition of the term orientalist photography, since it is a complex term that does not adequately collect all the photographic production carried out and has restrictive connotations. For this reason, throughout the research, different terminologies developed in the last thirty years are mentioned in response to claims of an identity, historical or geographic nature.

Regarding the relationship between Orientalist photography and painting, emphasis is placed on the existence of a common iconography in the representation of the East that starts from a use of allegory that imitates the themes dealt with in Romanticism, although painting goes more there in the imagination of scenes — impossible to represent in photography—.

The experience of the trip to the East resulted in a type of photography that attended to different aesthetic assumptions and meaning. Its evolution will be in accordance with the technical evolution of photography, going from a pioneering and descriptive character to an aesthetically more baroque character, repetitive in

aesthetics and of greater technical perfection. In Andalusia, the evolution of photographic aesthetics follows assumptions similar to those described above.

Orientalist discourse is a connecting element between photography made by foreign photographers in the Middle East and Andalusia. This last region was the most photographed territory of Spain in the 19th century and consequently the image of Spain in Europe appears mediated by the image of Andalusia and by the Orientalism assigned to it. The Alhambra in Granada stands as the orientalist symbol in Andalusia and its interest among photographers prevails.



INTRODUCCIÓN



Handwritten signature or mark in the bottom right corner.

INTRODUCCIÓN

Pronto, los fotógrafos, dispersos por todo el mundo en busca de nuevos temas, regresarán cargados con el botín. Para ellos también la cosecha habrá sido buena, pues el sol, su gran colaborador, ha prodigado los días largos y la luz fructífera. Los esperamos con confianza, seguros de que en las gavillas artísticas que nos traerán contemplaremos más de una espiga maravillosa¹.

Ernest Lacan

La cita de Ernest Lacan que abre la presente investigación, publicada en *La Lumière* en 1858, sirve de ejemplo para manifestar la curiosidad que desde siempre el ser humano ha tenido por el otro y por las entidades culturales localizadas en los márgenes y más allá de los límites de un territorio concreto. El orientalismo, entendido como una ciencia del conocimiento que centra sus investigaciones en la otredad, es el eje a través del cual se articula buena parte de la producción fotográfica del siglo XIX realizada en Oriente a través de los viajes de exploración. Un Oriente que, en el caso de la presente investigación, se corresponde con algunos de los territorios del actual Oriente Próximo —concretamente Turquía, Egipto, Siria, Líbano, Palestina, Israel y Jordania— y Andalucía, con menciones puntuales a Argelia y Marruecos.

La cita de Lacan cumple con su premisa al manifestar la capacidad narrativa de la fotografía, siempre dispuesta a buscar “nuevos temas” y a ofrecer visiones de lugares alejados y exóticos. Mediante el uso de la palabra botín, el autor expresa una voluntad típicamente decimonónica de apropiación, de conquista y de exaltación de unos valores europeos, símbolos de la modernidad frente a un *otro* localizado en

¹ LACAN, E. (1858). “Revue photographique”, en *La Lumière. Journal non politique*. Huitième année. N° 42, 16 de octubre de 1856. Paris: A. Gaudin, (pp. 165-166).

la periferia y objeto del colonialismo que por aquella época se expandía por tantos territorios más allá de las fronteras y en ultramar. La cita manifiesta, además, el deseo por aquello que es de valor, aquello que reluce y que en la metáfora propuesta transforma el brillo del oro y de las joyas por el brillo de las fantasías orientales recogidas en las fotografías, tan deseadas en una Europa victoriana encorsetada en una moralidad algo restrictiva para algunos.

Oriente es, pues, un territorio que desde tiempos antiguos ha fascinado a Occidente. Una fascinación que se mezcla con el horror, las supersticiones y los temores, y que tan bien resume el escritor y fotógrafo Maxime du Camp en su ensayo *Souvenirs littéraires (1822-1850)*²:

Ir a Oriente era algo mayúsculo en ese momento: la gente todavía creía en la peste, en la intolerancia del sultán, en las emboscadas de los bandidos y en el empalamiento de los jenizaros. Por mi parte, no creía en nada más que el sol, las caravanas y los paisajes. (Camp, 1906, p.187)

Esa mezcla entre deseo y temor queda de manifiesto en multitud de textos descriptivos e imágenes que ofrecen una imagen sesgada del oriental, mediatizada por la experiencia y el bagaje cultural del viajero europeo; y su análisis, más de 150 años después, expresa sus dudas acerca de sus cualidades descriptivas reales y su capacidad para la construcción de estereotipos o clichés.

La presente investigación aborda el tema del orientalismo en la fotografía del siglo XIX, en relación con la teoría del orientalismo desarrollada a partir de las investigaciones de Edward W. Said y de los estudios postcolonialistas. A través de las imágenes fotográficas se pretende crear un relato que recoja las claves iconográficas e interpretativas de ese periodo y a sus actores protagonistas: los fotógrafos que viajaron hacia Oriente Próximo y Andalucía entre 1839 y 1900 a la búsqueda de una experiencia propia de viaje y aventura. Consecuentemente, se establece un enfoque metodológico que supone una de las principales aportaciones del presente estudio realizado a no existir, en lengua castellana, investigaciones similares.

² CAMP, M. DU (1906). *Souvenirs littéraires (1822-1850)*, Édition 3. Paris: Librairie Hechette et Cie.



ZANGAKI FRÈRES. *Palmiers sur les bords du Nil*, 1870-1890. Victoria & Albert Museum, London.

Objetivos

Un objetivo considerado como punto de partida consiste en desarrollar una **reflexión acerca del fenómeno del orientalismo**, desde sus primeras manifestaciones como disciplina científica, su desarrollo a partir de las tesis del crítico, teórico literario y activista palestino-estadounidense Edward W. Said plasmadas en su obra *Orientalismo*³, hasta sus interpretaciones, críticas y adaptaciones a nuevas teorías postcolonialistas surgidas a partir de los años 1980. Esta reflexión permite situar la investigación en un marco teórico para poder relacionar la disciplina del orientalismo con las prácticas fotográficas desarrolladas en el siglo XIX y argumentar el desarrollo de una teoría de la fotografía orientalista que sirva como modelo epistemológico para una nueva relectura de las imágenes y sus posibles confrontaciones e interpretaciones. En este sentido, se detallan las diferentes interpretaciones propuestas: perspectiva continuista —Nissan N. Perez,

³ SAID, E. W. (1997). *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House.

Sylvie Aubenas—, perspectiva historicista —Ken Jacobson, John MacKenzie— y revisionismo postcolonialista —Zeynep Çelik, Mary Roberts, Michelle L. Woodward, Ali Behdad—. También se analizan varias propuestas de resignificación de la fotografía orientalista bajo diferentes denominaciones: fotografía mediterránea, *camera ottomana*, *the arab imago* y fotografía armenia.

El siguiente de los objetivos consiste en trazar una **relación entre la fotografía, la pintura orientalista y la literatura de viajes**, todas ellas expresiones artísticas del orientalismo del siglo XIX, con el fin de encontrar sus elementos de contacto, fuentes de inspiración y complementariedades. Todas ellas respondían a un espíritu romántico de búsqueda de espacios de exotismo como mecanismo psicológico de huida de una Europa excesivamente conservadora en lo que a la moral respecta. Además, en los viajes a Oriente fueron muy frecuentes las colaboraciones y los viajes de grupos de artistas compuestos por artistas de diferente procedencia. Por ejemplo, el fotógrafo y escritor Maxime du Camp viajó en 1849 a Egipto acompañado del también escritor Gustave Flaubert. En su primer viaje a Egipto en 1856 el pintor Jean-Léon Gérôme se hizo acompañar por un grupo de personas entre las cuales se encontraba el escultor Frédéric-Auguste Bartholdi, quien en ese viaje se encargó de tomar fotografías. El viaje de 1868, nuevamente a Egipto, lo hizo acompañado del joven fotógrafo Albert Goupil. Y Eugène Piot, fotógrafo y crítico literario, viajó a España en 1840 acompañado del escritor Théophile Gautier.

En relación con la producción fotográfica en Oriente Próximo y Andalucía, se plantea como objetivo la **contextualización de la experiencia del viaje a Oriente**, cuyo origen podría relacionarse con las primeras experiencias del *grand tour* de los ilustrados europeos del siglo XVI, cuyo destino se limitaba a Italia. Así, el viaje a Oriente de fotógrafos, artistas y escritores pasa a definirse como un *grand tour oriental* que rebasa una geografía tradicional limitada a Italia y explora el territorio en la otra orilla del Mediterráneo, abocando al viajero a una confrontación con la otredad. El viaje de formación del *grand tour* se transforma, con el *grand tour oriental*, en un viaje de experiencia, y su conclusión inevitable, a la luz de la difusión de las primeras imágenes fotográficas de Oriente, fue el desarrollo del turismo.

El **carácter experiencial del viaje a Oriente** es otro de los objetivos a desarrollar en la investigación, motivo por el cual la investigación pone el acento en los viajes que los fotógrafos realizaron a Oriente Próximo y Andalucía y se analizan no solo las fotografías que realizaron, sino también su contexto espacial, así como los textos, relatos y correspondencias escritas que muchos de ellos escribieron, como complemento literario y relato de su experiencia. El análisis de los viajes de los fotógrafos tiene en cuenta su origen —europeos, españoles, súbditos otomanos—, destino —se dedica un capítulo a Oriente Próximo y otro a Andalucía—, sus motivaciones a la hora de emprender el viaje —interés científico por la arqueología, placer por el viaje a Oriente o interés comercial—, y carácter de las fotografías realizadas —fotografía orientalista o fotografía oficial—.

En el análisis de la producción fotográfica realizada en las regiones que durante la segunda mitad del siglo XIX formaron parte del Imperio Otomano se ha considerado un objetivo a desarrollar el **esclarecer la significación del término fotografía orientalista**, pues no se corresponde únicamente a la definición de una fotografía realizada en Oriente. En este sentido, se analizan dos tipos de prácticas fotográficas, una que se corresponde con una definición acorde al término orientalismo y que toma como temas y motivos ciertos estereotipos, y otra, denominada fotografía oficial, que, aun siendo practicada en el Imperio Otomano por los mismos fotógrafos locales, iconográficamente despliega un interés por ofrecer una imagen de modernidad de la sociedad otomana. Desde este prisma, sus intereses y resultados son contrapuestos a los de la fotografía orientalista.

Prácticamente no existen estudios sobre la fotografía orientalista realizada en Oriente Próximo, realizados por autores españoles y en lengua castellana, a excepción de un texto breve titulado *Orientalismo y fotografía*⁴, escrito por Patricia Almárcegui para el catálogo de la exposición *Jardines de arena. Fotografía comercial en Oriente Próximo 1859-1905* que se pudo ver en el MUVIM de Valencia en 2010 y en la Casa Árabe de Madrid en 2012. Además, dicha exposición, compuesta por

⁴ ALMÁRCEGUI, P. (2010). “Orientalismo y fotografía”, en WORSWICK, C.; NASSAR, I. y ALMÁRCEGUI, P. *Jardines de arena. Fotografía comercial en Oriente Próximo 1859-1905*. Catálogo de la exposición. Barcelona: TurnerPhoto Edición, (pp. 13-17).

los fondos de la colección Clark & Joan Worswick, fue la primera ocasión en la que se pudo ver en España una exposición dedicada a la fotografía del siglo XIX realizada en Oriente Próximo. Por otro lado, la historiadora de la fotografía Helena Pérez Gallardo menciona brevemente algunos aspectos de la fotografía orientalista en su ensayo *Fotografía y arquitectura del siglo XIX. Historia y representación monumental*⁵, aunque el eje central de sus investigaciones es, como su título indica, la representación monumental y no el orientalismo. Es por lo tanto un objetivo de la presente investigación **contribuir en lengua castellana al campo de investigación de la fotografía orientalista realizada en Oriente Próximo.**

Por último, mediante la presente investigación se pretende aportar una nueva dimensión a los estudios de la historia de la fotografía del siglo XIX en España aportando una metodología de análisis que refuerce el **carácter orientalista de muchas de las prácticas fotográficas realizadas en España, principalmente en Andalucía**, en relación a la consideración de dicha región como un Oriente más cercano y accesible que colmaba las aspiraciones orientalistas de muchos de los viajeros, intelectuales, escritores y fotógrafos que la visitaron y que dejaron testimonios gráficos y escritos de sus experiencias. En este sentido, se plantea una relación que identifica prácticas similares entre la experiencia del viaje a Oriente Próximo y la experiencia del viaje a Andalucía, en lo referido a la elección de temas fotográficos, las descripciones realizadas sobre Andalucía, la similar relación iconográfica de las fotografías y la acogida que estas tuvieron al ser expuestas o mostradas en Europa.

Estado de la cuestión

El campo de los estudios de la fotografía orientalista realizada en el siglo XIX en Oriente Próximo está, en la actualidad, bien estudiado entre investigadores franceses, ingleses, norteamericanos y turcos. Como se ha mencionado, no existen apenas estudios en lengua castellana escritos por autores españoles acerca de la

⁵ Véase PÉREZ GALLARDO, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra Ediciones.

fotografía orientalista en Oriente Próximo. Las primeras investigaciones y exposiciones que trataron el tema de la fotografía orientalista datan de finales de los años 1970. En 1978, Carney E. S. Gavin, historiador de la fotografía, publicó un artículo en el *Harvard Library Bulletin* titulado *Bonfils and the Early Photography of the Near East*⁶, inaugurando una línea de investigación sobre la fotografía orientalista. Fue a partir de ese momento, y coincidiendo con la publicación en 1978 del mencionado ensayo *Orientalismo* de Edward W. Said, cuando el arranque de los estudios de la fotografía orientalista comenzó a desarrollar una línea de investigación que incorporaba las teorías que Said había formulado y desarrollado para los estudios de literatura comparada, siendo el ensayo de Nissan N. Perez titulado *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*⁷ y publicado en 1988, el pionero. Además, el ensayo de Perez daba a conocer un primer listado completo de más de doscientos cincuenta fotógrafos —europeos y locales— que durante el siglo XIX viajaron y/o abrieron estudio fotográfico en Oriente Próximo, convirtiéndose inmediatamente en una base de datos muy importante para futuras investigaciones.

Posteriormente aparecieron publicaciones importantes relacionadas con la fotografía orientalista⁸. Muchas de ellas tomaban como tema un área geográfica específica del universo del orientalismo fotográfico, como *Égypte éternelle: les voyageurs photographes au siècle dernier*⁹ (1993), de Jean Simoen. Otras se centran en la problemática del concepto de fotografía orientalista. Tal fue el caso de *Rêves de papier. La photographie orientaliste, 1860-1914*¹⁰ (1997), de Alain Fleig; y sobre todo de *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*¹¹ (2007), de Ken Jacobson, quizás la obra que de una forma más brillante pone en

⁶ GAVIN, C. E. S. (1978). "Bonfils and the Early Photography of the Near East", en *Harvard Library Bulletin*, vol. XXVI, nº 4, October 1978. (pp. 442-470).

⁷ PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

⁸ No se incluyen en este listado investigaciones y publicaciones de carácter más general relacionados con la fotografía del siglo XIX.

⁹ SIMOEN, J. (1993). *Égypte éternelle: les voyageurs photographes au siècle dernier*. Paris: J.-C. Lattès.

¹⁰ FLEIG, A. (1997). *Rêves de papier. La photographie orientaliste, 1860-1914*. Neuchâtel: Éd. Ides et Calendes.

¹¹ JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.

cuestión la aplicación de la teoría del orientalismo de Edward W. Said a la fotografía del siglo XIX. Más recientemente hay que destacar estudios que se centran en una revisión de la teoría del orientalismo de Said siguiendo una línea contemporánea de estudios postcolonialistas y alejándose de cuestiones únicamente estéticas y artísticas. La figura central de este enfoque es el investigador y profesor iraní Ali Behdad, con dos obras claves: *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*¹² (2013), una compilación de artículos de diversos autores editada por Ali Behdad y Luke Gartlan; y *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East*¹³ (2015).

Además, en la revista *History of Photography*, publicada por la prestigiosa editorial Taylor & Francis Group, se han publicado un notable número de artículos desde los años 1980 firmados por algunos de los investigadores más conocidos: William Allen, Michele Hannoosh, Bruno James, Wendy M. K. Shaw, Michelle L. Woodward, Claire Bustarret o Philippe Foliot. También conviene destacar los artículos publicados en la *Collection électronique de l'INHA* (París), con textos de Hélène Bocard, Maryse Bideault, Mercedes Volait, Sylvie Aubenas y Thomas Cazentre, entre otros.

Las primeras exposiciones de fotografía orientalista datan de principios de la década de 1980, coincidiendo con la aparición del fenómeno de las exposiciones temporales, y dieron a conocer este nuevo campo de estudio. En los catálogos de exposiciones que las acompañaban se publicaron numerosos ensayos que recogían el resultado de las investigaciones. La tipología de exposiciones era de dos tipos: de una temática general acerca de la fotografía orientalista, centrada en un territorio concreto o relacionada con otras disciplinas artísticas —la pintura principalmente—, o exposiciones sobre autores individuales. Las instituciones museísticas más activas —y las que poseen mejores colecciones de fotografía orientalista— son la *Bibliothèque nationale de France*, en París; el *Centre Canadien d'Architecture*, en Montreal; el *George Eastman Museum*, en Rochester; el *J. Paul*

¹² BEHDAD, A. y GARTLAN, L. (eds.) (2013). *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles: Getty Research Institute, (pp. 11-32).

¹³ BEHDAD, A. (2015). *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East*. Chicago: The University of Chicago Press.

Getty Museum, en Los Ángeles; el *Metropolitan Museum of Art*, en Nueva York; y el *Victoria & Albert Museum*, en Londres.

Con anterioridad a la publicación del ensayo de Said, se realizó en 1973 una importante exposición en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York titulada *Early photographers in Egypt and the Holy Land*¹⁴, 1849-1870, comisariada por Weston J. Naef. Se trataba de una exposición pionera que mostraba el trabajo de muchos de los grandes fotógrafos del siglo XIX: Maxime du Camp, August Salzmann, Félix Teynard, Francis Frith, J. Pascal Sébah, etc. También ofrecía una narrativa orientada al interés del fotógrafo europeo por el exotismo de Oriente, sistematizaba las diferentes etapas de evolución técnica y estilística de la fotografía y ofrecía una cartografía que diferenciaba la producción fotográfica en Egipto de la de Palestina. Otra de las primeras exposiciones fue *Remembrances of the Near East. The Photographs of Bonfils, 1867-1907*¹⁵ (1980), en el *George Eastman Museum* de Rochester y comisariada por Robert A. Sobieszek y Carney E. S. Gavin. La exposición tuvo como protagonista al francés Félix Bonfils y su estudio fotográfico en Beirut, uno de los más prestigiosos de la época.

A lo largo de los siguientes años y hasta la actualidad, son muchas las exposiciones de fotografía orientalista realizadas, pudiéndose destacar las siguientes: *Beelden van de Oriënt: fotografie en toerisme, 1860-1900 / Images of the Orient: Photography and Tourism, 1860-1900*¹⁶ (1986), comisariada por Pal Faber en el *Museum voor Volkenkunde* de Rotterdam; *An den süßen Ufern Asiens: Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich 19. Jahrhunderts in frühen Photographien*¹⁷ (1988), comisariada por Bodo von Dewitz en el *Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz Museum* de Colonia; *Excursions along the Nile: The Photographic Discovery of*

¹⁴ NAEF, W. J. (1973). *Early photographers in Egypt and the Holy Land, 1849-1870*. Catálogo de la exposición. New York: The Metropolitan Museum of Art.

¹⁵ SOBIESZEK, R. A. y GAVIN, C. E. S. (1980). *Remembrances of the Near East. The Photographs of Bonfils, 1867-1907*. Catálogo de la exposición. International Museum of Photography at George Eastman House and the Harvard Semitic Museum.

¹⁶ FABER, P. (ed.) (1986). *Beelden van de Oriënt: fotografie en toerisme, 1860-1900/Images of the Orient: Photography and Tourism, 1860-1900*. Catálogo de exposición. Amsterdam/Rotterdam: Fragment.

¹⁷ VV. AA. (1988). *An den süßen Ufern Asiens: Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich 19. Jahrhunderts in frühen Photographien*. Catálogo de exposición. Cologne. 1988.

*Ancient Egypt*¹⁸ (1994), comisariada por Kathleen Stewart Howe en el Santa Barbara Museum of Art; *L'Orientalisme: l'Orient des photographes au XIXe siècle*¹⁹ (1994), comisariada por Mounira Khemir en el Centre national de la photographie de París; *Revealing the Holy Land. The Photographic Exploration of Palestine*²⁰ (1997), comisariada por Kathleen Stewart Howe en el Santa Barbara Museum of Art; *Voyage en Orient*²¹ (1999), comisariada por Sylvie Aubenas en la Bibliothèque nationale de France de París; *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*²² (2005), comisariada por Claire Lyons en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles; *To the Holy Lands: Pilgrimage Centres from Mecca and Medina to Jerusalem, Photographs of the 19th Century from the Collections of the Reiss-Engelhorn Museums, Mannheim*²³ (2008), comisariada por Alfried Wiczorek en el Dubai International Financial Center; *Cairo to Constantinople: Francis Bedford's Photographs of the Middle East*²⁴ (2013), comisariada por Sophie Gordon y John McCarthy en el Palacio de Buckingham, en Londres; *Monumental Journey: The Daguerreotypes of Girault de Prangey*²⁵ (2019), comisariada por Stephen C. Pinson en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York; y *An Early Album of the World: Photographs 1842–1896*²⁶ (2019), comisariada por Cristine Barthe en el Louvre Abu Dhabi.

¹⁸ HOWE, K. S. (1994). *Excursions along the Nile: The Photographic Discovery of Ancient Egypt*. Catálogo de exposición. Santa Barbara, Calif.: Santa Barbara Museum of Art.

¹⁹ KHEMIR, M. (1994). *L'Orientalisme: l'Orient des photographes au XIXe siècle*. Catálogo de exposición París: Centre national de la photographie (Photopoche, n° 58).

²⁰ HOWE, K. S. (1997). *Revealing the Holy Land. The Photographic Exploration of Palestine*. Catálogo de la exposición. Santa Barbara Museum of Art.

²¹ AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan.

²² LYONS, C. L. (ed.) (2005). *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Catálogo de la exposición. Los Angeles: Getty Publications. Aunque esta exposición tomaba como tema principal la arqueología y el Mediterráneo, sus relaciones con la fotografía orientalista eran muy marcadas.

²³ VV. AA. (2008). *To the Holy Lands: pilgrimage centres from Mecca and Medina to Jerusalem; photographs of the 19th century from the collections of the Reiss-Engelhorn Museums, Mannheim*. Catálogo de la exposición. Munich; New York: Preste.

²⁴ GORDON, S. y MCCARTHY J. (2013). *Cairo to Constantinople: Francis Bedford's Photographs of the Middle East*. Catálogo de la exposición. London: Royal Collection Trust

²⁵ PINSON, S. C. (ed.) (2019). *Monumental Journey: The Daguerreotypes of Girault de Prangey*. Catálogo de la exposición. New York: The Metropolitan Museum of Art.

²⁶ BARTHE, C. (ed.) (2019). *An Early Album of the World: Photographs 1842–1896*. Catálogo de la exposición. Abu Dhabi: Louvre Abu Dhabi / Art Book Magazine Éditions.

Mención aparte merecen los estudios acerca de la fotografía orientalista en Turquía, capitaneados por los investigadores Engin Özendes, Bahattin Öztuncay, Zeynep Çelik y Edhem Eldem. La historiadora de la fotografía y comisaria de exposiciones Engin Özendes ha investigado la fotografía durante el Imperio Otomano (*Osmanli Imparatorlugu'nda Fotografcilik (1839-1919) / Photography in the Ottoman Empire 1839-1919*, 1995)²⁷ y ha estudiado la obra de los estudios fotográficos otomanos Abdullah frères (*Abdullah Frères: Ottoman Court Photographers*, 1998)²⁸ y J. Pascal Sébah (*From Sébah & Joaillier to Foto Sabah. Orientalism in photography*, 1999)²⁹. Bahattin Öztuncay, historiador de la fotografía y comisario de exposiciones, ha investigado acerca de la obra que el fotógrafo inglés James Robertson realizó en Constantinopla³⁰ (*James Robertson. Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*, 1992)³¹, la obra del fotógrafo de origen griego afincado en Constantinopla Vassilaki Kargopoulo (*Vassilaki Kargopoulo: photographer to His Majesty the Sultan*, 2000)³², así como la fotografía realizada en Constantinopla durante el siglo XIX (*The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul*, 2006)³³. Además, fue el comisario, junto a los historiadores Zeynep Çelik y Edhem Eldem, de la exposición *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914*³⁴, en el *Koç University Research Center for Anatolian Civilization* de Estambul, en 2015, exposición en la que, de una manera innovadora, se proponía una relectura

²⁷ ÖZENDES, E. (1995). *Osmanli Imparatorlugu'nda Fotografcilik (1839-1919) / Photography in the Ottoman Empire 1839 - 1919*. Istanbul: Iletisim Yayinlari.

²⁸ ÖZENDES, E. (1998). *Abdullah Frères: Ottoman Court Photographers*. Istanbul: Yapı Kredi.

²⁹ ÖZENDES, E. (1999). *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah. Orientalism in Photography*. Istanbul: YKY.

³⁰ A lo largo de la investigación, la ciudad actualmente denominada Estambul será referida con el nombre de Constantinopla. La ciudad recibió numerosos nombres a lo largo de la historia desde su fundación en el año 330 D.C. —Bizancio, Nueva Roma, Constantinopla, Stamboul, Istanbul— pero no fue hasta 1930 que la ciudad fue rebautizada oficialmente como Estambul (Istanbul en turco) mediante la Ley Turca de Servicio Postal. En el periodo histórica que abarca la investigación realizada, la ciudad era referida indistintamente con los nombres de Constantinopla y Estambul.

³¹ ÖZTUNCAY, B. (1992). *James Robertson. Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*. Istanbul: Muhittin Salih Eren.

³² ÖZTUNCAY, B. (2000). *Vassilaki Kargopoulo: photographer to His Majesty the Sultan*. Istanbul: BOS.

³³ ÖZTUNCAY, B. (2006). *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul*. Istanbul: Aygaz.

³⁴ ÇELİK, Z. y ELDEM, E. (eds.) (2015). *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914*. Catálogo de la exposición. Istanbul: Koç University Press.

de la fotografía otomana bajo unos postulados relacionados con la modernidad y evitando caer en clichés orientalistas.

Conviene citar como elemento de unión entre el universo orientalista de Oriente Próximo y Andalucía la célebre exposición *En los confines de un mismo mar. Los palacios de la Alhambra y Topkapi en la fotografía del Viaje a Oriente*³⁵, organizada, con motivo de la celebración del II Foro de la Alianza de Civilizaciones en Estambul, en el Palacio de Topkapi, del 6 de abril al 31 de mayo de 2009. La exposición, comisariada por el historiador Javier Piñar Samos y el arquitecto Carlos Sánchez Gómez, tenía como objetivo ofrecer un diálogo narrativo simultáneo entre los palacios de la Alhambra y de Topkapi a través de una selección de fotografías realizadas, entre otros, por los fotógrafos Jean Laurent y Abdullah frères, máximos exponentes de la fotografía comercial de la época en España y el Imperio Otomano.

Desde la década de 1990 se ha producido un importantísimo avance en los estudios de la fotografía del siglo XIX en España, con notables aportaciones de investigadores de la talla de Lee Fontanella, Gerardo Kurtz, Marie-Loup Sougez, Juan Miguel Sánchez Vigil, Carlos Teixidor Cárdenas, Francisco Alonso Martínez, Helena Pérez Gallardo, Juan Antonio Fernández Rivero o Reyes Utrera Gómez. Sus investigaciones han permitido trazar una historia de la fotografía española, descubrir a fotógrafos olvidados, conferir nuevas autorías, indagar en el desarrollo de la técnica fotográfica, establecer relaciones interdisciplinares con otros medios artísticos y retratar una época, pero no desarrollan apenas una reflexión que aúna la historia de la fotografía española con la perspectiva orientalista y los estudios del postcolonialismo surgidos a partir de las investigaciones de Edward W. Said.

Las investigaciones realizadas hasta la fecha que manifiestan el carácter orientalista de la fotografía realizada en Andalucía tienen como principales investigadores al historiador Javier Piñar Samos y el arquitecto Carlos Sánchez Gómez. Convendría destacar la exposición que realizaron en 2017, titulada *Oriente*

³⁵ PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2009). *En los confines de un mismo mar. Los palacios de la Alhambra y Topkapi en la fotografía del Viaje a Oriente*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

*al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*³⁶, en el Palacio de Carlos V de Granada y organizada en colaboración con el Museo Universidad de Navarra³⁷. Precisamente, esta institución es una de las más activas en los últimos años en la investigación y difusión de la fotografía del siglo XIX en España, gracias a la importante colección que atesora y al decidido impulso de sus responsables, Valentín Vallhonrat, Rafael Levenfeld e Ignacio Miguéliz.

De las exposiciones realizadas hasta la fecha sobre la fotografía del siglo XIX en España, pero con un importante foco de atención en Andalucía, cabría destacar las siguientes: *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía* (1999)³⁸, comisariada por Rafael Garófano Sánchez, en el Centro Andaluz de la Fotografía de Almería; *La Alhambra. Turismo y fotografía en torno a un monumento* (2006)³⁹, comisariada por Javier Piñar Samos en el Palacio de Carlos V de Granada; *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent* (2007)⁴⁰, también comisariada por Javier Piñar Samos; *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX* (2007)⁴¹, comisariada por Lee Fontanella, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona; *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)* (2011)⁴², comisariada por Javier Piñar Samos, en la Calcografía Nacional (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid); *Descubriendo a Luis Masson. Fotógrafo en la España del XIX*

³⁶ PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

³⁷ Otras exposiciones realizadas en el Museo Universidad de Navarra son: *De París a Cádiz. Calotipia y colodión* (2004); *El mundo al revés. El calotipo en España* (2015); y *Jane Clifford. Las fotografías del Tesoro del Delfín* (2019).

³⁸ GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) (1999). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consejería de Obras Públicas y Transportes. El estudio se publicó en 1999, sin embargo, en 2016 se organizó una exposición que estuvo itinerante por diversas ciudades andaluzas.

³⁹ PIÑAR SAMOS, J. (2006). *La Alhambra. Turismo y fotografía en torno a un monumento*. Catálogo de la exposición. Granada: Obra Social de CajaGranada – Patronato de la Alhambra y Generalife.

⁴⁰ PIÑAR SAMOS, J. (ed.) (2007). *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Catálogo de la exposición. Granada: Junta de Andalucía. Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.

⁴¹ VV. AA. (2007). *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁴² PIÑAR SAMOS, J. (2011). *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre.

(2017)⁴³, comisariada por Juan Antonio Fernández Rivero y María Teresa García Ballesteros, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y en el Centro Andaluz de la Fotografía de Almería; y *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa* (2017)⁴⁴, comisariada por Ana Verdún Peral y Antonio Jesús González, en el Archivo Municipal de Córdoba.

Metodología de investigación

El planteamiento metodológico utilizado en *El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente* sigue una proposición cualitativa en su desarrollo, pues desde un principio se tuvo claro que no era tanto la obtención de datos concretos —aspecto que, como acabamos de ver en el análisis de la bibliografía expuesta en el apartado anterior, está bien nutrido de ejemplos—, sino la capacidad de análisis e interpretación de una realidad histórica basada en experiencias, lo que suponía el fundamento que se pretendía desarrollar para comprender y analizar el fenómeno del orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La pregunta metodológica que surgió indica que se trata de una investigación sobre las artes (Borgdorff, 2010) que tiene como objeto de estudio la práctica artística en su sentido más amplio y se refiere a investigaciones que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica, adoptando el modelo de una investigación historiográfica. Se trata de un punto de partida para el desarrollo de una metodología de investigación que toma en consideración tres aspectos fundamentales: la acotación del espacio y el tiempo, una propuesta de investigación en las fuentes y la capacidad de desarrollo de un relato multidisciplinar.

Respecto a la acotación del espacio y el tiempo, se toma como referencia un espacio geográfico que considera un Oriente formado por los territorios de los actuales Egipto, Siria, Líbano, Palestina, Israel, Jordania y Turquía —

⁴³ FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2017). *Descubriendo a Luis Masson. Fotógrafo en la España del XIX*. Catálogo de la exposición. Málaga: Ediciones del Genal.

⁴⁴ VERDÚN PERAL, A. y JESÚS GONZÁLEZ, A. (2017). *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

aproximadamente los territorios que en la segunda mitad del siglo XIX formaban parte del Imperio Otomano y estaban localizados en el Mediterráneo oriental—, pues fueron estos los territorios más frecuentemente visitados y fotografiados por los europeos, y formaban parte de una unidad política que les confería, pese a su gran diversidad étnica, religiosa y cultural, unas características comunes. También se realizan menciones puntuales a Argelia y Marruecos, pese a que estos territorios fueron mucho menos fotografiados y políticamente pertenecían a entidades diferentes —Marruecos era un reino independiente con progresivas injerencias coloniales españolas y francesas y Argelia era una colonia francesa—. Por otro lado, las menciones a Arabia⁴⁵ son muy escasas pues, al igual que las regiones de Persia, el Cáucaso y Asia Central, apenas fueron exploradas por los fotógrafos europeos. La región de Andalucía es considerada como un Oriente y analizada como tal. Se trata de un Oriente cercano y accesible que fue muy visitado y fotografiado. Respecto a la acotación del tiempo, se toma como referencia una horquilla que va de 1839 — fecha de la presentación oficial del invento del daguerrotipo— y 1900 —fecha simbólica del cambio de siglo, fin de la época dorada de los grandes estudios fotográficos y aparición de las primeras cámaras fotográficas automáticas. No obstante, en la acotación del tiempo se ha hecho una excepción considerada necesaria, y es la relativa al desarrollo del trabajo fotográfico de Rafael Garzón en Granada, Córdoba y Sevilla y la popularización del género de los retratos moriscos durante las dos primeras décadas del siglo XX.

Respecto a la propuesta de investigación en las fuentes, se ha realizado una labor de búsqueda y localización de fuentes secundarias relacionadas con la fotografía orientalista en Oriente Próximo, en su mayoría en lengua francesa e inglesa y compuestas por ensayos críticos, artículos de investigación, tesis doctorales, diccionarios fotográficos y catálogos de exposiciones, para su posterior análisis e interpretación. Además, este listado de fuentes secundarias, el primero realizado en una investigación sobre el tema de la fotografía orientalista llevado a cabo en lengua castellana, permitirá a los investigadores hispanohablantes disponer

⁴⁵ A lo largo de la investigación llevada a cabo y en relación con la fotografía realizada en Arabia —llamada en aquella época Hiyaz— únicamente se mencionan dos fotógrafos: Saadiq Bey y Abd al-Ghaffar. Véase Apartado 5: *Los estudios locales en el Imperio Otomano*, del capítulo 2.

de una bibliografía completa acerca del tema tratado. Para el estudio de la fotografía orientalista del siglo XIX en España se ha procedido a investigar en las principales fuentes bibliográficas existentes. La información obtenida mediante las fuentes secundarias son la base del trabajo realizado que permite contextualizar la labor de análisis e interpretación ejercida con las fuentes primarias, principales protagonistas del presente estudio.

Se ha realizado un importante estudio para localizar fotografías y álbumes fotográficos, mediante una búsqueda en colecciones digitalizadas y accesibles en línea pertenecientes a archivos, fototecas, bibliotecas y museos de todo el mundo. Es importante remarcar que el estudio centra la investigación en las fuentes primarias digitalizadas y disponibles en línea pues defiende un planteamiento metodológico que privilegia el libre acceso a todo tipo de materiales fotográficos del siglo XIX en Internet como recurso de ampliación de las posibilidades de estudio, siendo nuevas plataformas como *Europeana Collections* o *Daguerreobase*⁴⁶, plataformas que ejemplifican el planteamiento seguido. Al respecto, la investigación publica en el Anexo II un completo listado de álbumes fotográficos de Oriente Próximo y España disponibles en línea compuesto por 114 ejemplares, con el objetivo de agrupar información dispersa en la red y que será de gran utilidad para el investigador interesado en el tema.

Un aspecto muy importante en la presente investigación es el concerniente a la selección de las imágenes que apoyan la argumentación desarrollada. Así, el conjunto de las imágenes abarca fotografías, portadas de álbumes fotográficos, cuadros, acuarelas, dibujos, litografías, grabados, mapas, carteles publicitarios, portadas de publicaciones escritas —novelas, diarios de viaje, guías de viaje, ensayos

⁴⁶ Europeana es una iniciativa de la Unión Europea, financiada por el Mecanismo Conectar Europa de la Unión Europea y los Estados miembros de la Unión Europea, en la que se catalogan y ponen a disposición del navegante todo tipo de obras de arte, artefactos, videos, libros, videos y sonidos de toda Europa. En la actualidad cuenta con un inventario de 58.504.107 entradas. Daguerreobase es una aplicación en línea diseñada para contener información detallada sobre la daguerrotipia. Los miembros pueden ver, editar y almacenar registros de daguerrotipos individuales y establecer relaciones con otros registros en función de una amplia gama de características. Esto incluye colecciones, propietarios, creadores, sellos, modelos de vivienda, tamaños, materiales y descripciones. La aplicación está financiada por la *Competitiveness and Innovation Framework Programme* (CIP), de la Unión Europea. Los enlaces de acceso a las dos plataformas son los siguientes: Europeana: <https://www.europeana.eu/portal/es> Daguerreobase: <http://www.daguerreobase.org/>

de investigación—, fragmentos de periódicos y anuncios. Las imágenes incluidas en la presente investigación doctoral provienen de las siguientes colecciones consultadas: el Archivo Ruiz-Vernacci del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), el Art Institute of Chicago (AI), la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (BML), la Bibliothèque nationale de France de París (BnF), el Centre Canadien d'Architecture de Montreal (CCA), el Clarck Art Institute de Williamstown (TC), la Colección Arjan den Boer, la Colección del Duque de Segorbe, la Colección Díaz Prósper, la Colección Fernández Rivero, la Colección Fototeca de Córdoba (CFC), la Colección Garzón Valdearenas, la Colección Juan Naranjo, la Colección Ömer Koç, la Cornell University Library (CUL), la David Rumsey Historical Map Collection de la Stanford University (SU), el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra (FUN), el George Eastman Museum de Rochester (GEM), el Hallwyl Museum de Estocolmo (HM), el Institut für Baugeschichte der Universität de Karlsruhe (IBUK), el Institut national d'histoire de l'art de París (INHA), el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles (JPGM), el Kunstbibliothek der Staatlichen Museen de Berlin (KSMB), la Library of Congress, de Washington D. C. (LC), el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Met), el Musée Bartholdi de Colmar (MB), el Musée d'Orsay de París (MO), el Musée du Louvre de París (ML), el Musée gruérien de Bulle (Suiza), el Museo Cerralbo (MC), el Museo Nacional del Romanticismo (MR), el Museo Nacional del Prado (MP), el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Museum Ludwig de Colonia (ML), la National Gallery of Art de Washington, D.C. (NGA), el National Science and Media Museum de Bradford (NSMM), la New York Public Library (NYPL), el Patronato de la Alhambra (PA), el Pera Müzesi de Estambul (PM), el Philadelphia Museum of Art (PMA), la Qatar National Collection (QM), el Rijksmuseum de Amsterdam, la Royal Collection Trust de Londres (RCT), el Victoria & Albert Museum de Londres (V&A) y la Wellcome Collection de Londres.

Y finalmente, respecto a capacidad de desarrollo de un relato multidisciplinar, la investigación llevada a cabo se aborda desde una perspectiva multidisciplinar en la que se tienen en cuenta elementos fundamentales de la

historia de la fotografía, del arte y muy especialmente de la pintura orientalista. Otros aspectos tratados tienen que ver con la producción litográfica asociada al desarrollo de publicaciones ilustradas de la literatura a través de descripciones y cuadernos de viajes, relatos históricos, novelas, guías turísticas y revistas especializadas de fotografía del siglo XIX. La disciplina de la historia es considerada como el eje fundamental en el que se vertebra el relato del orientalismo, lo cual hacía necesario un análisis de la situación geopolítica del Mediterráneo oriental, en concreto lo relativo a la decadencia y desmembramiento del Imperio Otomano y el auge de las potencias coloniales —sobre todo inglesa y francesa— en Oriente Próximo. También se estudió la situación política, social y cultural de España durante la segunda mitad del siglo XIX y coincidiendo con el reinado de Isabel II entre 1833 y 1868. También se aborda desde una perspectiva contemporánea el desarrollo de la teoría del orientalismo y su evolución dentro del campo de los estudios postcolonialistas.

Fuentes principales

Respecto a las fuentes visuales, las principales instituciones de las cuales se ha recopilado mayor cantidad de material —fotografías y álbumes fotográficos principalmente— son la Biblioteca Nacional de España (BNE), la *Bibliothèque nationale de France de París* (BnF), el *Centre Canadien d'Architecture* de Montreal (CCA), el *J. Paul Getty Museum* de Los Ángeles (JPGM), el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (Met) y el *Victoria & Albert Museum* de Londres (V&A).

De entre todas las revistas consultadas destaca *La Lumière. Journal non politique*, una revista fundamental para conocer la actualidad, noticias y debates en torno a la fotografía del siglo XIX. Todos sus ejemplares entre 1851 y 1867 están digitalizados y son accesibles desde la web de la *Bibliothèque nationale de France*⁴⁷. Otra importante fuente de información es el *Bulletin de la Société française de photographie*, cuyos ejemplares entre 1855 y 1924 también están digitalizados y son

⁴⁷ Consultar en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32809606x/date>

accesibles desde la web de la *Bibliothèque nationale de France*⁴⁸. La revista *History of Photography*, publicada por Taylor & Francis Group desde los años 1980, se ha consultado para localizar artículos de investigación.

De la Biblioteca Nacional de España y la *Bibliothèque nationale de France* se ha obtenido numeroso material bibliográfico digitalizado, principalmente primeras ediciones de novelas, guías de viajes del siglo XIX y libros de relatos de viajes. También la base de datos *Internet Archive*⁴⁹ ha sido una fuente importante en la obtención de material bibliográfico.

Respecto a las fuentes secundarias más importantes para la presente investigación, cabría destacar *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*⁵⁰, de Nissan N. Perez, publicada en 1988. Se trata de una obra fundamental por ser la primera que abordó el estudio de la fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo. Para conocer datos bibliográficos de muchos de los fotógrafos del siglo XIX, una obra recurrente por su cantidad de información que aporta es la *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*⁵¹, editada por John Hannavy. Conviene destacar dos obras en las que participa Sylvie Aubenas para comprender la importancia de Francia en el contexto de la presente investigación. Son *Voyage en Orient*⁵² (1999) y *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*⁵³ (2010), ambos catálogos de dos exposiciones realizadas en la *Bibliothèque nationale de France*. Finalmente, en el contexto español, el catálogo de la exposición *El mundo al revés. El calotipo en España* (2015)⁵⁴ es un referente para sistematizar el estudio de la época del calotipo: Más concretamente, el catálogo de la exposición realizada en 2017 en el Palacio de Carlos V de Granada *Oriente al sur. El calotipo y las*

⁴⁸ Consultar en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344457059/date>

⁴⁹ Consultar en <https://archive.org/>

⁵⁰ PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

⁵¹ HANNAVY, J. (ed.) (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group.

⁵² AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999) *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan.

⁵³ AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard.

⁵⁴ VV. AA. (2015). *El mundo al revés. El calotipo en España*. Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra

*primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*⁵⁵, aporta información de gran valor sobre el contexto fotográfico andaluz.

Descripción de contenidos

La investigación doctoral se ha dividido en tres capítulos que indagan en el orientalismo en la fotografía del siglo XIX. Como acotaciones geográficas se trabajan las regiones del Oriente Próximo y Andalucía; mientras que, como acotaciones temporales, se abarca un periodo que va desde 1839 hasta 1900.

El primer capítulo introduce la noción de orientalismo y desarrolla un marco teórico en el que se analiza la evolución que dicho término ha experimentado desde 1978 a partir del desarrollo de los estudios postcolonialistas y sobre todo debido a su aplicación al campo de estudio de la fotografía. Conscientes de la existencia de una definición confusa del término fotografía orientalista, se analizan otras terminologías propuestas. Como complemento multidisciplinar y a modo de contextualización, se analizan las influencias del orientalismo en la pintura y la literatura de viajes del siglo XIX y su relación con la fotografía. Para definir un marco geográfico del orientalismo se desarrolla una idea que relaciona el viaje a Oriente del siglo XIX — el *grand tour oriental*— con las primeras experiencias de los ilustrados ingleses del siglo XVII y el *grand tour* a Italia. Y en relación con la idea del viaje se analiza el fenómeno del desarrollo del turismo en Oriente Próximo a partir de los años 1860. Todo lo mencionado sirve de contexto para analizar la recepción de las primeras imágenes fotográficas de Oriente en Europa, su impacto y el desarrollo de la moda por lo oriental.

El segundo capítulo analiza el tema de la fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo y la experiencia del viaje. Introduce un primer apartado que define el espacio geográfico de Oriente Próximo y a continuación analiza el fenómeno del viaje a Oriente y la producción fotográfica, atendiendo a su evolución, diferentes motivaciones y variopintos planteamientos estéticos. Un

⁵⁵ PIÑAR SAMOS, Javier y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

primer apartado analiza las figuras de los primeros daguerrotipistas en un contexto que los identifica como pioneros de la imagen. El segundo se centra en la figura de Joseph-Philibert Girault de Prangey. Siendo también un daguerrotipista, la extensión de su viaje y la gran cantidad de material que produjo hacían necesario un análisis en mayor profundidad. A continuación, se analiza la producción fotográfica de viajeros europeos entre 1849 y 1890, organizando la producción fotográfica de esa época a partir de las motivaciones de sus viajes y las técnicas fotográficas que emplearon: primeros calotipistas y arqueólogos, fotógrafos amateurs —viajeros, intelectuales y artistas— y fotógrafos comerciales. Finalmente, se estudia la producción fotográfica de los estudios locales del Imperio Otomano, investigando los géneros fotográficos tratados, así como la dicotomía entre fotografía orientalista y fotografía oficial presente en su repertorio visual.

El capítulo tercero está dedicado a la fotografía del siglo XIX en España en general y Andalucía en particular y su relación con el orientalismo. Un primer apartado contextualiza las nociones del orientalismo en el contexto andaluz, y para ello, se toman en consideración diversas investigaciones: la imagen de España a través de relatos y descripciones de intelectuales extranjeros y españoles del siglo XIX; el turismo y su expresión literaria mediante las guías turísticas; la introducción de la fotografía como experiencia de desarrollo de unas pautas orientalistas equiparables al mismo proceso desarrollado en Oriente Próximo y por último se analiza la producción fotográfica del que sea posiblemente el símbolo monumental más importante del orientalismo de España: la Alhambra de Granada. A continuación, se investiga en la práctica fotográfica desarrollada en Andalucía durante el siglo XIX a partir de tres momentos caracterizados por el empleo de diferentes técnicas fotográficas: los inicios y el daguerrotipo, la época del calotipo y los grandes viajes, y el colodión y los primeros estudios profesionales. En el análisis de los fotógrafos se toma en consideración —al igual que en el capítulo segundo— la experiencia del viaje y las motivaciones de cada fotógrafo para emprenderlo.



CAPÍTULO 1. EL MARCO TEÓRICO DEL
ORIENTALISMO



CAPÍTULO 1. EL MARCO TEÓRICO DEL ORIENTALISMO

1.1. EL ORIENTALISMO

Egipto y su historia milenaria maravillaron a los europeos, quienes a partir de comienzos del siglo XIX intensificaron sus viajes y estudios a un territorio cuya buena parte de su historia había permanecido olvidada y sepultada por las arenas del desierto durante siglos. Como consecuencia, “el largo viaje sobre el Nilo se volvió indispensable” (Bustarret, 1993, p.257) para viajeros, intelectuales, fotógrafos y artistas, en una actitud que recordaba las palabras del historiador griego **Herodoto** cuando consideró la cultura de Egipto más sofisticada y antigua que la suya propia (Szegedy-Maszak, 2005). Un poco más adelante, Egipto se convirtió en un destino turístico, hasta hoy.

Con el desarrollo de la arqueología y el nacimiento de la egiptología a principios del siglo XIX, todo lo que tenía que ver con el antiguo Egipto se puso de moda en Europa y, poco a poco, los europeos que viajaban al país del Nilo comenzaron a adquirir un sin fin de antigüedades para llenar museos, colecciones privadas y gabinetes de curiosidades: esculturas, relieves, bloques de piedra tallados, pinturas, papiros, joyas, momias, tejidos y todo tipo de objetos diversos. La mayor parte fueron exportados de forma ilegal, con el beneplácito de las autoridades locales y gracias al pillaje sistematizado (fig. 1). Se podría hablar de un expolio generalizado y

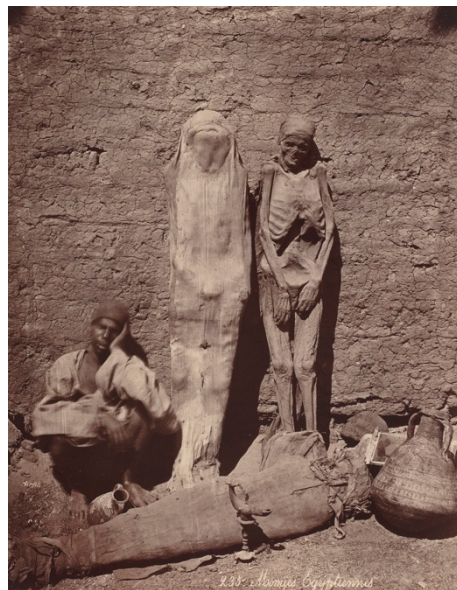


Fig. 1. FÉLIX BONFILS. *Momies Egyptiennes*, ca. 1870. National Gallery of Art, Washington, D.C.

fueron no pocos los fotógrafos y viajeros de la época que dejaron constancia de ello en sus escritos. La moda por Egipto fue vivida como uno de los primeros capítulos del orientalismo decimonónico; una manera de conocer, comprender, preservar y hablar del otro, siempre desde un punto de vista occidental y con un sentido de superioridad moral.

Las campañas de **Napoleón Bonaparte**⁵⁶ entre 1798 y 1801 son de gran importancia a la hora de evaluar el desarrollo del orientalismo y el interés en Europa por el mundo oriental. Su origen está en dos motivaciones: una militar y otra científica. Por una parte, el objetivo militar consistía en bloquear mediante la ocupación de Egipto el corredor que los británicos habían establecido con sus colonias de las Indias Orientales de forma que este país actuara como tapón e impidiera a los británicos la libre circulación de mercancías, barcos y personal militar y de la administración. El interés científico se basaba en una vocación universal de conocimiento, acorde con el espíritu de la sociedad ilustrada, y se materializó con la fundación por parte de Napoleón de *l'Institut d'Égypte*⁵⁷ en 1798.

Se trataba de una institución con sede en El Cairo que reunió a historiadores, geógrafos, arqueólogos, botánicos, químicos, matemáticos, arquitectos, astrónomos, dibujantes e historiadores de la antigüedad con la misión de compilar todo tipo de información relevante de sus campos de saber para configurar un vasto campo de conocimiento relativo a Egipto. Tras la campaña napoleónica, se publicaron en 1809 los resultados de años de investigaciones en la monumental obra *Description d'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française*⁵⁸, que agrupaba todos los estudios sobre Egipto realizados hasta la fecha. En el prefacio del tomo primero, **Jean-Baptiste-Joseph Fournier** (1768-1830), matemático y físico francés encargado de compilar y organizar todos los estudios que se publicarían en la

⁵⁶ Para más información sobre las campañas napoleónicas en Egipto, véase: STRATHERN, P. (2009). *Napoleón en Egipto: el ensayo sobre la campaña napoleónica en Egipto*. Barcelona: Planeta.

⁵⁷ El 17 de diciembre de 2011 gran parte de *l'Institut d'Égypte* ardió y fue destruido como consecuencia de los continuos incidentes acaecidos en El Cairo durante la Primavera árabe. Se estima que solo treinta mil volúmenes de un total de doscientos mil que atesoraba lograron salvarse.

⁵⁸ VV. AA. (1809). *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française*. Paris: Impr. Impériale.

monumental obra, manifestaba un claro interés por Egipto y lo reclamaba como parte de la cultura occidental:

Situado entre África y Asia y de fácil comunicación con Europa, Egipto ocupa el centro del mundo antiguo. Este país no solo muestra grandes recuerdos; es la patria de las artes y conserva innumerables monumentos; sus principales templos y los palacios que habitaron sus reyes todavía subsisten a pesar de que sus edificios menos antiguos ya se habían construido antes de la guerra de Troya. Homero, Licurgo, Solón, Pitágoras y Platón fueron a Egipto para estudiar ciencias, religión y leyes. Alejandro fundó allí una ciudad opulenta que durante mucho tiempo dominó el comercio y fue testigo de las decisiones que Pompeyo, César, Marco Aurelio y Augusto tomaron sobre el destino de Roma y del mundo entero. Es, por tanto, normal que este país atraiga la atención de los ilustres príncipes que dirigen el destino de las naciones.

No ha habido ningún país medianamente poderoso en Occidente o en Asia que no haya vuelto sus ojos hacia Egipto y no lo haya visto, de alguna manera, como un terreno naturalmente suyo. (Fournier, 1809, p.I)



Fig. 2. DAVID ROBERTS. *Boat on the river Nile looking towards the pyramids at Saqqâra and Dahshûr, Egypt.* Coloured lithograph by Louis Haghe after David Roberts, 1846. Wellcome Collection, London.

A partir del texto de Fournier, especialmente del último párrafo, se intuye un discurso de legitimización que concede a Francia la misión de ocupar Egipto para su desarrollo, como si el destino del país del Nilo fuera el de ser anexionado por la potencia colonial como solución para recuperar su esplendoroso pasado y salir del supuesto barbarismo al que la cultura musulmana le había sometido a lo largo de los siglos (fig. 2). El Egipto que interesaba a occidente estaba identificado con una serie de estereotipos que consideraban al egipcio como un ser inferior y carente de cultura y modales.

Respecto a la producción fotográfica realizada a partir de la década de 1840 y el orientalismo, no hay que olvidar que “el fotógrafo que parte hacia Oriente Próximo encarna de una manera ideal el héroe del progreso a la conquista de los territorios del pasado” (Bustarret, 1993, p.258) y, en consecuencia, la imagen fotográfica que realiza y difunde por Occidente será considerada como una legitimación de la política institucionalizada del orientalismo.

1.1.1. Definir el orientalismo. Origen y consideraciones colonialistas

El orientalismo es ante todo un conocimiento de Oriente desarrollado por los europeos —principalmente franceses e ingleses— y cuyo fin no es el del entendimiento y mutua comprensión entre dos culturas diferentes, sino el dominio desde un punto de vista político, militar, social y cultural de una sobre otra. Siendo dos culturas vecinas, el interés de Occidente por Oriente tiene su origen simbólico en el año 1312 cuando el Concilio de Vienne, en Francia, estableció una serie de cátedras para el estudio del árabe, hebreo, griego y siríaco en las universidades de París, Oxford, Bolonia, Aviñón y Salamanca (Said, 1997). El objetivo no era tanto el conocimiento *per se* sino facilitar la evangelización de las regiones del Mediterráneo oriental gracias al aprendizaje de sus lenguas vernáculas y servirse de este conocimiento de idiomas en los asuntos de las cruzadas. La época del Renacimiento marcó un nuevo impulso en el descubrimiento de Oriente, un descubrimiento centrado en los textos pero que no incluía una incursión territorial. El desarrollo de un estadio de conocimiento mayor que implicaba una actitud imperialista sobre el

terreno surgió en el tránsito del siglo XVIII al XIX y tiene en el año 1798, inicio de las campañas de Napoleón Bonaparte en Egipto, su fecha de inicio simbólica. Todas las instituciones de estudios orientales que se fundaron a partir de esa fecha se basaban en la acumulación de conocimientos empíricos acerca del otro para una mejor dominación del otro, aplicando unos preceptos que en esa época eran considerados habituales pero que hoy se consideran brutales, racistas y violentos.

El periodo de dominación colonial británico en Egipto en el tránsito entre los siglos XIX y XX bajo la figura del protectorado es un buen ejemplo de orientalismo, ya que la potencia colonial asumía unilateralmente el poder de controlar un territorio por el bien suyo y ante su incapacidad para progresar de manera autónoma. La instauración de una relación de poder era obvia y su consecuencia inmediata era la posibilidad de desarrollar un conocimiento de Oriente por lo que Occidente nos decía de él, siendo comprensible que los orientales no hablaran así de sí mismos.

La dicotomía entre dos realidades interpretativas diferenciadas en la manera de analizar la otredad desarrolló una narrativa de estereotipos donde el otro, especialmente el árabe, era visto con desconfianza, incapaz de razonar lógicamente y en el caso de la mujer, como un objeto de deseo y fantasía sexual (fig. 3). En la fotografía orientalista, el desarrollo del estereotipo —un elemento clave en la interpretación de las imágenes y germen de diferentes modelos de práctica fotográfica— es analizados a lo largo de la investigación. El oscilamiento entre temor y deseo respecto al otro que plantea el orientalismo concibe una línea difusa que seduce al fotógrafo occidental.



Fig. 3. TANCRÈDE DUMAS. *La vie du Harem* / *Dumas Ph.*, 1889. Library of Congress, Washington D. C.

Los estudios contemporáneos acerca del orientalismo tienen un referente en la obra del pensador, ensayista, crítico literario y activista palestino-norteamericano **Edward W. Said** (1935-2003). Su ensayo titulado *Orientalismo* y publicado en 1978, recogía un amplio estudio acerca de las relaciones históricas entre Oriente y Occidente y establecía una definición del orientalismo que inauguraba una corriente de pensamiento crítico que ha pasado a denominarse estudios postcoloniales. El texto de Said recibió numerosas críticas desde su publicación, pero influyó en el pensamiento acerca del discurso colonial vigente y supuso un punto de inflexión. Conviene destacar también las investigaciones realizadas en la misma época por **Anouar Abdel-Malek**⁵⁹ y **Jacques Berque**⁶⁰. En todas ellas se evidencia que “Oriente tenía que ser estudiado desde una perspectiva dinámica, contemporánea y participativa; y era necesario además investigar sus irregularidades, minorías e ir más allá del acercamiento a lo pintoresco, misterioso, aberrante, es decir, lo exterior” (Almárcegui, 2003, p.1).

La definición que Said atribuye al orientalismo consistía en la adquisición de un conocimiento del otro como estrategia para su dominación y justificación del poder colonial. Era una forma de pensamiento que distinguía dos nociones — Oriente y Occidente— a través de las cuales Occidente había construido un discurso respecto a Oriente mediante sus propias interpretaciones:

Por tanto, el orientalismo no es una simple disciplina o tema político que se refleja pasivamente en la cultura, en la erudición o en las instituciones, ni una larga y difusa colección de textos que tratan de Oriente; tampoco es la representación o manifestación de alguna vil conspiración «occidental» e imperialista, que pretende oprimir al mundo «oriental». Por el contrario, es la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la elaboración de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y también, de una serie completa de «intereses» que no solo crea el propio orientalismo, sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones

⁵⁹ ABDEL-MALEK, A. (1963). “L’orientalisme en crisis”, en *Diogenes*, nº 44, octubre-décembre. Paris. (pp. 109-142).

⁶⁰ BERQUE, J. (1982). *Los árabes de ayer y hoy*. México: Fondo de Cultura Económica (1ª edición: 1960).

geográficas y sociológicas; es una cierta voluntad o intención de comprender —y en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar— lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); es, sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder: se conforma a través de un intercambio con el poder político (como el estado colonial o imperial), con el poder intelectual (como las ciencias predominantes: la lingüística comparada, la anatomía o cualquiera de las ciencias de la política moderna), con el poder cultural (como las ortodoxias y los cánones que rigen los gustos, los valores y los textos); con el poder moral (como las ideas sobre lo que «nosotros» hacemos y «ellos» no pueden hacer o comprender del mismo modo que «nosotros»). De hecho, mi tesis consiste en que el orientalismo es —y no solo representa— una dimensión considerable de la cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con «nuestro» mundo. (Said, 1997, pp.34-35)

Occidente creó el concepto cultural de *Oriente*, que a su vez fue reconstruido e interpretado para su apropiación. Según Said, Occidente posibilitó de esta manera reducir todos los pueblos al este de Europa —el mundo árabe, Persia, India e incluso China— a una categoría homogénea y fácilmente moldeable, evitando la particularidad cultural, el detalle y la diferenciación. La estrategia supuso un elaborado reduccionismo cultural, elemento previsto por el imperialismo colonial para legitimar un relato de representación que posibilitaba al erudito occidental interpretar y definir al otro en términos de inferioridad. Por oposición, el relato elevaba al ciudadano occidental a la condición de ser racional, progresista y superior. Entendido de esta manera, el orientalismo es una disciplina intelectual en sí misma ya que articula todo un conjunto de ideas, instituciones y prácticas de campo con un fin último.

El orientalismo también es “una empresa cultural británica y francesa” (Said, 1997, p.20) pues son estos los países quienes a partir del siglo XIX desarrollaron una noción de Oriente como el territorio para la extensión de sus influencias. Al proceso también se añadirá los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, Said reconoce que la concepción del conocimiento como instrumento de dominación que desarrolla en *Orientalismo* se inspira en la

noción de discurso y disciplina que **Michel Foucault** (1926-1984) investigó en obras como *La arqueología del saber*⁶¹ y *Vigilar y castigar*⁶².

Una importante influencia en el desarrollo del discurso orientalista de Said se puede encontrar en **Raymond Schwab** (1884-1956), un intelectual francés que publicó en 1950 la obra *La Renaissance orientale*⁶³. Si bien los postulados de Schwab iban en direcciones opuestas a los de Said en un primer momento —Schwab centraba su estudio en la India, se interesaba por la imagen romántica del Oriente antiguo y planteaba una integración del conocimiento oriental y occidental; mientras que Said se centra en el mundo árabe, se interesa por el Oriente contemporáneo y plantea un panorama de dominación occidental colonialista (Moussa, 2014)—, Said reconoce en Schwab un precursor en el desarrollo de los estudios orientalistas gracias a un discurso que elude la confrontación y privilegia un humanismo integral.

Es importante remarcar que el estudio acerca del orientalismo que realizó Said estaba basado en la literatura comparada y son escasísimas las referencias que hizo a la fotografía o a las artes plásticas. Una argumentación de tal decisión tomaría en consideración que “las representaciones textuales europeas se erigían como las formas con las que se hacía hablar a Oriente, pero sin concederle la voz” (Almárcegui, 2003, p.2). En una genealogía intelectual oficial del orientalismo, Said incluyó los nombres de importantes asociaciones para el estudio de las culturas orientales y a los principales escritores orientalistas del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, no están presentes los fotógrafos del siglo XIX que viajaron a Oriente Próximo —algunos de ellos acompañados por escritores— ni pintores orientalistas:

Si quisiéramos hacer la genealogía intelectual oficial del orientalismo, esta comprendería ciertamente a Gobineau, Renan, Humboldt, Steinthal, Burnouf, Remusat, Palmer, Weil, Dozy y Muir por mencionar solo unos pocos nombres célebres del siglo XIX. También habría que incluir la

⁶¹ FOUCAULT, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

⁶² FOUCAULT, M. (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

⁶³ Para ampliar información sobre las influencias de Raymond Schwab en la obra de Edward W. Said, ver MOUSSA, S. (2014). “Edward W. Said lecteur de Raymond Schwab”, en *Sociétés & Représentations* 1 (n° 37). Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2014-1-page-69.htm#>

capacidad de difusión de sociedades culturales como la *Société Asiatique*, fundada en 1822, la *Royal Asiatic Society*, fundada en 1823, *The American Oriental Society*, fundada en 1842, etc. Pero quizá tenderíamos a ignorar la importante contribución de las obras de ficción y de los libros de viajes, que reforzaron las divisiones establecidas por los orientalistas entre los diferentes contextos geográficos, temporales y raciales de Oriente. Esto sería un error, ya que, en lo que respecta al Oriente islámico, esta literatura es especialmente rica y contribuye de manera significativa a la formación del discurso orientalista; comprende obras de Goethe, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Kinglake, Nerval, Flaubert, Lane, Burton, Scott, Byron, Vigny, Disraeli, George Eliot y Gautier. Más tarde, a finales del siglo XIX y principios del XX, podríamos añadir en la lista a Doughty, Barres, Loti, T. E. Lawrence y Forster, escritores todos que contribuyeron a configurar de una manera más marcada el «gran misterio asiático» de Disraeli. (Said, 1997, p.143)

El desarrollo de los estudios postcoloniales a partir de la publicación de *Orientalismo* y el aprovechamiento de las tesis de Said para la configuración de un análisis crítico del relato de la fotografía orientalista del siglo XIX centró a partir de la década de 1980 el objeto de estudio de numerosos intelectuales de las artes visuales y la fotografía, y permitió una aproximación epistemológica con visiones complementarias e incluso opuestas.

1.1.2. Perspectivas postcolonialistas en la fotografía orientalista

Las teorías de Edward W. Said en relación con el orientalismo fueron rápidamente criticadas con argumentos dispares. Se le acusó de “haberse occidentalizado en exceso, de acercarse a una interpretación radical del islam, de defender una ética del individuo y de considerar Oriente como un supuesto estático e inamovible” (Almárcegui, 2003, pp.3-4). No entra como objeto de estudio de la presente investigación profundizar en dichas críticas, sin embargo, es relevante observar cómo cuando las teorías del orientalismo de Said fueron utilizadas para desarrollar una historiografía de la fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo, sus conclusiones fueron igualmente controvertidas.

Perspectiva continuista

En el campo de los estudios teóricos sobre la fotografía del siglo XIX realizada en Oriente Próximo se puede constatar una línea discursiva que utiliza los estudios de Said para concluir que la imagen fotográfica de Oriente Próximo que se difundió en Europa participaba de unos supuestos orientalistas y por lo tanto reduccionistas y estereotipados, y que no reflejaba a las sociedades locales de la época.

El primer estudio completo acerca de la fotografía del siglo XIX realizada en Oriente Próximo fue la obra de **Nissan N. Perez** *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*⁶⁴, publicada en 1988. Esta obra es considerada capital pues por primera vez recogía un análisis en profundidad de los orígenes de la fotografía en Oriente Próximo. El estudio también incluía un índice con los nombres y biografías de 258 fotógrafos activos en Oriente Próximo entre 1839 y 1885, gran parte de ellos prácticamente desconocidos. Perez asumió muchos de los posicionamientos ideológicos de Said a la hora de contextualizar la fotografía en el periodo histórico correspondiente apuntando que “la diferenciación entre nosotros y ellos, las constantes comparaciones de manifestaciones culturales y sociales presentes eran en realidad intentos por reasegurarse ellos mismos que la cultura occidental era superior a la oriental” (Perez, 1988, p.37).

Su análisis estableció un marco teórico dentro del imaginario del orientalismo, investigó a fondo para desvelar los nombres de los principales actores —los fotógrafos— y sus conexiones y movimientos y concluyó con una afirmación típicamente saidiana al destacar que “la actitud occidental hacia los nativos emerge claramente en las imágenes tomadas por los fotógrafos, así como en los textos de los viajeros” (Perez, 1988, p.37). No queda claro si en esta afirmación incluía también a los fotógrafos locales, quienes reproducían la estética del orientalismo pues una parte importante de su clientela estaba formada por turistas y extranjeros, aunque no de forma sistemática y con notables excepciones⁶⁵.

⁶⁴ PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

⁶⁵ Ver el apartado 5, *Los estudios locales en el Imperio Otomano*, del capítulo 2.

En líneas similares, pero adoptando una actitud más descriptiva, se expresa la francesa **Sylvie Auben**, conservadora jefe en el Departamento de Estampas y de Fotografía de la *Bibliothèque nationale de France*. Una de sus mayores aportaciones al campo de la fotografía orientalista fue la organización de la exposición *Voyage en Orient, photographies: 1840-1880*⁶⁶, realizada en 1999 en la *Bibliothèque nationale de France*, en París. El catálogo de la exposición incluía numerosa información sobre el periodo histórico y los fotógrafos seleccionados.

Perspectiva historicista

Un contrapunto sólido a las interpretaciones saidianas lo forma el discurso teórico del estadounidense **Ken Jacobson**⁶⁷, coleccionista y marchante de fotografía del siglo XIX. Su principal aportación al estudio y discusión en torno a la fotografía orientalista del siglo XIX es la obra *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*⁶⁸, publicada en 2007. Jacobson cuestiona el discurso postcolonialista e incide en sus grietas y deficiencias al reducir el análisis de las fotografías a cuestiones políticas y desatender cuestiones estéticas y etnográficas: “algunos académicos postcolonialistas afirman que muchas de esas imágenes, a menudo realizadas por imperialistas outsiders, son intrínsecamente falsas y por lo tanto carentes de valor” (Jacobson, 2007, p.20). Jacobson acepta los postulados postcolonialistas que se posicionan respecto al carácter de artificio de la fotografía orientalista, en que responde a los intereses occidentales de la época y en la abundancia de clichés que encasillan a las sociedades locales con roles predeterminados. Pero defiende que la fotografía orientalista ofrece además un

⁶⁶ Con motivo de la exposición se publicó el catálogo: AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Paris: Éditions Hazan.

⁶⁷ Ken Jacobson es coleccionista y marchante de fotografía. Junto a su mujer Jenny, forman la empresa K&J Jacobson, y se dedican desde 1970 al estudio, conservación, catalogación, compra y venta de fotografía del siglo XIX. K&J Jacobson vende fotografías a museos y coleccionistas de todo el mundo. Son miembros de la Asociación de Comerciantes de Arte de Fotografía Internacional y estuvo en la Junta Directiva de esa organización por un período de diez años. Asimismo, ha impartido conferencias en la *Royal Asiatic Society* en Londres, el *Snite Museum* en la Universidad de Notre Dame en Indiana, el Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Cambridge y el *J. Paul Getty Museum* en Los Ángeles. Información extraída de su web: <http://www.jacobsonphoto.com>

⁶⁸ JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.

análisis mucho más amplio que atiende a cuestiones históricas, sociales, simbólicas, técnicas y documentales:

El problema con metodologías basadas en una teoría, como el postcolonialismo, es el estrecho rango de explicaciones disponibles para asistir a la interpretación de las fotografías. Tratando de entender las fotografías del siglo XIX, existen una multitud de niveles de complejidad, los cuales pueden ser observados en la temprana imaginaria de Oriente. Primero, la fotografía existe tanto como documento y como forma de arte, dos categorías que en ellas mismas a veces desafían explicaciones. La fotografía debe también expresar elementos de la historia social, fantasía, ciencia, aventuras y simbolismo. La manera en la que la cámara es dirigida al sujeto puede presentar no únicamente un determinado punto de vista estético, sino también una perspectiva política o personal en forma de ego, estereotipo, propaganda, prejuicio y tensión entre fotografía y sujeto. Los aspectos técnicos de la fotografía pueden representar la posibilidad de efectos adicionales como todos los inherentes en la captura del pasaje o la detención de tiempo, o en las numerosas variaciones en los procesos del negativo y la copia. (Jacobson, 2007, p.89)

Jacobson detectó tres problemas en el método postcolonialista. El primero consiste en que puede estereotipar a los occidentales siguiendo el mismo patrón aplicado a los orientales, “cayendo en la misma trampa que ellos critican en el trabajo de otros, que es esencializar a todos los occidentales en tipos en lugar de individuos” (Jacobson, 2007, pp.85-86). De esta manera, se da por sentado que todos los occidentales pensaban de la misma manera y que todos aquellos que viajaban a Oriente adoptaban una actitud de superioridad moral respecto a los locales. Para apoyar su tesis, Jacobson menciona el ejemplo de **Lady Mary Wortley Montagu** (1689-1762)⁶⁹, la esposa del embajador británico en Constantinopla en 1716 y quien fue una ferviente entusiasta de las costumbres orientales y defendió

⁶⁹ Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762) viajó junto a su marido, Edward Wortley Montagu (1678-1761), en 1716 a Constantinopla, donde él había sido designado embajador británico ante la Sublime Puerta. Durante los dos años que permanecieron en la ciudad, Lady Mary tuvo la oportunidad de conocer a fondo la cultura local, acceder a los harenes de mujeres de los más altos dignatarios de la corte otomana y conocer de primera mano los baños turcos para mujeres, espacios reservados para su socialización. Fue una defensora de la utilización del velo entre las mujeres pues esta prenda les otorgaba un anonimato y libertad que les permitía desplazarse por la ciudad sin ser reconocidas. Todas sus experiencias y observaciones sobre la vida en Oriente las dejó por escrito en la correspondencia que mantuvo con familiares y amigos ingleses, y que posteriormente serían publicadas: WORTLEY MONTAGU, L. M. (2017). *Cartas desde Estambul*. Madrid: La línea del horizonte Ediciones. (1ª edición 1800).

dichas tradiciones. Lo cierto es que entre los relatos de los fotógrafos que viajaron a Oriente en el siglo XIX se observa una mezcla de fascinación y rechazo hacia las costumbres locales, siempre desde una distancia empírica. Los fotógrafos no interactuaban apenas con la población local, siendo generalmente su único contacto el dragomán o guía e intérprete de la expedición que contrataban para poder viajar de una forma segura. En las ciudades grandes —Constantinopla, Beirut, El Cairo, Alejandría, Damasco— tendían a relacionarse con expatriados en ambientes occidentales: embajadas, hoteles europeos, cafés occidentales, etc.

El segundo de los problemas que detecta Jacobson tiene que ver con la equiparación de las actitudes individuales dominadoras y cargadas de prejuicios de los occidentales en Oriente hacia los locales con la actitud institucional, es decir, de las autoridades. Como bien dice Jacobson, durante la primera parte del siglo XIX, el gobierno ejercido en Egipto no fue desempeñado por los imperialistas, ni siquiera por los gobernantes otomanos de Constantinopla. Por lo tanto, se puede deducir que los prejuicios de los occidentales hacia la población local eran comportamientos que formaban parte de la esfera de lo individual y no de una estrategia colonialista generalizada, ya que “el otro estaba gobernado por otro *otro* que a su vez estaba nominalmente subordinado a un tercer otro” (Jacobson, 2007, p.86). Dando por razonables sus afirmaciones, a Jacobson se le pasa por alto que, en Egipto, al igual que en el Imperio Otomano, las potencias occidentales disponían de un poder económico muy importante ante la situación de bancarrota del imperio, y esta situación les permitía actuar como gobernantes *de facto*, siendo capaces de imponer normas, demandas económicas y un control hacia las poblaciones locales.

El tercero de los problemas detectados por Jacobson en el pensamiento postcolonialista es su inclinación hacia considerar la teoría y la subjetividad por encima de los hechos. Jacobson argumenta que muchos autores se limitan a estudiar un grupo de fotografías hasta encontrar en ellas las teorías preconcebidas, descartando aquellas que no responden a sus intereses. En este sentido, Jacobson adopta una posición similar a la que defiende otro especialista en fotografía del siglo XIX, el iraní Ali Behdad —quien será analizado a continuación— al ser consciente

de la posibilidad de ampliar información y puntos de vista con matices, detalles específicos y narrativas disidentes presentes en las fotografías.

Revisionismo postcolonialista

En los últimos años han surgido diferentes puntos de vista relativos a una revisión crítica de las posiciones postcolonialistas saidianas, entre postcolonialistas revisionistas y críticos, y los autores que desde una perspectiva historicista que niegan su influencia y se centran en postulados más estéticos y documentales. Intelectuales como **John M. MacKenzie**⁷⁰ o el mencionado Ken Jacobson inciden en las críticas al postcolonialismo saidiano y se postulan en un uso del orientalismo como un concepto histórico y artístico, privilegiando los aspectos documentales y estéticos de las imágenes fotográficas para establecer una historia de la fotografía de Oriente Próximo capaz de desvelar en clave documental la vida de la gente en el siglo XIX y las relaciones interculturales. No niegan completamente la aportación de la teoría postcolonialista, pero tampoco la privilegian. Por otra parte, autores como **Zeynep Çelik**, **Mary Roberts**, **Michelle L. Woodward** o **Ali Behdad** constatan el agotamiento del modelo saidiano pues ha sido aplicado de forma sistemática en las representaciones visuales de la fotografía orientalista del siglo XIX sin tener en cuenta la especificidad de cada autor, contexto, época, matices y contradicciones. Su punto de vista tiene que ver con el desarrollo de un análisis específico y adecuado a cada caso de estudio, pero se alejan de los postulados historicistas, documentalistas y artísticos de MacKenzie y Jacobson.

En la presente investigación, el análisis de la fotografía orientalista del siglo XIX será realizado siguiendo un posicionamiento que parte de los postulados postcolonialistas como marco contextual y haciendo hincapié en la detección del estereotipo, pero admitiendo las limitaciones de su implícito reduccionismo al que puede abocar. Como metodología de investigación se privilegiará el análisis iconográfico de las imágenes y se propone abrir el campo de interpretación

⁷⁰ MACKENZIE, J. M. (1995). *Orientalism. History, theory and the arts*. New York: Manchester University Press.

fotográfica a la consideración de los matices, especificidades locales, actitudes de resistencia y seguimiento de microrrelatos en un discurso fluido y transdisciplinar. Se pondrá de manifiesto la existencia de una fotografía orientalista vernácula relacionada con las prácticas fotográficas locales, con unas características a la vez estereotipadas y propias —según el caso, autor, tipo de trabajo fotográfico, momento histórico, etc.—, para expresar un contrapunto al discurso homogéneo de una visión reduccionista de la fotografía orientalista basado en el estereotipo.

Especial interés merecen las argumentaciones que **Ali Behdad** realiza en el libro *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*⁷¹. Su punto de vista respecto al orientalismo propone ir más allá de la dicotomía clásica de representación colonial versus discurso histórico y estético:

En lo que sigue, sostengo que el orientalismo debe entenderse no solo como un discurso ideológico del poder o como un término histórico neutral del arte, sino más bien como una red de relaciones estéticas, económicas y políticas que cruzan las fronteras nacionales e históricas. Entendido de esta manera, el orientalismo es indispensable para la comprensión de la fotografía decimonónica de Oriente Próximo. (Behdad, 2013, pp.12-13)

Para Behdad, “una fotografía orientalista [...] es una construcción imaginaria, aunque siempre contingente histórica y estéticamente; está marcada por fracturas icónicas y fisuras ideológicas, pero aun así está regulada por un régimen visual que naturaliza su modo particular de representación” (Behdad, 2013, pp.11). Su argumentación elude la confrontación entre opuestos y propone un análisis inclusivo que amplía el espectro de supuestos. Se desmarca de una teoría de la representación de la imagen fotográfica orientalista en términos únicamente documentales o artísticos pues “lo que estos enfoques ocultan es la red de relaciones que permitió la producción de estas imágenes en primer lugar, así como el contexto político-cultural, que las hizo tan rápidamente consumibles como objetos visuales y exóticos” (Behdad, 2013, pp.14).

⁷¹ BEHDAD, A. y GARTLAN, L. (eds.) (2013). *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles: Getty Research Institute.

Una fotografía orientalista es, en definitiva, el resultado de un conjunto de factores y toma de decisiones de muy diversa índole que responden a un momento histórico diferente al actual y que tiene que ser evaluado en su contexto histórico en un amplio espectro de posibilidades, sin olvidar la evaluación de capas de información iconográfica complementaria que han de considerarse como expresiones de significados aditivos y no restrictivos. Esto implica privilegiar las investigaciones cruzadas y las convergencias entre los sujetos protagonistas: fotógrafos, artistas, arqueólogos, escritores, viajeros y sujetos locales, aspectos que se toman en consideración en el análisis de la producción fotográfica orientalista, objeto de estudio de la presente investigación.

1.1.3. Propuestas de resignificación

Tras todas las argumentaciones expuestas se constatan dos problemáticas: una tiene que ver con el modelo de análisis propuesto y la segunda evidencia un conflicto en el propio término de fotografía orientalista. En un intento por repensar dicho término y al mismo tiempo cuestionar su propio significado, en los últimos veinte años una serie de autores se han postulado en sus estudios por una reconsideración del término fotografía orientalista, considerado como excesivamente genérico y con un carácter ligado a Oriente —siendo un término impuesto por Occidente— y a la colonización, y en su lugar se han propuesto otras nomenclaturas más específicas que, sin la pretensión de sustituir, tienen en cuenta las diferencias locales, la cuestión geográfica y la diferenciación social para proponer nuevas nomenclaturas acordes. A continuación, se realizará una muestra de las más destacadas.

La fotografía mediterránea

Michele Hannoosh centra sus investigaciones en la importancia del concepto de movilidad a la hora de estudiar los primeros tiempos de la fotografía orientalista y propone el término de fotografía mediterránea. Su argumentación parte de que el Mediterráneo oriental fue la región más fotografiada del mundo en

los orígenes de la fotografía, y en su configuración participó un amplio número de actores que hicieron del viaje su acción más definitoria⁷². Los fotógrafos se desplazaban en un vasto marco geográfico y posteriormente sus fotografías eran vistas por un público que vivía a miles de kilómetros. En consecuencia, “las primeras fotografías en el Mediterráneo manifiestan esta conectividad y mezcla en todo el campo de su práctica: entre fotógrafos, asistentes, impresores, distribuidores, consumidores, usuarios e incluso entre las propias fotografías” (Hannoosh, 2016b, p.4). Como valor añadido, el contexto de la mediterraneidad está caracterizado por la multiplicidad de idiomas, religiones y etnias. El concepto de mediterraneidad que propone Hannoosh se diferencia de las dos narrativas académicas previamente establecidas —étnicas y orientalista— que, según su argumentación, plantean un conflicto:

Esta movilidad y diversidad complican las dos narrativas académicas prevaletes de la fotografía en el Mediterráneo: una que la clasifica por lugar, nacionalidad u origen étnico (Fotografía y Egipto, Historia de la fotografía griega, El Oriente de los fotógrafos armenios, por nombrar sólo algunos ejemplos); la otra, que sigue el modelo de la pintura orientalista. Los europeos occidentales crean una imagen de la región para las audiencias en casa, imágenes del deseo y la fantasía más que de la realidad o la profundidad interpretativa, reflejando una perspectiva colonial o imperialista. (Hannoosh, 2016b, p.6)

Identidad: *camera ottomana*, *the arab imago*, fotografía armenia

En relación con la narración académica que clasifica por lugar geográfico y atiende al origen étnico, son varios los autores que a través de investigaciones o mediante la organización de exposiciones recientes han venido defendiendo esta nomenclatura basada en la identidad como estrategia de cuestionamiento del concepto general de fotografía orientalista y ante el desarrollo de una investigación

⁷² HANNOOSH, M. (2016b). “Practices of Photography: Circulation and Mobility in the Nineteenth-Century Mediterranean”, en *History of Photography*, volumen 40, issue 1. London: Taylor & Francis Group. Recuperado de: <http://www-personal.umich.edu/~hannoosh/Hannoosh-Practices%20of%20Photography%20Circulation%20and%20Mobility%20in%20the%20Nineteenth%20Century%20Mediterranean.pdf>

mucho más amplia acerca de las distintas sensibilidades nacionales. Esta perspectiva tiene como objetivo sacar a la luz las especificidades locales y reivindicar un carácter vernáculo de la fotografía, atendiendo a diversos usos y contextos.

En 2015, en el *Koç University Research Center for Anatolian Civilization* de Estambul se inauguró la exposición *Camera Ottomana: Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914*⁷³, comisariada por **Zeynep Çelik**, **Edhem Eldem** y **Bahattin Öztuncay**, tres de los historiadores turcos de la fotografía del siglo XIX más reconocidos. La exposición hacía un repaso a la producción fotográfica en el Imperio Otomano prestando especial atención a las relaciones entre la fotografía y la modernidad, en una estrategia de revertir el carácter reduccionista del concepto de fotografía orientalista. La tesis, al subrayar el acento otomano, insistía en la puesta en valor de un tipo de fotografía que iba más allá de las representaciones orientalistas y ligadas al cliché, que sin embargo convivían con esta en una realidad de múltiples niveles, contaminaciones y trasposos.

Su especificidad en el Imperio Otomano es un argumento retórico que sustituye la noción de orientalismo por la de otomano —a finales del siglo XIX todos los territorios de Oriente Próximo que fueron fotografiados estaban dentro del Imperio Otomano— siendo el segundo concepto desligado del carácter colonialista y adscrito a una corriente de reivindicación nacionalista turca. Además, la palabra otomano, tradicionalmente asociada en el siglo XIX a un retraso cultural e histórico —recuérdese cómo otomano era sinónimo en el siglo XIX de *el hombre enfermo de Europa*— se pretende asociar a una renovación cultural de carácter moderna que se dio, tímidamente y como única salida a la ruina material y social en la que se encontraba el imperio, a través de las *Tanzimat* o periodo de renovación y reformas emprendidas entre 1839 y 1876, tal y como argumentan los comisarios en la introducción del catálogo de la exposición:

Esta exposición explora algunos de los aspectos más llamativos de la estrecha conexión entre la fotografía y la modernidad en la especificidad del Imperio Otomano. Gran parte del material se refiere a la exhibición de

⁷³ ÇELİK, Z. y ELDEM, E. (eds.) (2015). *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914*. Catálogo de la exposición. Istanbul: Koç University Press.

la modernidad a través de la fotografía, como era a menudo el caso en las fotografías y álbumes encargados por el sultán para mostrar su imperio para las audiencias occidentales. Sin embargo, la modernidad a menudo estaba incrustada en el acto fotográfico, transformándola en una práctica común y mundana. Ya sea en forma de imágenes difundidas a través de la prensa ilustrada, tarjetas postales enviadas a familiares o coleccionistas anónimos, retratos presentados a amigos y conocidos, o fotografías de empleados y convictos, la fotografía comenzó a invadir prácticamente todos los ámbitos de lo público y lo privado. (Eldem y Çelik, 2015, p.9)

En una línea similar que pone el foco de atención en la cuestión identitaria y nacional, **Stephen Scheedi** desarrolla un concepto para referirse a la producción fotográfica árabe en el Imperio Otomano y lo denomina *the arab imago*⁷⁴, un concepto que reivindica el concepto indigenista de la fotografía árabe otomana del siglo XIX y que se aleja del discurso dominante colonialista del orientalismo:

The arab imago afirma que la naturaleza de la fotografía del difunto mundo árabe otomano está subrayada por unos pocos principios fundamentales. Ante todo, toda fotografía expresa relaciones sociales. Segundo, la fotografía en el mundo árabe otomano es una secuela, no productora, de las enormes transformaciones en la economía política, la estructura de clases, el nacionalismo y la formación de sujetos. Finalmente, como imagen secundaria, el retrato es un objeto material que opera en niveles múltiples y contiguos, el nivel manifiesto de su vida ideológica y representativa y el nivel latente, lo que significa historias que fueron excluidas de lo manifiesto. (Scheedi, 2016, p.XXIII)

Sus apreciaciones van en la línea actual de revisionismo de la fotografía orientalista y se centra en microrrelatos, historias paralelas, narraciones de proximidad, contradicciones, divergencias y acercamientos con un claro reflejo con la diversa realidad social de la época. Huye del estereotipo y manifiesta la voluntad de contribuir a la visibilización de una voz, la árabe, con una narrativa propia.

El tercer elemento nacionalista que surge con voz propia es el armenio, en una reivindicación de su especificidad nacional. La cuestión de la problemática armenia como elemento diferenciador plantea una cuestión de gran interés debido

⁷⁴ Véase SHEEHI, S. (2016). *The Arab Imago. A Social History of Portrait Photography, 1860-1910*. Princeton: Princeton University Press y SHEEHI, S. (2017). "Early Arab Photography", en *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Recuperado de: <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/photography>

a que los principales fotógrafos vernáculos del siglo XIX en el Imperio Otomano fueron armenios, siendo **Abdullah frères** sus figuras más conocidas. Y fueron estos estudios comerciales armenios quienes a partir de la década de 1860 contribuyeron a perpetuar los clichés asociados al orientalismo. La cuestión de la especificidad de la fotografía armenia ha sido investigada por el historiador de la fotografía **Badr El-Hage**⁷⁵, quien no determina aspectos diferenciadores a la producción fotográfica armenia contrapuestos al discurso del orientalismo, sino que se limita a analizar los motivos de la dedicación extensiva de los armenios a la fotografía, motivos relacionados con su emprendimiento laboral, cohesión grupal y familiar y excelentes habilidades comerciales.

1.2. EL ORIENTE REPRESENTADO EN LA PINTURA Y LA LITERATURA DE VIAJES EUROPEAS DEL SIGLO XIX

La representación de Oriente en la pintura y la literatura de viajes europeas del siglo XIX es un fenómeno que guarda especial relación con la fotografía y el desarrollo de los grandes viajes de los fotógrafos del siglo XIX a Oriente Próximo. Los tres espacios de creación artística se interrelacionan gracias a sus comunes intereses y a las conexiones entre sus protagonistas: hubo pintores y escritores que fueron fotógrafos, los escritores que viajaron con fotógrafos dejaron plasmadas sus experiencias en relatos de viajes —al igual que hicieron algunos fotógrafos— y el trabajo de muchos de los fotógrafos sirvió de fuente de inspiración para los pintores o fue utilizado como bocetos para la elaboración de cuadros orientalistas. Todos los creadores compartían la pasión por el viaje a Oriente, un espacio geográfico que era visto como un territorio de exotismo y en el cual los europeos pusieron su punto de vista ante las grandes posibilidades geoestratégicas, económicas y políticas que ofrecía.

El interés por Oriente Próximo se desarrolló a partir de finales del siglo XVIII y se manifestó en el nacimiento de la egiptología, la creación de escuelas de

⁷⁵ Véase EL-HAGE, B. (2007). “The Armenian Pioneers of Middle Eastern Photography”, en *Jerusalem Quarterly*, issue 31. Recuperado de <https://www.palestine-studies.org/jq/fulltext/77881>

estudios orientales, y más importante aún, la expedición de Napoleón en 1798 (Thornton, 1983). Fruto de esta, la descripción del Egipto antiguo y moderno en las obras ilustradas del **barón Dominique Vivant Denon**⁷⁶, así como los cuadros históricos sobre la expedición realizados por el **barón Antoine-Jean Gros** (1771-1835), **Anne-Louis Girodet-Trioson** (1767-1824) y otros artistas, en los que se pintaban decorados y fondos orientales, sentaron las bases para la fundación del movimiento orientalista (Thornton, 1983) (fig. 4). Un movimiento que no pretendía retratar Oriente sino representarlo a partir de un sentimiento subjetivo que decididamente huía de la realidad.



Fig. 4. ANNE LOUIS GIRODET-TRIOSON. *The Revolt of Cairo*, ca. 1810. Art Institute of Chicago.

1.2.1. La pintura orientalista

Es cierto que el interés de Europa occidental por las culturas del Mediterráneo oriental se remonta a tiempos antiguos, incluso podría afirmarse que

⁷⁶ Nacido en Chalon-sur-Saône en 1747, Vivian Denon fue un artista, dibujante, grabador, escritor, diplomático, viajero y coleccionista de arte. Se le considera como una persona precursora de la museología, la historia del arte y la egiptología. Participó en la expedición de Napoleón de 1798 a Egipto donde se dedicó a realizar numerosos dibujos de templos y ruinas que posteriormente reunió en el volumen *Voyage dans la Basse et Haute Egypte* (1802). La sensación que causó fue tal que le mereció un gran reconocimiento y fue nombrado director de varios museos.

los intercambios culturales han existido siempre, a pesar de las guerras, las religiones y los distintos pueblos y culturas que han dominado el Mediterráneo oriental. En este contexto de mutuo intercambio, el desarrollo de la pintura orientalista es un fenómeno relacionado con el siglo XIX y con la estética y pensamiento del Romanticismo, cuyo inicio se remonta a las postrimerías del siglo XVIII. Un orientalista es aquel erudito que se interesa por la cultura de los pueblos orientales, su historia, sus idiomas, sus expresiones artísticas, su literatura, sus costumbres, tradiciones y religiones. En consecuencia, un pintor orientalista es aquel que considera todos los factores mencionados en sus creaciones artísticas.



Fig. 5. DAVID ROBERTS. *Interior de la Mezquita de Córdoba*, 1838, Museo Nacional del Prado, Madrid.
OSMAN HAMDI BEY. *El domador de tortugas*, 1906. Pera Müzesi, Istanbul.

En lo referente al marco geográfico de la pintura orientalista, el Oriente que interesaba a los pintores europeos se identificaba con el Mediterráneo oriental, incluyendo los territorios de Egipto, Turquía, Siria, Líbano y Palestina, así como el norte de África. Estos territorios coinciden con los lugares que más frecuentemente

fueron visitados por los fotógrafos, pintores, arqueólogos e historiadores a lo largo de todo el siglo XIX. Los demás territorios fronterizos de Persia, Arabia, el Cáucaso o incluso el sur de España —el al-Ándalus que una vez estuvo bajo la dominación musulmana y cuyos imponentes monumentos de la Alhambra de Granada, la Giralda y la Mezquita de Córdoba fueron el marco incomparable para los cuadros orientalistas—, quedaron fuera de una definición clásica del orientalismo, hecho que no impidió que aquellos artistas que localizaron los temas y motivos de sus obras en estas regiones periféricas fueran también denominados pintores orientalistas. En el fondo, el marco geográfico, aunque difuso en algunos momentos, actuaba como espacio de representación del exotismo de estos lugares y nadie, en la conservadora Europa occidental del siglo XIX, podía poner en duda el exotismo de lugares como Granada, Bagdad o Isfahán.

Son muchos los pintores orientalistas que trabajaron en este periodo y un análisis biográfico de su vida y obra excedería las intenciones de la presente investigación, que se centra en las interferencias y conexiones entre la pintura orientalista y la fotografía (fig. 5). Los más destacados en Francia y Reino Unido fueron **David Roberts** (1796-1864), **Eugène Delacroix** (1798-1863), **Prosper Marilhat** (1811-1847), **Eugène Fromentin** (1820-1876), **Jean-Léon Gérôme** (1824-1904) y **Léon Belly** (1827-1877). Otro importante foco estuvo en Italia, donde destacaron **Alberto Pasini** (1826-1899), **Enrico Tarenghi** (1848-1938) y **Giulio Rosati** (1858-1917). Una mención merece el pintor **Amadeo Preziosi** (1816-1882), de origen maltés e instalado en Constantinopla, así como el pintor orientalista otomano **Osman Hamdi Bey** (1842-1910), quien estuvo interesado en plasmar en su pintura los aspectos de la vida tradicional otomana y también fue el fundador del Museo Arqueológico de Estambul y la Academia de Bellas Artes. España tuvo una importante escuela de pintura orientalista, y entre sus principales representantes cabría destacar a **Genaro Pérez Villaamil** (1807-1854), **Mariano Fortuny** (1838-1874) y **Antonio Muñoz Degrain** (1841-1924)⁷⁷.

⁷⁷ Para ampliar la información sobre la pintura orientalista española se pueden consultar las obras ARIAS ANGLÉS, E. (comisario) (1988). *Pintura orientalista española (1830-1930)*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Banco Exterior, y DIZI CASO, E. (1997). *Los Orientalistas de la Escuela Española*. París: ACR Édition.

Características de la pintura orientalista

La pintura orientalista podría definirse como aquel género pictórico que incide en la representación de acontecimientos o aspectos de la vida cotidiana en los territorios de Oriente Próximo y es —salvo en contadas excepciones— realizada por europeos a partir de la observación directa o a partir de relatos literarios, bocetos o fotografías. Además de la representación de hechos históricos relevantes —un tipo de pintura orientalista, sobre todo la de factura inglesa, se interesó en las representaciones de pasajes de la Biblia representados a la manera oriental—, “los pintores estaban particularmente interesados en imágenes románticas y exóticas que capturarán el Oriente de sus imaginaciones, no el Imperio Otomano como existió en la segunda mitad del siglo XIX” (Micklewright, 1990, p.27).

El origen de la pintura orientalista guarda relación con el género de pintura de historia en el que siguiendo la tradición del clasicismo francés “se glorifican las victorias y se rinde culto a la heroicidad” (Marí, 1988, p.17). Podría interpretarse como una continuación lógica de este dado que una vez que los temas clásicos grecorromanos han sido agotados —por ejemplo, los casos de **Jacques-Louis David** (1748-1825) o **Jean-Auguste-Dominique Ingres** (1780-1867)— se recurren a temas orientales con la justificación de seguir tratando un tipo de representación de la historia que responda a una demanda de exotismo. No deberían pasarse por alto otros factores claves en el análisis acerca del origen de la pintura orientalista. El más importante de ellos es el influjo del Romanticismo, origen y fundamento teórico del orientalismo. Su devoción hacia la evasión a ambientes fuera de la oprimente y conservadora Europa propició una mirada hacia Oriente, lugar en el que la fábula inventada situaba un territorio de exotismo, deseo y lujuria.

Muchos fueron los intelectuales románticos que realizaron el viaje a Oriente, como si de una peregrinación se tratase, a la búsqueda de la satisfacción de estos deseos. Los textos de los escritores románticos, desde **François-René de Chateaubriand** (1768-1848) y **Alphonse de Lamartine** (1790-1869), hasta los de **Victor Hugo** (1802-1885), **Gérard de Nerval** (1808-1855), **Théophile Gautier** (1811-1872) y **Gustave Flaubert** (1821-1880), reflejaron un sentimiento de hastío y de búsqueda de un paraíso exótico que creían encontrarlo en Oriente. Por lo tanto,

el Romanticismo, que plantea una doble evasión de tiempo y espacio, “es el origen de un desplazamiento orientalista que propone una vuelta a una época medieval emplazada en el territorio de Oriente” (Arias Anglés, 1988, p.24).

La época medieval fue un importante periodo para el movimiento romántico calificado de “caballeresco y valeroso, puro e incontaminado de la vulgaridad burguesa, indómito y de exacerbado orgullo” (Dizi Caso, 1997, p.8). Oriente era el territorio por excelencia del exotismo más cercano a Europa, lugar de los cuentos de *Las mil y una noches*. Simbólicamente, las ruinas del Egipto faraónico sustituyeron a las ruinas góticas, y el ambiente oscuro de estas últimas dio paso a la luminosidad de los paisajes egipcios con el desierto como telón de fondo. A este sentimiento romántico habría que añadir una motivación más, y es que la razón de ser del orientalismo que se desarrolló en Francia, especialmente desde la década de 1830 hasta finales del siglo XIX, “es la de los viajes, los desplazamientos, la traducción atenta y sincera de la otredad” (Peltre, 2003, p.1).

Más allá de los estilos pictóricos —la pintura orientalista no presenta una homogeneidad estilística a excepción de una utilización espectacular y luminosa de colores vibrantes—, el elemento que agrupa a los pintores orientalistas es el hecho de que todos desarrollaron una iconografía que tomaba el mundo islámico como referente, incluyéndose también temáticas relativas a la antigüedad de ciertos de estos países, tratadas con las características básicas o similares que dominaron en este tipo de pintura (Arias Anglés, 1998).

No se puede hablar de un estilo pictórico coherente, sino de un interés por temas concretos, siendo preferible analizar el fenómeno de la pintura orientalista como un género pictórico y no como una escuela. La técnica, el tratamiento de la luz, el uso del color y la pincelada que utilizaron los pintores fue diverso y evolucionó a lo largo de los más de cien años en que estuvo de moda, pudiendo observarse diferencias importantes entre las sombras empastadas de **Alexandre-Gabriel Decamps** (1803-1860) y, cien años después, las delicadas aguadas de **Augustus Osborne Lamplough** (1877-1930) (Thornton, 1983).

Los primeros ejemplos de cuadros orientalistas de autores como **Eugène Delacroix** (1798-1863) siguen todavía ambientados en una estética romántica con un fuerte trazo del pincel, contrastes tonales y gestualidad, como en el caso del famoso cuadro *Femmes d'Alger dans leur appartement*, de 1834 (fig. 6). Más adelante, una gran cantidad de pintores utilizaría una estética más homogénea, inspirada en el estilo académico de la época caracterizado por la claridad compositiva, un dibujo de líneas bien trazado y una mayor luminosidad del color, siempre tratando de eliminar la textura de la pincelada.



Fig. 6. EUGÈNE DELACROIX. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834. Musée du Louvre, Paris.

Existe una relación estética con la fotografía desde el momento en que esta es divulgada, no solo por el hecho de que los pintores utilizaran fotografías como bocetos para sus cuadros y copiaran aspectos relacionados con la perspectiva y la composición—algo similar a lo que en el pasado hacían con la cámara oscura y la cámara lúcida— sino en el desarrollo de una estética casi hiperrealista, que se puede

apreciar en la obra de **Jean-Leon Gérôme** (1824-1904), **Gustav Bauernfeind** (1848-1904), **Osman Hamdi Bey** (1842-1910) o **Leon Belly** (1827-1877).

Pintura orientalista y fotografía

La fotografía, todavía en un estado de desarrollo técnico y creativo, influyó y mantuvo relaciones complejas con la pintura orientalista, sobre todo a partir de la década de 1860, una vez los primeros fotógrafos calotipistas ya habían regresado de Oriente Próximo y habían dado a conocer sus fotografías en Europa mediante exposiciones o publicaciones. La aparición de los estudios fotográficos comerciales fue otro aspecto que contribuyó a la mayor difusión de imágenes de Oriente. El elemento más destacable de las relaciones entre pintura y fotografía fue el uso que hicieron los pintores de las fotografías, utilizadas como bocetos para la realización de sus cuadros, dando como resultado dos aspectos estéticos propios de la fotografía y apropiados por la pintura: por un lado, una representación topográfica del espacio que traslada al cuadro la construcción espacial plasmada en la fotografía. Y, por otro lado, una apropiación de las formas de retratar propias de la fotografía, tanto en lo referido al encuadre como a los elementos estéticos y decorativos utilizados. El resultado fue que “pintores como Leon Belly, Ludwig Deutsch, Jean-Leon Gérôme y William Holman Hunt se volvieron cada vez más dependientes de los trabajos de fotógrafos aficionados y profesionales de Oriente, como Henri Bechard, G. Lekegian, Abdullah frères o J. Pascal Sébah para crear lo que se considera realismo documental” (Behdad, 2013, p.16).

Pintar grandes cuadros durante los viajes era una tarea complicada debido a las reticencias de la población local que veía a los pintores como personajes extraños, los problemas propios del viaje —el calor sofocante, los posibles ataques de bandidos, el transporte del material— y la imposibilidad de pintar del natural en lugares prohibidos pero muy iconográficos para la pintura orientalista como interiores de mezquitas, baños turcos o harenes. Los pintores viajeros se dedicaban más frecuentemente a realizar composiciones abocetadas con tinta, acuarela o lápiz de una manera rápida para captar una idea (Thornton, 1983). Una vez de vuelta a

su país de origen, utilizaban los dibujos realizados, los objetos comprados durante sus viajes —ropas, muebles, textiles, joyas, objetos decorativos, objetos diversos— junto a las fotografías que había tenido la ocasión de comprar en los estudios de **Gabriel Lékégian**, **Félix Bonfils** o **Abdullah frères**, y con todo ello realizaba sus obras. La fotografía ofrecía una posibilidad perfecta de retener una localización o el gesto de un modelo posando ante la cámara y posteriormente ser copiado al cuadro.

Por otra parte, a pesar de su interés por capturar el verdadero espíritu de los zocos y desiertos del norte de África, “muchos artistas nunca se aventuraron a viajar más allá del bulevar de Montparnasse” (Jacobson, 2007, p.19). Estos otros artistas nunca viajaron a Oriente Próximo, lo cual no fue un impedimento para la realización de fastuosos cuadros orientalistas, gracias a las fotografías, grabados y objetos provenientes de esos lugares.

Uno de los primeros ejemplos registrados de pintores utilizando la fotografía fue el del pintor orientalista inglés **John Frederick Lewis** (1804-1876) y el fotógrafo *amateur* inglés **Claudius Galen Wheelhouse** (1826-1909)⁷⁸. Este último participó en 1849 en un crucero en yate por el Mediterráneo como cirujano personal del aristócrata inglés **Henry Pelham-Clinton** (1811-1864), cuando el 15 de febrero se encontraba navegando en el Nilo, cerca del Templo de Kom Ombo, y se cruzó con el barco de John Frederick Lewis. El fotógrafo le entregó varios calotipos que utilizó el pintor para sus cuadros. En otra temprana colaboración, los pintores ingleses **Thomas Seddon** (1821-1856) y **William Holman Hunt** (1827-1910) visitaron en 1850 a su amigo el fotógrafo **James Graham** (1806-1869), quien vivía en Jerusalén, y utilizaron para sus obras algunos de sus calotipos.

El pintor francés **Jean-Léon Gérôme** (1824-1904), uno de los pintores más famosos de la segunda mitad del siglo XIX, hizo un uso frecuente de la fotografía para la realización de sus cuadros. Viajó a Turquía y a las riberas del Danubio en 1854, a Egipto en 1856 y en 1868 de nuevo a Egipto y a Petra, en la actual Jordania. En su primer viaje a Egipto Gérôme se hizo acompañar por un grupo de personas entre las cuales se encontraba el futuro escultor y fotógrafo **Frédéric-Auguste**

⁷⁸ La figura de Claudius Galen Wheelhouse se analiza en el apartado 3 *El calotipo en España. Los primeros fotógrafos a partir de 1849 y el viaje al sur*, del capítulo 3 de la presente investigación.

Bartholdi (1834-1904)⁷⁹. Muchas de las fotografías que realizó Bartholdi sirvieron a Gérôme como fuente de inspiración (Jacobson, 2007, p.19).

El viaje de 1868 lo hizo acompañado del joven fotógrafo **Albert Goupil** (1840-1884)⁸⁰ —quien además era su cuñado— y de su amigo **Paul Lenoir** (1841-1881), quien escribió un relato del viaje publicado en 1872 con el título de *Le Fayoum, le Sinai et Petra: expédition dans la Moyenne-Égypte et l'Arabie Pétrée sous la direction de J. -L. Gérôme*. En este viaje Gérôme utilizó varias de las fotografías tomadas por Goupil: para la obra *Bathers by the Edge of a River* empleó como modelo la fotografía titulada *Medinet el Fayoum*, copiando la forma y disposición de las casas del poblado a la orilla del río, las palmeras que lo rodean y la superficie del río que pasa por delante. De su propia imaginación añadió en la orilla izquierda un grupo de mujeres que recogen agua, mientras dos de ellas se bañan desnudas. Algo bastante improbable que hubiera ocurrido en realidad (fig. 7).

También utilizó la fotografía de Goupil titulada *Medinet-el-Fayoum, 1868* para la obra *Femmes fellahs puisant de l'eau*. De Gérôme se conoce que compró fotografías en estudios profesionales otomanos, como en el de **Abdullah frères**, en Constantinopla. Por ejemplo, una comparación del cuadro *Le charmeur de serpents* con una fotografía de Abdullah frères titulada *Faïences qui décorent le corridor de la Cour Imperiale*, perteneciente al álbum *241 photogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882*, permite observar que los azulejos que aparecen en el cuadro están exactamente copiados de la fotografía (fig. 8). Incluso en la fotografía se aprecia que en la parte izquierda de la pared cuatro azulejos con diseños diferentes han reemplazado a los anteriores, pues todos deberían ser idénticos, provocando una alteración en la trama de los azulejos. Este detalle fue copiado por Gérôme en el cuadro, lo cual confirma la tendencia hacia un realismo extremo en cuestiones estéticas, característico de su evolución estilística.

⁷⁹ Ver el apartado 4, *Fotógrafos europeos en Oriente Próximo. 1849-1890*, del capítulo 2.

⁸⁰ Ver el apartado 4, *Fotógrafos europeos en Oriente Próximo. 1849-1890*, del capítulo 2.

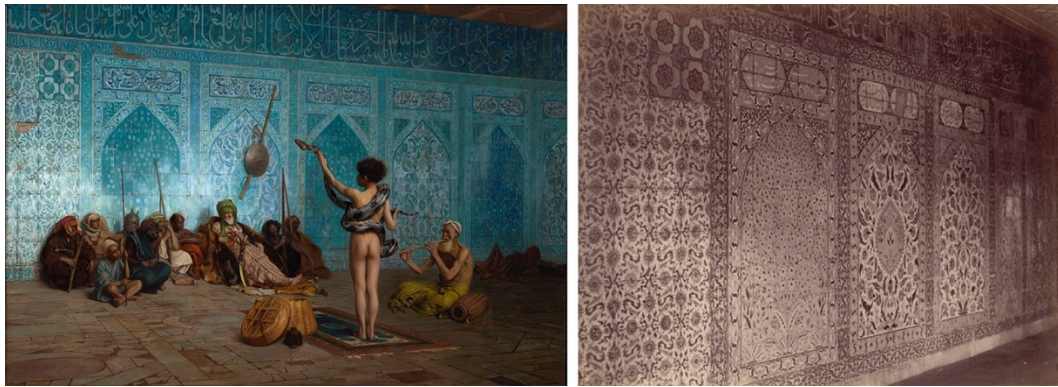


Fig. 7. JEAN-LÉON GÉRÔME. *Le charmeur de serpents*, ca. 1879. The Clark Art Institute, Williamstown.
ABDULLAH FRÈRES. *Faïences Qui Décorent le corridor de la Cour Imperiale*, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Fig. 8. JEAN-LÉON GÉRÔME. *Bathers by the Edge of a River*, s. XIX. Colección privada.
ALBERT GOUPIL. *Medinet el Fayoum*, 1868. Bibliothèque nationale de France, Paris.

En otro ejemplo de los muchos existentes, el pintor orientalista italiano **Enrico Tarenghi** (1848-1938) utilizó una fotografía del estudio fotográfico de **Gabriel Lékégian**⁸¹, abierto en 1880 en El Cairo, para completar la composición de su cuadro *Le marchand de tapis* (fig. 9). Se puede observar cómo el pintor copia el espacio que forma en la fotografía el estrecho callejón con edificios a ambos lados y una mezquita al fondo. Los detalles de los balcones de celosías de madera en los edificios de la parte derecha han sido copiados con una gran fidelidad, manteniendo la misma forma, pero modificando las proporciones. Además, la disposición al final del callejón de la mezquita en el cuadro es idéntica a la de la fotografía, copiando también las decoraciones de estuco de la cúpula, su forma y disposición de las

⁸¹ Ver el apartado 5, *Los estudios locales en el Imperio Otomano*, del capítulo 2.

ventanas. La única diferencia es la perspectiva y el mayor protagonismo que le da el pintor al suelo. Tarengi añadió las figuras de cinco personajes.



Fig. 9. ENRICO TARENGHI. *Le marchand de tapis*. Colección privada.
GABRIEL LÉKÉGIAN. *Caire. Mosq. & Rue Emir Akhor (près de la citadelle)*, 1900-1901. Hallwyl Museum, Stockholm.

1.2.2. La literatura de viajes

El viaje es uno de los elementos principales que configura el discurso del orientalismo durante el siglo XIX. De las múltiples formas de viajes posible, el viaje a Oriente que se observa entre los escritores del siglo XIX se enmarca, al igual que los pintores orientalistas, dentro de la tendencia del Romanticismo de la búsqueda de mundos periféricos exóticos como forma de escapar a una sociedad restrictiva. Una necesidad de fantasía que se enriquece por el interés hacia el otro, hacia culturas diferentes, “ya que el interés de un viaje se basa en aquello que se dice sobre la alteridad” (Soriano Nieto, 2008, p.27). La narración de Oriente era realizada de una forma subjetiva y prestando atención a las experiencias, sensaciones y recuerdos personales. El conjunto de todas estas aventuras configuró un género literario denominado la literatura de viajes del siglo XIX que estaba impregnado de

clichés aprehendidos, producto de las consideraciones morales de la época en la sociedad europea. Como resultado, existe una abundancia de textos en forma de relatos novelescos, cuadernos de viaje, diarios y correspondencia que narran una cartografía del Oriente.

Las motivaciones que los escritores románticos tuvieron a la hora de decantarse por Oriente tienen que ver con un sentimiento de melancolía, de no ser capaz de encajar como individuos en una sociedad construida dentro de unos convencionalismos y leyes excesivamente rígidos. La melancolía permitía una evasión hacia otros lugares, “en un ejercicio retórico de creación de nuevas formas a partir de nuevas miradas” (Soriano Nieto, 2008, p.189). Precisamente esas nuevas miradas están relacionadas con la fotografía, pues la posibilidad de obtener imágenes de estos lugares entusiasmaba a todos los viajeros escritores y quedó reflejado en sus textos. Algunos de los escritores que viajaron a Oriente Próximo fueron acompañados de fotógrafos, generalmente amigos, incluso algunos escritores decidieron iniciar su viaje a Oriente provistos de una cámara fotográfica.

Fue **François-René de Chateaubriand** (1768-1848) quien inició una serie de relatos de carácter descriptivo, subjetivo y orientalista a partir del viaje que realizó a Grecia, Asia Menor, Palestina y Egipto en 1806. Las crónicas de sus viajes se materializaron en la publicación en 1811 de *Itinéraire de Paris à Jérusalem*⁸², donde afirmaba que viajaba para obtener imágenes. Otro iniciador del relato literario orientalista, todavía en una época en la que la fotografía no había sido inventada, fue **Alphonse de Lamartine** (1790-1869), quien en 1832 visitó Grecia, Líbano y Jerusalén. Tres años después publicó *Voyage en Orient*⁸³. Tras ellos dos, considerados los precursores de la literatura romántica de viajes en Oriente, otros escritores franceses continuaron su senda viajera rumbo a Oriente Próximo y a su retorno dieron forma literaria a sus experiencias: **Gérard de Nerval** (1808-1855), **Gustave Flaubert** (1821-1880) y **Théophile Gautier** (1811-1872), entre otros (fig. 10). Gautier también viajó a España en 1840, acompañado del periodista, crítico de

⁸² CHATEAUBRIAND, F. -R. DE (1811). *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*. Paris: Le Normant.

⁸³ LAMARTINE, A. DE (1835). *Voyage en Orient*. Paris: Hachette.

arte y fotógrafo **Eugène Piot** (1812-1890). Otro ilustre escritor viajero fue **Alexandre Dumas** (1802-1870), quien visitó España en 1846, aunque no llegó a viajar a Oriente Próximo.

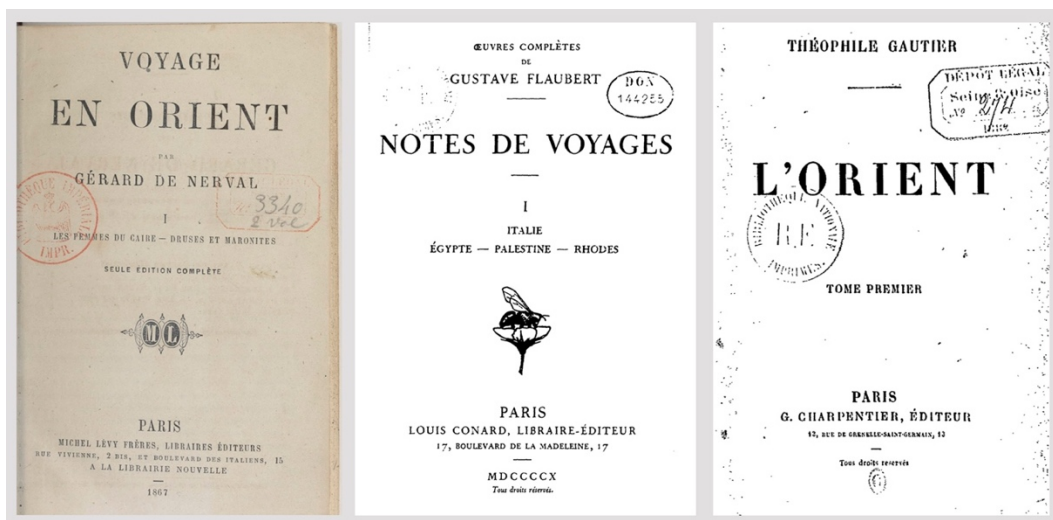


Fig. 10. GÉRARD DE Nerval. *Voyage en Orient*. Paris: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1851.
GUSTAVE FLAUBERT. *Notes de Voyages I, Italie, Égypte, Palestine, Rhodes*. Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur, 1910.
THÉOPHILE GAUTIER. *L'Orient, vol. I*. Paris: G. Charpentier, 1882.

Escritores viajeros y el uso de la fotografía

El escritor francés **Gérard de Nerval** viajó por primera vez en 1834, en un recorrido por Florencia, Roma y Nápoles que se explica como una especie de tardío *grand tour*. Posteriormente, el 1 de enero de 1843 viajó a Oriente Próximo, en un recorrido que abarcó Alejandría, El Cairo, Beirut, Constantinopla, Malta y Nápoles. El conjunto de los escritos dedicados a Oriente apareció publicado en 1851 con el título de *Voyage en Orient*⁸⁴ y se divide en tres relatos correspondientes a las tres estancias principales de su recorrido: el primero se titula *Les Femmes du Caire* y se corresponde con su estancia en Egipto, principalmente en El Cairo. El segundo es *Druses et Maronites* y en él el autor narra su viaje por el Líbano y Siria. El último de sus relatos se titula *Les Nuits de Ramazan* y está ambientado en Constantinopla. El viaje de Nerval a Oriente fue una consecuencia de la crisis de locura que padeció en

⁸⁴ Nerval, G. de (1851). *Voyage en Orient*. Paris: Michel Lévi Frères, Libraires Éditeurs.

1841 y supuso la búsqueda de un equilibrio y una identidad perdidos por sus vaivenes psicológicos (Soriano Nieto, 2008).

Entre sus pertenencias, incluyó una cámara de daguerrotipos con la intención de realizar vistas fotográficas a lo largo de su viaje. Sin embargo, no fue capaz de conseguir ni un solo daguerrotipo debido a su falta de conocimiento técnico⁸⁵. Son varias las veces en las que se refiere al daguerrotipo a lo largo del *Voyage en Orient*: en el relato *Les Femmes du Caire*, Nerval conoció a un pintor francés, del cual nunca desvela su nombre, “muy amable aunque un poco sordo, lleno de talento y muy dotado para el daguerrotipo, quien instaló su taller en una galería superior [*del hotel Domergue*]” y le introdujo “en las maravillas del daguerrotipo” (Nerval, 1851, p.48). También le propuso acompañarle para realizar una excursión y tomar unas vistas de la ciudad. En el relato *Les Nuits de Ramazan*, refiere una escena en la que una dama turca viuda solicita la presencia de un “artista daguerrotipista” para “que se sirva de su instrumento y le realice un retrato de la misma manera que lo había utilizado para reproducir la figura de su hijo” (Nerval, 1851, p.198). Mientras preparaba el aparato, el daguerrotipista es obligado a esconderse en una alcoba anexa pues se presentó de improviso en la casa una amiga con intención de visitar a la dama, ya que las normas sociales indicaban que la amiga no debía tener conocimiento de la presencia del daguerrotipista para evitar chismes entre su círculo social. Al final, la situación se fue complicando y el joven daguerrotipista permaneció escondido en la casa varios días en una situación cómica y delirante hasta que al final pudo escapar, eso sí, dejando en la casa la cámara de daguerrotipos.

Gustave Flaubert fue uno de los escritores que viajaron acompañados de fotógrafos y en 1849 inició un viaje a Oriente⁸⁶ junto a su mejor amigo **Maxime du Camp** (1822-1894)⁸⁷, también escritor y fotógrafo. A la edad de veintiocho años Flaubert se embarcó en un viaje hacia unas tierras de Oriente que conocía gracias a

⁸⁵ Ver el apartado 2, *Primeros daguerrotipistas europeos*, del capítulo 2.

⁸⁶ “Partí de Croisset el lunes 22 de octubre de 1849. De entre el personal de servicio de casa que se despidieron de mí, fue Bossière, el jardinero, quien, solo, me pareció realmente emocionado.” (Flaubert, 1910a, p.65).

⁸⁷ Ver el apartado 4, *Fotógrafos europeos en Oriente Próximo. 1849-1890*, del capítulo 2.

los libros clásicos de expediciones científicas, a los escritos de Chateaubriand, Nerval y Volney⁸⁸ y a las poéticas recreaciones de Víctor Hugo (Marí, 1988). Desde una temprana edad, Flaubert expresó su admiración hacia Oriente en unos términos que manifestaban las cualidades exóticas del lugar y una predisposición a la ensoñación y evasión, propio de una persona que padecía un mal nervioso por el cual sentía un profundo hastío por la sociedad burguesa que le rodeaba y le impedía encontrar un equilibrio emocional en cualquier lugar:

Me veía joven, con veinte años, rodeado de gloria; soñaba largos viajes a los parajes del sur; veía Oriente y sus arenas inmensas, sus palacios que pisaban los camellos con sus campanillas de bronce; veía las yeguas brincando en el horizonte rojizo por el sol; veía ondas azules, un cielo puro, una arena de plata; sentía el perfume de esos océanos templados de Oriente; y después, cerca de mí, bajo una tienda, en la sombra de un aloe de grandes hojas, una mujer de piel morena, con la mirada ardiente, que me rodeaba con sus dos brazos y me hablaba en la lengua de los hurís. (Flaubert, 1910a, p.232)

Flaubert reunió todos los textos que escribió durante sus viajes en dos publicaciones tituladas *Notes de Voyages I y II*, incluidas en el volumen *Oeuvres complètes*⁸⁹. Se trata de relatos compuestos en una fecha posterior a la realización de los viajes, a partir de las notas que fue tomando en el transcurso de estos e incluyen gran cantidad de detalles descriptivos de los lugares que visitaron. El carácter romántico de los mismos, con abundantes exaltaciones al paisaje y costumbres locales, denota una admiración hacia Oriente, a pesar de la habitual sorpresa y choque cultural de unos lugares tan alejados de Francia. La descripción del momento en el que Flaubert y Du Camp visitaron la esfinge de Guiza, en Egipto, muestra de una forma sencilla pero rotunda ese sentimiento de admiración y respeto: “nos paramos delante de la esfinge, ella nos mira de una manera terrorífica. Maxime está pálido, tengo miedo de que la cabeza comience a darme vueltas y trato

⁸⁸ VOLNEY, C. -F. de C. (1868). *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires; suivies De la loi naturelle / C. -F. Volney. précédées d'une Notice sur la vie et les oeuvres de Volney / par Jules Claretie*. Paris: Décembre-Alonnier.

⁸⁹ FLAUBERT, G. (1910). *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. T. 5, 2. Notes de Voyages I, Italie, Égypte, Palestine, Rhodes*. Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur y FLAUBERT, G. (1910). *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. T. 5, 2. Notes de Voyages II, Asie Minor, Constantinople, Grèce, Italie, Carthage*. Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur.

de dominar mi emoción” (Flaubert, 1910a, p.111). A continuación, la descripción de la esfinge añade una dimensión épica:

Esfinge. – Fumamos una pipa en el suelo sobre la arena observándola. Sus ojos parecen todavía llenos de vida, su lado izquierdo está blanqueado por los excrementos de las aves [...], sólo está girada hacia el sol del este, su cabeza es gris, sus orejas muy grandes y separadas como las de un negro, su cuello está estropeado y encogido; delante de su pecho hay un gran agujero en la arena que la libera; la nariz ausente se añade al parecido haciéndola chata. Por lo demás era probablemente etíope; los labios son grueso. (Flaubert, 1910a, p.115)

Oriente se convirtió, para Flaubert, en el paradigma de la felicidad. Era el paraíso anhelado, el lugar donde cumplir los deseos de amor, belleza y conocimiento que tanto ansiaba. Además, Oriente estaba situado fuera de los ambientes burgueses franceses que tanto odiaba. Era el lugar donde abandonarse a la aventura, al descubrimiento, y lo que es más importante, era el lugar para construir un relato personal y sincero. No obstante, tal y como señala Soriano Nieto, “las visiones de Flaubert sobre Oriente son muy diferentes si nos acercamos a sus *Notes de voyage* o a su correspondencia” (Soriano Nieto, 2008, p.193). Y es que en *Notes de voyage* no existe ese carácter más reflexivo y analítico que se puede apreciar en su correspondencia, en la que sí se dedica a desgranar las características de las sociedades orientales y en las que afloran de forma más evidente sus prejuicios y desaprobaciones ante ciertos comportamientos de las sociedades locales.

Théophile Gautier fue el escritor francés que más en contacto estuvo con Oriente a través de sus múltiples viajes: en 1840 visitó España, en 1845 Argelia, en 1852 Grecia y Turquía y en 1869 Egipto, invitado a la inauguración del Canal de Suez. También visitó Bélgica, Holanda, Italia y Rusia. Cada uno de sus viajes dieron lugar a publicaciones en las que “pudo completar un universo literario personal y subjetivo que buscaba sistemáticamente todo aquello que le parecía revelar un Oriente auténtico” (Moussa, 2007, p.42). Sus obras relacionadas con los relatos de viajes fueron *Voyage en Espagne*⁹⁰, publicada en 1845, *Constantinople*⁹¹ en 1853 y

⁹⁰ GAUTIER, T. (1845). *Voyage en Espagne (Tras los montes)*. Paris: G. Charpentier.

⁹¹ GAUTIER, T. (1853). *Constantinople*. Paris: Michel Lèvi Frères.

*L'Orient*⁹² en 1882. Siguiendo con el tema de Oriente, publicó a partir del 11 de marzo de 1857 en el periódico *Moniteur Universel*, donde trabajaba como redactor, la novela *Le roman de la Momie*⁹³, una historia de amor ambientada en la época de los faraones.

Son pocas, pero interesantes, las referencias a la fotografía en los escritos de Gautier. En *Voyage en Espagne*, el hecho de viajar acompañado de un fotógrafo le permitió introducir experiencias cotidianas relacionadas con la sorpresa que suponía para muchos españoles ver por primera vez un aparato de daguerrotipos: “nuestro daguerrotipo preocupaba especialmente a los valientes oficiales de aduanas; lo abordaron solo con un número infinito de precauciones, y como las personas que temen saltar en el aire: creo que lo tomaron por una máquina eléctrica” (Gautier, 1845, p.33).

En sus escritos de viajes posteriores, aparecen algunas referencias a la fotografía que sistemáticamente cuestionan la naturaleza del hecho fotográfico. En *Constantinople*, en un momento en el que describía la ornamentada puerta de la biblioteca del Palacio de Topkapi, afirmó que “el daguerrotipo solamente podría rastrear su férrea ornamentación” (Gautier, 1853, p.284), en alusión a la imposibilidad de reproducir dignamente el esplendor de dicha puerta. En otra ocasión el propio Gautier se definió como “un daguerrotipo literario” (Gautier, 1853, p.308), en una alusión al hecho de que la pintura sea todavía considerada como “un filtro, un obstáculo o una pantalla a la visión del mundo real” (Moussa, 2007, p.34).

En *L'Orient* Gautier volvió a afirmar sus dudas acerca de la reproducción de la realidad mediante las artes al afirmar en un capítulo en el que describía las maravillas de la ciudad de Venecia que “Canaletti y Bonnington, Daguerre y su diorama, por admirables que sean, siguen estando muy por debajo de la realidad” (Gautier, 1882, p.3). También criticó la imposibilidad de reproducir el color mediante el daguerrotipo a propósito de una reflexión sobre las acuarelas de M.

⁹² GAUTIER, T. (1882). *L'Orient*. Paris: G. Charpentier.

⁹³ GAUTIER, T. (1901). *Le roman de la momie / Théophile Gautier; 42 compositions originales de Alex. Lunois; gravées au burin et à l'eau-forte par Léon Boisson*. Paris. (1ª edición 1857).

Valerio, un pintor y explorador que dedicó dos años de su vida a la exploración de los bosques húngaros. En la segunda parte de *L'Orient*, Gautier mencionó a Maxime du Camp y el trabajo fotográfico que realizó entre 1849 y 1850 en Egipto:

El señor Maxime du Camp describió estos maravillosos monumentos con el color de un artista y la exactitud de un erudito. No contento con pintarlos, los ha traído en impresiones fotográficas de gran perfección, que ilustran su viaje de la manera más irrefutable. Se trata de una serie de curiosas planchas, en las que se puede estudiar en todos sus detalles el arte egipcio y que dejan a kilómetros de distancia los grabados más exactos y finos. (Gautier, 1882, pp.259-260)

En esta ocasión sí se puede observar la defensa de las cualidades descriptivas de la fotografía como un instrumento capaz de competir con la realidad. Y, sobre todo, destacó que se trataban de unas imágenes que no estaban contaminadas por las construcciones modernas que invadían el territorio egipcio por todas partes, desvirtuando ese carácter costumbrista y pintoresco que tanto apreciaba Gautier, quien buscaba incesantemente a lo largo de su viaje todo aquello que pudiera revelar el Egipto auténtico.

El análisis de la pintura orientalista y de la literatura de viajes representada por autores románticos del siglo XIX ofrece la certidumbre de afirmar que la fotografía orientalista actuó como un elemento de coordinación entre las tres disciplinas, ofreciendo una experiencia completa que trascendió la mera artisticidad de las producciones artísticas y logró imponer el orientalismo como un sistema de valores y modo de representación dominante en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, siendo a la vez una moda, una forma de vivir, un campo de investigaciones y una manera de realizar política.

1.3. LOS VIAJES A ORIENTE

Desde al menos la Edad Media, en Europa ha existido una tendencia entre determinados estamentos de la sociedad de viajar hacia Oriente con una intención intelectual y pedagógica, más allá de desplazamientos de población causados por guerras o periodos de escasez. Muchos fueron los relatos personales de tales viajes

y las experiencias de muchos de los viajeros europeos en su contacto con las sociedades musulmanas del Mediterráneo oriental contribuyeron a desarrollar una idea implícita: la afirmación de una conciencia colectiva europea y cristiana que, por oposición al otro, al musulmán, se autoafirmaba como tal.

Las cruzadas fueron una de las primeras iniciativas colectivas de considerar un viaje con una misión de autoafirmación étnica, política y religiosa. En este caso se trataba de recuperar bajo el control de la autoridad católica romana los lugares sagrados para el cristianismo en Tierra Santa. Toda la franja costera del Mediterráneo oriental con Jerusalén como principal feudo fue su destino. Las expediciones de los caballeros cruzados se iniciaron en 1095, cuando el emperador bizantino Alejo I pidió al papa Urbano II protección para los cristianos de Oriente ante la creciente amenaza de los árabes. A estos viajes de conquista se sucedieron pronto los viajes de los peregrinos europeos, quienes, con una ruta peligrosa pero ya firmemente dominada por la cristiandad, se aventuraron en dirección a Tierra Santa para cumplir con sus obligaciones espirituales con Dios. Sus relatos fueron configurando una literatura particular y contribuyeron a generar un espacio imaginario que describía el Oriente.

Con el tiempo, “esta amplia literatura se fue moldeando por proyectos religiosos, conflictos políticos y temores tenaces, pero también se fue configurando cada vez más en los tiempos modernos por la curiosidad académica y la necesidad de entretenimiento cultivado” (Bertrand, 2017, p.2). Fue en este momento cuando nació el germen del *grand tour* o viaje de iniciación en la sociedad aristocrática inglesa del siglo XVI, un tipo de viaje al que posteriormente se adherirán viajeros de otras naciones de Europa occidental.

1.3.1. El *grand tour*

El *grand tour* fue inaugurado con fines pedagógicos por los ingleses en el segundo tercio del siglo XVI y popularizado entre la clase aristocrática europea a lo largo de la siguiente centuria. Se trataba de un viaje de iniciación, previo al matrimonio y al desarrollo de una profesión, realizado por jóvenes intelectuales,



Fig. 11. RICHARD LASSELS. *The voyage of Italy, or, A compleat journey through Italy in two parts*, 1670.



Fig. 12. ANTONIO ZATTA. *L'Italia: Divisa ne' suoi stati: Di nuova proiezione*. Venezia, 1782. David Rumsey Historical Map Collection, Stanford University.

artistas, filósofos, y científicos; quienes atravesaban Europa con destino a Italia con el objetivo de conocer la cultura heredada del mundo clásico grecorromano. Era un aspecto clave en la educación de las clases altas inglesas, que lo consideraban un complemento indispensable a la educación recibida en las universidades de sus ciudades de origen. El término *grand tour* apareció referenciado por primera vez en la obra del jesuita y viajero **Richard Lassels** (ca. 1603-1668), quien lo mencionó en su obra *The Voyage of Italy* [...] ⁹⁴, publicada en Londres y París en 1670 (fig. 11). Dicho término lo contraponía a otros viajes iniciáticos que se realizaban en la época: “*grand tour de France, petit tour de France, grand tour d’Allemagne, giro d’Italia...*” (Boutier, 2004, p.3). En su obra afirmaba que el *grand tour* debería ser una obligación para cualquier estudiante que deseara desarrollar una carrera futura de forma brillante, pues era la única forma de conocer las realidades políticas y sociales de otras naciones.

El itinerario más común del *grand tour* incluía París, el norte de Italia, Florencia, Roma, Nápoles, Suiza y en ocasiones Alemania (López Martínez, 2015).

⁹⁴ LASSELS, R. (1670). *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey Through Italy: in Two Parts: With the Characters of the People, and the Description of the Chief Towns, Churches, Monasteries, Tombs, Libraries, Pallaces, Villa's, Gardens, Pictures, Statues, and Antiquities. As Also of the Interest, Government, Riches, Force, &c. of All the Princes; With Instructions Concerning Travel*. Paris, London: John Starkey.

Italia era el destino final y parada más importante del recorrido, y las visitas a las ruinas del Imperio Romano diseminadas en Italia eran una de las cumbres del viaje, así como las obras maestras del Renacimiento italiano (fig. 12). El viaje solía tener una duración de entre uno y dos años y los viajeros siempre iban acompañados por tutores, quienes eran personas experimentadas que ya habían realizado el viaje en más de una ocasión y que se encargaban de coordinar la educación que el joven viajero iba a recibir en las diferentes academias nobiliarias donde permanecería a lo largo de su recorrido. Las materias que se estudiaban abarcaban diversos campos: “disciplinas militares (equitación, manejo de armas y matemáticas), artes mundanas (danza y música), aprendizaje político (historia, geografía y derecho) y conocimientos de los medios de comunicación (lenguas extranjeras)” (Boutier, 2004, p.9). Además, el viajero procuraba empaparse de todo conocimiento de los lugares visitados y también era un buen momento para establecer todo tipo de contactos con la aristocracia local de las ciudades que visitaba.

El viajero que había completado satisfactoriamente su *grand tour* era merecedor de una consideración especial, y este especial pedigrí adquirido a menudo era simbolizado mediante la realización de un retrato pictórico *in situ* en Italia, que simbólicamente representaba la experiencia del viaje: sobre un paisaje de la campiña romana, el personaje pintado aparecía rodeado de fragmentos de ruinas antiguas —en referencia al interés por el mundo clásico— y al fondo se representaba la ciudad en la que se estaba.

El pintor italiano **Pompeo Batoni** (1708-1787) era uno de los más solicitados entre la burguesía inglesa que viajaba a Roma (López Martínez, 2015). En el



Fig. 13. POMPEO BATONI. *Francis Basset, I barón de Dunstanville*, 1778. Museo Nacional del Prado, Madrid.

cuadro que realizó a **Francis Basset** (1757-1835), primer barón de Dunstanville (fig. 13), utilizó como elementos referenciales que probaban la valía del viaje del joven barón y localizaban su estancia en Roma las construcciones del Castillo de Sant'Angelo y la Basílica de San Pedro. El manuscrito que porta en su mano izquierda hacía referencia de una manera simbólica al interés intelectual del viaje realizado. El fragmento de un friso y la peana sobre la que se apoya hacen referencia al interés y el redescubrimiento de la antigüedad clásica.

Sin embargo, con el paso del tiempo este primer viaje iniciático a Italia se amplió a Grecia, de forma paralela al desarrollo de una sensibilidad nacionalista y romántica que se desarrolló a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Grecia, un país redescubierto para la sensibilidad europea, representaba el alma de Europa, y los movimientos nacionalistas allí desarrollados a principios del siglo XIX quedaron de manifiesto en el pensamiento romántico de escritores como Victor Hugo.

En lo relacionado a la experiencia individual, el *grand tour* constituía para la consideración social del viajero la adquisición de un estatus superior entre la sociedad de clase alta. Este nuevo estatus se identificaba con el desarrollo de un rito de partida y retorno que se materializaba en la experiencia del viaje: “el individuo se aparta de su entorno cotidiano; pasa una temporada —en un espacio y durante un tiempo estipulados— en otro escenario en el que el mito se hace efectivo mediante la consecución de este ritual, a través de su contacto con los otros; finalmente, el viajero regresa a su espacio cultural nativo, considerándose él mismo e interpretando los demás que ostenta una categoría nueva” (López Martínez, 2015, p.108). El viajero era, a su regreso, un hombre distinguido.

En este ritual de transformación que tenía lugar entre la partida y el retorno existía una voluntad de comprensión del otro que guarda relación con las teorías de Edward W. Said respecto al orientalismo, pues la posibilidad de conocimiento acerca del otro adquirida mediante la experiencia del viaje se puede relacionar con la interpretación y dominación cultural que la práctica del orientalismo saidiano reflejaba en las estructuras cognitivas del viajero. En sus primeros destinos, el británico que abandonaba por primera vez las islas rumbo al continente

experimentaba una sensación de conocimiento e interpretación sesgado similar al que, en la mitad del siglo XIX, experimentarían los fotógrafos europeos en su descubrimiento de Egipto y Tierra Santa.

El viajero que se disponía a realizar el *grand tour* y aquel que dos siglos después, provisto de una cámara de fotos se embarcaba en la versión extendida del *grand tour oriental*, experimentaban un ritual de aprendizaje real, *in situ*. A partir de comienzos del siglo XIX, el *grand tour*, con su misión educadora de las clases altas europeas, fue perdiendo su importancia a favor de nuevos intereses por lugares más alejados en el Mediterráneo oriental.

1.3.2. El *grand tour oriental* del siglo XIX

El comienzo del siglo XIX supuso para el relato de los viajes de los europeos unas posibilidades que excedían la manera en la cual se habían relacionado con territorios fronterizos con Europa, pero cuya historia había permanecido a lo largo de los siglos íntimamente relacionada. Si el *grand tour* marcó unos límites territoriales que no excedían las fronteras geográficas de Europa, a partir de los comienzos del siglo XIX “el Mediterráneo, marginado como estaba en las rutas de aprendizaje del *grand tour*, adquirió un estatus privilegiado como objeto de conocimiento en las relaciones de viaje” (Bertrand, 2017, p.7). Así nació el *grand tour oriental*, que es la definición de un viaje romántico de iniciación que parte de los postulados del *grand tour* clásico⁹⁵ pero que los supera tanto en lo referido a la geografía propuesta, el sentido intelectual del viaje y su función social. Se trataba de un viaje en el que el individuo se enfrentaba a sí mismo y “la clave consistía en volver del viaje diferente, con una percepción por la vida y las cosas materiales diferentes, más enriquecido moralmente” (Lacarrière, 2001, p.10). Más adelante, el *grand tour oriental* que se dio a conocer en Europa mediante los escritos de **Gustave Flaubert**, **Gérard de Nerval** o **Chateaubriand** y las fotografías de **Maxime du Camp**, **Henry**

⁹⁵ El término clásico se utiliza en la presente investigación por oposición a la definición propuesta de *grand tour oriental*, sin que ello implique unas connotaciones tradicionales.

Cammus o **Louis de Clercq** dio paso al nacimiento del turismo y a la despersonalización de los viajes.

En relación con el *grand tour oriental*, Said incluyó en sus teorías acerca del orientalismo una dimensión cognitiva que transita más allá de la experiencia del viaje, que resume mediante los ejemplos de Napoleón y Ferdinand de Lesseps⁹⁶. Consiste en la posibilidad del conocimiento virtual o mediatizado de la experiencia de Oriente, en este caso, por la biblioteca de las *idées reçues*, una posibilidad que se contrapone a la experiencia real del viaje del *grand tour oriental*:

Consideremos ahora, según todo esto, a Napoleón y a Ferdinand de Lesseps. Todo lo que más o menos sabían sobre Oriente procedía de los libros que se habían escrito dentro de la tradición del orientalismo y que estaban situados en la biblioteca orientalista de las *idées reçues*. Para ellos, Oriente, como el fiero león, era algo que encontrar y con lo que tratar, porque hasta cierto punto los textos hacían que ese Oriente fuera posible. Era un Oriente silencioso, que estaba a disposición de Europa, para que Europa realizara allí proyectos que implicaban a los nativos, aunque ellos nunca fueran responsables directos, y era un Oriente incapaz de resistirse a los proyectos, las imágenes y las descripciones inventadas para él. (Said, 1997, p.137)

Respecto a la geografía, el *grand tour oriental* amplió los territorios de exploración y se interesó por Oriente Próximo, aproximadamente toda la zona oriental del Mediterráneo que ocupaba el Imperio Otomano a principios del siglo XIX: Grecia, Turquía, Líbano, Siria, Palestina y Egipto. En lo referido al sentido intelectual del viaje, el *grand tour oriental* transitaba hacia nuevas disciplinas como la arqueología y la egiptología —además del estudio de la historia y el arte antiguo— y abandonaba la idea de viaje de formación del futuro aristócrata o burgués europeo por la del viaje de aventura. La función social del *grand tour oriental* abandonaba la individualidad y cierta endogamia del *grand tour* clásico y proponía una apertura y difusión del conocimiento que se materializó gracias a los numerosos escritos sobre ciencias, arte e historia que se publicaron durante el siglo XIX, teniendo por obra

⁹⁶ Ferdinand de Lesseps (1805-1894) fue un diplomático, empresario e ingeniero francés, conocido por ser el autor de las dos obras de ingeniería más importantes de la época: el Canal de Suez (1869) y el Canal de Panamá (1889).

de referencia de esta tendencia la famosa *Description de l'Égypte*⁹⁷, el compendio de saberes producido a partir de la expedición de Napoleón a Egipto entre 1798 y 1801.

Respecto a la financiación de los viajes, si los jóvenes aristócratas o burgueses de la alta sociedad europea realizaban sus viajes de iniciación gracias a los fondos económicos de sus opulentas familias, los viajeros del siglo XIX, sin obviar que también disponían de abundantes fondos económicos familiares que les permitía viajar sin preocupaciones de ningún tipo, fueron en ocasiones financiados por misiones de investigación sufragadas por los gobiernos de sus naciones de origen, siendo el caso de Francia el ejemplo más notable, gracias a las misiones arqueológicas y de investigación de los Ministerios de la Educación Pública o de las Artes.

El *grand tour oriental* fue la modalidad de viaje por excelencia de los fotógrafos europeos que a partir de 1840 comenzaron a realizar sus exploraciones en Oriente Próximo. Las fotografías que realizaron y difundieron por Europa fueron un preámbulo al nacimiento del turismo y “confirmaron el abandono definitivo de una modalidad de viaje relacionada con el *grand tour* clásico, más centrado en la educación, por un modelo basado en el placer y el divertimento” (Chabaud, 2016, p.48).

1.3.3. El desarrollo del turismo y el auge de la fotografía

Después de la invención del *grand tour* comenzaron a ponerse de moda entre la sociedad inglesa del siglo XVIII nuevos destinos turísticos en los que primaba la idea de disfrutar de la relajación que ofrecía la naturaleza y el hedonismo: “la temporada aristocrática inaugurada en Bath alrededor de 1700, el amor por el campo como terreno de juego y territorio de sociabilidad, el invierno en el sur, en la región francesa del Midi, a partir de 1763, al mismo tiempo que un nuevo deseo por los ríos, la curiosidad por los glaciales —Windham en Chamonix en 1740— y el amor de las montañas sublimes” (Boyer, 2002, p.394). Sin embargo, el progresivo

⁹⁷ El título completo es *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française.*

desarrollo de los medios de comunicación a partir de comienzos del siglo XIX gracias a las mejoras de las carreteras, líneas marítimas y a la aparición de la locomotora, permitió la inclusión de destinos turísticos cada vez más lejanos, así como acortar los tiempos de duración del viaje.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX, la expansión del turismo y el clima romántico imperante en la sociedad europea —en el sentido de exaltación de la especificidad cultural y costumbrista de cada nación europea— posibilitó la creación de una imagen identitaria fuerte de cada lugar visitado, tal y como afirmaba el escritor francés **Charles Augustin Sainte-Beuve** (1804-1869) en 1844:

La Italia de Stendhal es la tierra de la intriga y las aventuras y se convierte, según Flaubert, en el gran museo; España es la tierra de la pasión y la muerte (Mérimée); Córcega es la isla de la *vendetta* (Merimée); Alemania es el país romántico por excelencia; Francia encarna la dulzura de la vida; Suiza es el país para visitar cuando llega el momento de las vacaciones⁹⁸.



Fig. 14. JULES CHÉRET. Primer cartel del *Orient Express*, 1888. Colección Arjan der Boer.

El turismo se desarrolló en Oriente Próximo a partir de la década de 1860 como una consecuencia lógica del *grand tour* en una clara vocación lúdica y hedonista que iba más allá de su original intención pedagógica, pues “en nuestra imagen de turismo destaca una forma de experiencia individual y la búsqueda de emociones que no tiene nada que ver con la pedagogía”, (Chabaud, 2016, p.55). Además, la inauguración en 1883 de una nueva línea ferroviaria que unía Londres y París con Constantinopla, denominada el *Orient Express*, facilitó la llegada de turistas a Constantinopla, que podían utilizar la

⁹⁸ Escrito en 1844 por Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) en su Prefacio a los *Nuevos viajes en zig-zag* de Rodolphe Töpffer (1799-1846). Citado en BOYER, M. (2002). “Comment étudier le tourisme?”, en *Ethnologie française*, 2002/3 (vol. 32).

ciudad como primer destino en su viaje a Oriente y simbolizó toda una época que vio en el turismo un atractivo negocio y fuente de ingresos (fig. 14).

El auge del turismo en Oriente Próximo coincidió con el nacimiento de la fotografía y el desarrollo, unos pocos años después, de los primeros estudios fotográficos, los cuales se lucraron vendiendo fotografías y álbumes a los turistas. La fotografía se convirtió en un elemento más de la atracción de los viajes, siendo a la vez experiencia y *souvenir*. Por ejemplo, era habitual fotografiarse en un estudio en traje oriental, así como comprar fotografías de los lugares visitados.

Los primeros viajes organizados: Thomas Cook

Es interesante comprobar cómo hacia mediados del siglo XIX coincidieron varios factores que contribuyeron al desarrollo de la práctica del turismo en Oriente Próximo: el nacimiento de la fotografía, la difusión en Europa de una imagen orientalista de las regiones del Mediterráneo oriental, la aparición de Thomas Cook, inventor de los viajes organizados y cruceros por el Nilo, y la implementación de facilidades para la llegada de turistas, principalmente la introducción en 1840 de barcos de vapor con destino a Alejandría que recortó los tiempos de viajes.

Thomas Cook (1808-1892) fue un empresario inglés residente en Leicester, Inglaterra, quien el 5 de julio de 1841 organizó un viaje en tren con quinientos setenta pasajeros que se dirigían a Loughborough a participar en un congreso sobre la prevención del alcoholismo (Simmons, 1973). El hecho de organizar un viaje en tren no era nuevo y pasó desapercibido por la prensa, pero fue el preámbulo que llevó a Cook, años más tarde, a vislumbrar las posibilidades de negocio que ofrecía la organización de viajes organizados. Tras varios años organizando excursiones en tren por diferentes lugares de Inglaterra y Escocia, en 1845 se decidió a crear una agencia de viajes, Thomas Cook & Son, considerada la primera de la historia⁹⁹. El enorme éxito de sus viajes a Escocia le facilitó la organización de viajes organizados

⁹⁹ La agencia Thomas Cook continuó desarrollando y ampliando su negocio hasta convertirse en una de las más grandes del mundo. En la actualidad, se trata del segundo turoperador más grande del mundo e incluye entre sus posesiones varias compañías aéreas y multitud de hoteles y resorts por todo el mundo. Sin embargo, el 23 de septiembre de 2019 se declaró en quiebra al no poder afrontar sus deudas millonarias.

a Europa y América del Norte durante la década de 1850, en los que “además de la organización del transporte que ya venía incluyendo en sus excursiones, añadía la provisión de alojamiento en un hotel y todos los servicios que los viajeros pudieran necesitar, todo incluido en un único precio” (Simmons, 1973, p.26).

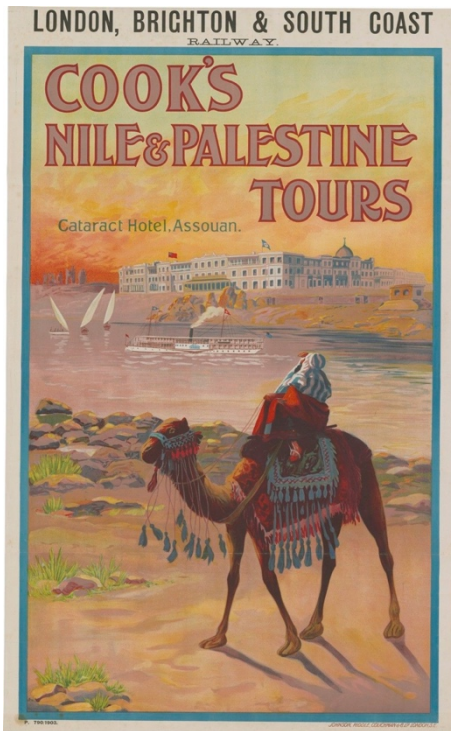


Fig. 15. Cartel anunciando los tours de Thomas Cook en Egipto y Palestina. Impreso por primera vez en la década de 1870, ejemplar de 1901.

En 1868 y coincidiendo con la época en la que los estudios fotográficos comerciales comenzaron a desarrollarse plenamente en Oriente Próximo, Thomas Cook logró el que seguramente fue su mayor éxito personal, la organización de viajes organizados a Egipto y Palestina, con los cuales se hizo famoso (fig. 15). En Egipto organizaba viajes que incluían visitas a Alejandría y El Cairo, además de un completo crucero en barco por el Nilo, ofreciendo la posibilidad de visitar los principales restos arqueológicos del antiguo Egipto. En Palestina, el reclamo del viaje organizado residía en la visita a Jerusalén y todos los lugares santos relacionados con la vida de Jesús: Nazaret, Belén, el mar Muerto, etc.

Las guías de viajes

A partir de los años centrales del siglo XIX, las guías de viajes fueron un elemento indispensable para todos aquellos turistas que visitaban Oriente Próximo y un complemento a los viajes organizados por Thomas Cook y otros. De hecho, Thomas Cook & Son llegó a lanzar una editorial con sus propias guías de viajes, cuyos ejemplares para Oriente Próximo se titularon *Cook's Tourists' Handbook for*

*Egypt, the Nile and the Desert*¹⁰⁰ y *Cook's Tourists' Handbook for Palestine and Syria*¹⁰¹, ambas publicadas a partir de 1876. La primera guía de viajes para Palestina y Siria fue *A Handbook for Travellers in Syria and Palestine*¹⁰², escrita por **Josias Leslie Porter** (1823-1889) y publicada en 1858 por el editor **John Murray** (1808-1892), editor también de la guía turística británica para Egipto titulada *A Handbook for Travellers in Egypt*¹⁰³ y escrita por **John Gardner Wilkinson** (1797-1875) en 1875. En Francia, la guía de viajes más importantes fue la famosa *Itinéraire de l'Orient*¹⁰⁴ —también llamada genéricamente *Guide Joanne*—, publicada por **Louis Hachette** (1800-1864) a partir de 1861, con un amplio catálogo que incluía guías dedicadas a diferentes países de Europa y Oriente Próximo (fig. 16).

Todas ellas eran amplios manuales en los que se ofrecía todo tipo de información histórica, arqueológica y práctica acerca de la región correspondiente y no iban acompañadas de imágenes, a lo sumo incluían algunos mapas y planos. La narración comenzaba con un prefacio donde se resumía en pocas páginas los aspectos más destacables de la región que se iba a visitar, utilizando un lenguaje descriptivo y sencillo, y se ofrecía una indicación de los diferentes apartados de los que componía la guía. En *Itinéraire de l'Orient* de **Adolphe Joanne** y **Émile Isambert**, el objetivo de la publicación se narraba de esta manera tan precisa:

Colocarse constantemente en el lugar del viajero, brindarle información preliminar que le permita trazar su plan de viaje, calcular el costo del mismo, prepararlo, guiarlo a continuación por los caminos que ha decidido recorrer indicándole a lo largo de la ruta todos los temas que le pueden interesar para ofrecerle a su llegada a una ciudad importante la información

¹⁰⁰ COOK, T. (1876a). *Cook's Tourists' Handbook for Egypt, the Nile and the Desert*. London: Thomas Cook and Son, Ludgate Circus, E.C.; Simpkin, Marshall, & Co.

¹⁰¹ COOK, T. (1876b). *Cook's Tourists' Handbook for Palestine and Syria*. London: Thomas Cook and Son, Ludgate Circus, E.C.; Simpkin, Marshall, & Co.

¹⁰² PORTER, J. L. (1858). *A handbook for travellers in Syria and Palestine: including an account of the geography, history, antiquities, and inhabitants of these countries, the Peninsula of Sinai, Edom, and the Syrian Desert; with detailed descriptions of Jerusalem, Petra, Damascus, and Palmyra*. London: John Murray.

¹⁰³ WILKINSON, J. G. (1875). *A Handbook for Travellers in Egypt: Including Descriptions of the Course of the Nile Through Egypt and Nubia, Alexandria, Cairo, the Pyramids and Thebes, the Suez Canal, the Peninsula of the Mount Sinai, the Oases, the Fyoom, etc.* London: John Murray. Paris: Galignani; Boyveau. Malta: Muir. Cairo and Alexandria: Robertson.

¹⁰⁴ JOANNE, A. e ISAMBERT, E. (1861). *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient par Adolphe Joanne et Émile Isambert. Ouvrage entièrement nouveau contenant Malte, la Grèce, La Turquie d'Europe, la Turquie d'Asie, la Syrie, la Palestine, Le Sinai et l'Égypte et accompagné de 11 cartes et de 19 plan.* Paris: Librairie de L. Hachette et cie.

indispensable sobre la forma de alojarse, de vivir allí, sobre los medios de transporte, los guías e intérpretes, darle a conocer de un vistazo la topografía general de la localidad, recordarle en un resumen rápido los acontecimientos históricos que ha albergado, describir a continuación todos los monumentos actuales y todas las ruinas dejadas por el pasado, ya sea en la ciudad o en sus alrededores, buscando restablecer la topografía antigua con estos restos y con los datos del pasado, y finalmente, ofrecerle una selección de rutas por los cuales podrá regresar o continuar su viaje: este es el método al que estamos avenidos con rigurosa exactitud. (Joanne e Isambert, 1861, p.XV)

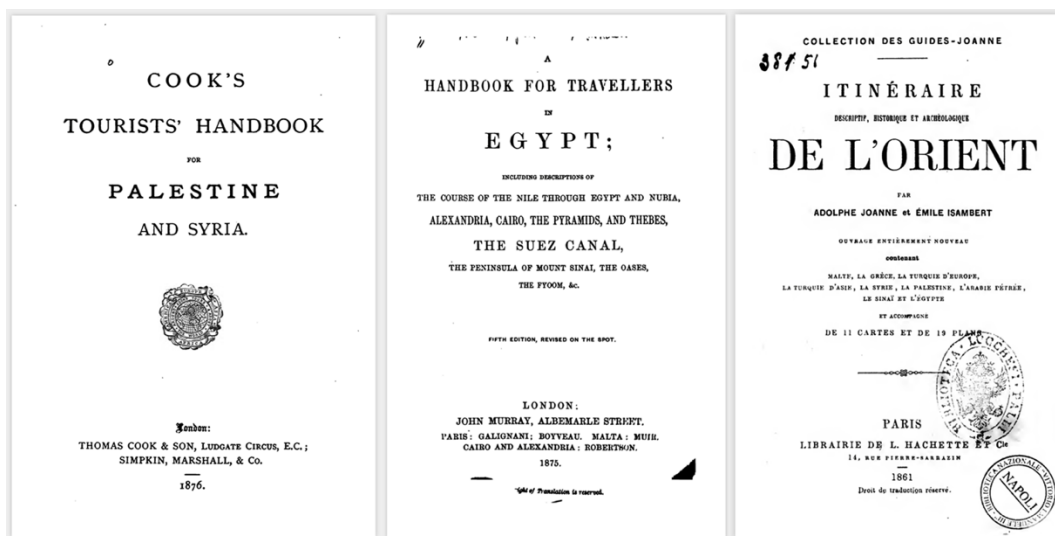


Fig. 16. THOMAS COOK. *Cook's Tourists' Handbook for Palestine and Syria*. London: Thomas Cook and Son, Ludgate Circus, E.C.; Simpkin, Marshall, & Co, 1876.
 JOHN GARDNER WILKINSON. *A Handbook for Travellers in Egypt: Including Descriptions of the Course of the Nile Through Egypt and Nubia, Alexandria, Cairo, the Pyramids and Thebes, the Suez Canal, the Peninsula of Mount Sinai, the Oases, the Fyoom, etc.* London: John Murray. Paris: Galignani; Boyveau. Malta: Muir. Cairo and Alexandria: Robertson, 1875.
 ADOLPHE JOANNE y ÉMILE ISAMBERT. *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient par Adolphe Joanne et Émile Isambert. Ouvrage entièrement nouveau contenant Malte, la Grèce, La Turquie d'Europe, la Turquie d'Asie, la Syrie, la Palestine, Le Sinaï et l'Égypte et accompagné de 11 cartes et de 19 plan.* Paris: Librairie de L. Hachette et cie, 1861.

A continuación, figuraba una extensa introducción donde se ofrecía de una manera muy detallada todo tipo de información sobre la preparación del viaje previa a la partida que pudiera ser útil al turista, así como consejos generales. Todas las guías coincidían en que la mejor época para visitar Egipto era de octubre a abril, “ya que los vientos son más favorables para poder remontar el Nilo y las temperaturas soportables para los europeos” (Joanne e Isambert, 1861, p.XIX). Respecto a la duración del viaje, se recomendaba hacer largos viajes:

Aquellos que, sin tener un tiempo ilimitado ante ellos, tengan, sin embargo, suficiente tiempo de ocio para abarcar en un recorrido general todos los países que describimos, por supuesto limitándose a las localidades más interesantes, deberán dedicar un año entero o incluso catorce meses. (Joanne e Isambert, 1861, p.XXIII)

Los datos generales del país ofrecían una introducción práctica al tejido social de los lugares que se iban a visitar e incluían informaciones relacionadas con la geografía, la meteorología, la población local, la historia y la cultura, la religión, el modo de vida local, las principales ciudades y la producción comercial nacional. El siguiente bloque informativo hacía referencia a los datos prácticos de carácter general: el equipamiento necesario para emprender el viaje, la ropa aconsejada para viajar por Oriente Próximo, cuestiones de higiene y enfermedades, los medios de transporte locales, el cambio de moneda local, los servicios consulares existentes en las principales ciudades, las gestiones del visado, los servicios de correos, una descripción de los principales hoteles, medidas de peso locales, la comida, los lugares de ocio, etc.

Y para finalizar, en la parte más extensa de las guías de viajes se detallaban las descripciones de los lugares visitados, organizando rutas para un mejor aprovechamiento del tiempo. Las descripciones de los principales monumentos, tanto en Egipto como en Siria y Palestina, eran extremadamente detalladas e incluían estudios arqueológicos. De cada ciudad incluida en las rutas se destacaban los principales lugares de interés para el aprovechamiento de las actividades que podían disfrutar los turistas: restaurantes, tiendas, cafés, teatros, librerías, estudios de fotografía, mercados, etc.

Uno de los elementos más interesantes de las guías en lo referido a la relación entre el turismo y el desarrollo de la fotografía era la inclusión de información sobre la posibilidad de comprar fotografías *in situ*. En la guía publicada por John Murray, *A Handbook for Travellers in Egypt*, de 1875, en el apartado de librerías de El Cairo se mencionaba el establecimiento del D. Robertson & Co., donde “excelentes fotografías de Egipto y Constantinopla de un artista llamado Sébah pueden obtenerse aquí” (Wilkinson, 1875, p.117). Seguidamente se incluía un pequeño apartado sobre fotografía en el que se mencionaba a los fotógrafos

Hyppolite Delié (18..?-18..?), **Francis Frith** (1822-1898) y **J. Pascal Sébah** (1823-1886). En la guía Joanne *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*, de 1861, recomendaban la fotografía como “uno de los pasatiempos que pueden favorecer el ocio de este largo viaje [...], cuyos procesos están al alcance de todos y que permiten traer de vuelta una colección de recuerdos muy preciados, tanto para los especialistas como para el público en general” (Joanne e Isambert, 1861, p.956). Y en las guías *Cook's Tourists' Handbook*, tanto en su versión de Egipto como en la de Palestina y Siria de 1876, se insertaba un interesante anuncio de fotografía que animaba a los turistas a comprarse una cámara fotográfica portátil y ser ellos mismos fotógrafos, en la línea de lo mencionado en las guías Joanne (fig. 17):

FOTOGRAFÍA PARA TURISTAS

EL TRIUNFO DEL ARTE FOTOGRÁFICO ES LA NUEVA CÁMARA DE BOLSILLO DE ROUCH AND CO., la cual no requiere previo conocimiento en el campo. Las placas preparadas son maravillas de la sensibilidad, se conservarán por muchos años en cualquier clima y su precio es 3s. 6d. la docena. Cada placa garantiza la obtención de una imagen. La cámara tiene tres deslizantes dobles, un trípode Alpenstock, lentes Ross y un fuelle de cuero, todo por un precio total de 7,10 libras. La de gran tamaño n° 2, de 5x4 pulgadas tiene un precio total de 8,17 libras y 6d. Estos productos han sido realizados en nuestros talleres, nadie puede igualarnos en calidad. Envío gratis por correo o recogida en la tienda. (Cook, 1876, p.7)



PHOTOGRAPHY FOR TOURISTS

THE TRIUMPH OF THE PHOTOGRAPHIC ART IS

THE NEW POCKET CAMERA OF

ROUCH AND CO., which requires no previous knowledge of photography. Extensively used by tourists and travellers, no chemicals required in the field, the prepared plates are marvels of sensitiveness, will keep for years in any climate, price 3s. 6d. per dozen; every plate guaranteed to produce a picture; Camera, three double slides, Alpenstock tripod, Ross's lens, and sling patent leather case, price complete £7 10s.; larger size, No. 2, 5in. by 4in., price complete £8 17s. 6d. These appliances being made in our own workshops, no other make can equal them for quality. Full particulars post free, or at the Manufactory.

W. W. ROUCH and CO., 180, STRAND, LONDON. Established 1851.

Fig. 17. Cámara Tailboard, fabricada a partir de 1870 por W. W. Rouch & Co., Londres. Publicidad de las cámaras de bolsillo de W. W. Rouch & Co., Londres aparecida en *Cook's Tourists' Handbook for Egypt, the Nile and the Desert*, 1876.

La llegada del turismo a Oriente Próximo a partir de la década de 1860, ejemplificado con el éxito de las guías de viaje, supuso el declive de los viajes de

exploración de carácter romántico y aventurero que intelectuales, escritores y viajeros venían realizando desde principios del siglo XIX y los fotógrafos desde 1840. Sus experiencias tenían un carácter más iniciático y en sus relatos narraban sus aventuras e impresiones en los que mencionaban la idea del desplazamiento, del viaje, del reencuentro con el pasado, de la vuelta a los orígenes y del descubrimiento del otro. Con la llegada del turismo, “Oriente va a conocer un nuevo tipo de viajero, deseoso no de aventuras sino de exotismo, no de descubrimientos sino de folclore, y sobre todo de hoteles confortables e itinerarios programados” (Lacarrière, 2001, p.15). Un turista que, gracias a la fotografía, ya había tenido previamente la posibilidad en su país de origen de ver los monumentos y ruinas que esperaba encontrarse a lo largo de su viaje.

1.4. EL IMAGINARIO FOTOGRÁFICO ORIENTALISTA

En 1839, año del nacimiento de la fotografía, la fascinación por Oriente se encontraba ya presente en el imaginario de Occidente y el nuevo invento añadió una forma más de representar Oriente. No es casualidad que la primera imagen fotográfica tomada fuera de Europa —un daguerrotipo; por entonces el término fotografía todavía no existía— haya sido realizada en Oriente Próximo (Perez, 1988), en una fecha tan temprana como 1839, apenas dos meses después del anuncio oficial de Arago en la Cámara de los Diputados, en París¹⁰⁵. La relación de vecindad geográfica, el exotismo oriental divulgado desde los tiempos de la invasión napoleónica de Egipto y la propia moral europea decimonónica —impregnada de un rigor victoriano— fueron los elementos que alimentaron dicha fascinación y propiciaron hacia Oriente un flujo de viajeros y turistas cuyos relatos y fotografías pronto fueron divulgados por Europa.

Las comunicaciones a partir de 1839 estaban lo suficientemente desarrolladas como para posibilitar una experiencia del viaje a Oriente y en los años

¹⁰⁵ Los daguerrotipistas Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878) y Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière (1798-1865) fueron los primeros en fotografiar en Oriente Próximo, en viajes que realizaron, cada uno por su cuenta, a partir de septiembre de 1839. También fueron los primeros en fotografiar fuera de Europa. Para más información ver el apartado: 2. *Primeros daguerrotipistas europeos*, en el capítulo 2.

sucesivos comenzaron a llegar a Europa muchas fotografías que determinaron la percepción de esta región configurando un imaginario particular. Además, dos hechos importantes pusieron a Oriente en el foco mediático y favorecieron su mayor visibilidad: la Guerra de Crimea (1854-1856) y la apertura del Canal de Suez (1869). Ambos acontecimientos fueron fotografiados. Era tal la moda orientalista que incluso algunos fotógrafos que nunca viajaron a Oriente Próximo adoptaron escenificaciones orientalistas en sus propios estudios europeos para desarrollar escenas cotidianas de una supuesta vida oriental.

1.4.1. La imagen fotográfica de Oriente

La llegada de la fotografía¹⁰⁶ a Oriente Próximo se anunció en Europa como una nueva conquista científica de unos lugares anhelados por el gran público desde la expedición de Napoleón a Egipto. La primera fotografía de Oriente Próximo publicada en Europa apareció en septiembre de 1851¹⁰⁷, en el *Album Photographique de l'Artiste et de l'Amateur*, publicado por **Blancart-Évrard** (1802-1872)¹⁰⁸. Se trataba de una publicación que incluía un compendio variado de fotografías realizadas, entre otros autores, por **Maxime du Camp** (1822-1894), el **barón Alexis de Lagrange** (1825-1917), **Louis-Alphonse de Brébisson** (1798-1888) o **Ernst Benecke** (1817-1894), en Francia, Italia, Bélgica, India, Grecia y Palestina, siguiendo el modelo de las *Excursions Daguerriennes* del óptico francés **Noël-Marie-Paymal Lerebours** (1807-1873). Blancart-Évrard incluyó una fotografía de du Camp titulada *Jérusalem. Mosqué d' Omar, 1850*¹⁰⁹, que se

¹⁰⁶ En el Anexo III se han confeccionado una serie de mapas con los lugares de Oriente Próximo visitados por los fotógrafos mencionados en la presente investigación.

¹⁰⁷ No se tienen en cuenta los daguerrotipos que se utilizaron en 1840 para la publicación de *Excursions Daguerriennes*, de Lerebours, puesto que en este caso los daguerrotipos fueron transferidos a litografías y se intervinieron en ellos mediante la inclusión de figuras humanas, siendo el resultado final una interpretación del daguerrotipo original y no una imagen fotográfica impresa.

¹⁰⁸ Louis Désiré Blanquart-Evrard fue un fotógrafo y editor francés reconocido por ser el inventor del procedimiento de la copia a la albúmina, nuevo procedimiento técnico presentado en la Academia de Artes de París el 27 de mayo de 1850. Fue además el primero en estudiar, mejorar y difundir el procedimiento del calotipo en Francia. En 1851 fundó en Lille la *Imprimerie Photographique*, una editorial de arte y fotografía que dio a conocer las imágenes de otros fotógrafos franceses, como Hippolythe Bayard, Charles Marville, Maxime du Camp, Henry Le Secq o Auguste Salzmann, en grandes álbumes fotográficos.

¹⁰⁹ El título es incorrecto ya que lo que parece en primer plano es la Cúpula de la Roca, mientras que la Mezquita de Omar se aprecia parcialmente al fondo.

correspondía a una vista general de la Explanada de las Mezquitas de Jerusalén (fig. 18).



Fig. 18. MAXIME DU CAMP. *Palestine. Jérusalem. Mosquée d'Omar*, 1850. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Unos meses después, Maxime du Camp publicó su primer álbum fotográfico, titulado *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*; y considerado como el primer álbum fotográfico sobre Oriente Próximo. El historiador y crítico fotográfico francés **Francis Wey** (1812-1882), amigo de du Camp, escribió una interesante reseña en la edición del 21 de septiembre de 1851 del periódico *La Lumière*, una de las principales publicaciones sobre fotografía en Francia. En ella se remarcaba la posibilidad de apreciar lugares lejanos sin salir de casa:

El señor Maxime du Camp ha dedicado seis fotografías al Templo de Hathor en Dendera, devenido famoso en Francia gracias a los editores del antiguo *Voyage en Égypte* y por el gran zodíaco que ha sido trasladado a la

Biblioteca de París. Este monumento, muy grande, tiene todas sus fachadas cubiertas con figuras alegóricas e inscripciones jeroglíficas, que nuestro autor ha observado meticulosamente. Ahora podemos leer estas enormes páginas sin cruzar el mar. (Wey, 1851, p.127)

Mediante el anterior texto Francis Wey desvelaba en una fecha temprana algunas claves fundamentales a la hora de definir la imagen fotográfica de Oriente. Por una parte, el carácter descriptivo de la misma y su función informativa cobra especial relevancia siendo un aspecto muy apreciado para las investigaciones arqueológicas que se realizaron en la época. De hecho, importantes arqueólogos y egiptólogos como **Auguste Mariette** (1821-1881) o **Émile Prisse d'Avesnes** (1807-1879) incluyeron fotografías en sus expediciones a Egipto¹¹⁰. Así, la función descriptiva que la imagen fotográfica de Oriente ofrecía servía para construir un Oriente tangible y lo situaba en una historia razonada de la humanidad. Se trataba de una construcción racional y marcada por la vocación enciclopédica del pensamiento europeo decimonónico acorde a los tiempos de expansión colonialista y de conocimiento universal. Oriente se situaba en el ámbito de lo real y lo verificable empíricamente.

Por otra parte, la recepción en Europa de la imagen fotográfica de Oriente transportaba virtualmente al espectador occidental a lejanas tierras, contribuyendo a desarrollar la fantasía del exotismo y ofrecía una amplia paleta de posibilidades de la representación del orientalismo: “el énfasis en los grandiosos pero decadentes monumentos que caracteriza el primer periodo, los tipos sociales o étnicos, o el color local, que caracteriza la fotografía posterior” (Hannoosh, 2016a, p.431). Siempre condicionado por la alabada sensación de veracidad que otorgaba el medio fotográfico. Las fotografías orientalistas eran fantasías veraces, posibles y existentes en países alejados, por oposición al artificio de la pintura. Sin embargo, estaban desprovistas del color de la pintura, aunque este aspecto no era un impedimento para que fuesen consideradas suficientemente realistas.

¹¹⁰ Auguste Mariette viajó a Egipto con el fotógrafo Théodule Devéria y Émile Prisse d'Avesnes lo hizo acompañado del fotógrafo Édouard Athanase Jarrot. Ver apartado 4: *Fotógrafos europeos en Oriente Próximo. 1849-1890*, del capítulo 2.

Es este doble juego de realidad descriptiva y artificio de Oriente una definición del pensamiento del orientalismo en un proceso de ideologización de la imagen fotográfica acorde a la propia naturaleza del medio tecnológico y a su ambivalencia entre la plasmación de la verdad y la escenificación del deseo.

1.4.2. El Oriente escenificado en Europa

La visión y distribución de las primeras imágenes fotográficas de Oriente Próximo en Europa a partir de la década de 1840 mediante álbumes fotográficos, vistas estereoscópicas y en exposiciones se puede considerar como un elemento más en el variado conjunto de acciones que evidenciaron la moda oriental difundida en Europa, no solo entre la sociedad sino también en las artes. La pintura orientalista estaba en pleno auge en ese mismo momento y sus fantasías estéticas fueron el punto de partida y fuente de inspiración para algunos fotógrafos europeos que, no habiendo viajado nunca a Oriente Próximo, se proponían representar el Oriente en sus estudios fotográficos y mediante escenificaciones más o menos logradas. Otras artes como la música y el teatro no fueron ajenas a esta nueva moda.

A partir de la década de 1850 algunos fotógrafos europeos comenzaron a realizar en sus lugares de origen series fotográficas que trataban de escenificar acciones, actitudes y gestos de la sociedad oriental, preferentemente la musulmana, utilizando como temas algunos de los estereotipos más difundidos del relato orientalista: el árabe recostado fumando una pipa, la bailarina, la odalisca en el harén o los músicos. Para ello utilizaban el estudio fotográfico y tomaban fotografías que sugerían las fantasías de los cuentos de *Las mil y una noches* y exploraban los límites de la moral victoriana de la época.

Además de la imposibilidad del desplazamiento físico, los motivos por los que muchas de estas fotografías orientalistas se hicieron en Occidente tenían que ver con la presencia de personas en las imágenes, ya que era difícil realizarla *in situ* por motivos religiosos asociados a la representación de figuras humanas y animales en el mundo musulmán pues en Oriente era difícil procurarse modelos adecuados para posar. En consecuencia, los problemas que podían surgir por el idioma, el

decoro o el dinero exigido hacían más fácil la toma de fotografías *faux-oriental* en los países de origen. Tres de los ejemplos más interesantes son las series orientales de los ingleses **William Morris Grundy** y **Roger Fenton** —la primera realizada en 1857 y la segunda un año después— y las series orientales del estudio fotográfico francés **Furne fils & Tournier**, también de 1858.

Otra manera de escenificar Oriente fue a través de los retratos en *costume oriental*. El gusto por la moda oriental llevó a algunos fotógrafos a autorretratarse adoptando la posición del árabe recostado, valiéndose de ropas, mobiliario y objetos para escenificar una estancia árabe. Tal fue el caso, entre otros, de los fotógrafos **Charles Nègre** (1820-1880), **Roger Fenton** (1819-1869) y **Francis Frith** (1822-1898) (fig. 19). También fueron muchos los artistas e intelectuales que en su viaje a Oriente posaron ante la cámara ataviados a la oriental: el escritor **Oscar Wilde** (1854-1900) fue fotografiado en traje tradicional griego por **Petros Moraites** (ca. 1835-1905) cuando visitó Atenas en 1877, el artista **William Holman Hunt** (1827-1910) en traje turco por **James Robertson** en 1856, el arqueólogo **Heinrich Schliemann** (1822-1890) por un fotógrafo desconocido alrededor de 1858, y el fotógrafo aficionado **Count du Manoir** en traje árabe por **Abdullah frères** en Estambul (Hannoosh, 2016b).



Fig. 19. CHARLES NÈGRE. *Self Portrait in Eastern Costume*, 1855-1860. The Metropolitan Museum of Art, New York.
 ROGER FENTON. *Self-Portrait in Zouave Uniform*, 1855. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
 FRANCIS FRITH. *Self-Portrait in Turkish Summer Costume*, 1857. Royal Collection Trust, London.

William Morris Grundy (1806-1859)

Fotógrafo comercial inglés nacido en Birmingham en 1806, Grundy¹¹¹ se dedicaba principalmente a la producción fotográfica estereoscópica de escenas pintorescas rurales. Se sabe muy poco de su vida y su trabajo fotográfico fue breve ya que empezó a tomar fotografías en 1855 y falleció cuatro años después. Sin embargo, el trabajo de Grundy es conocido sobre todo gracias a veinte albúminas originales que se incluyeron para ilustrar el álbum *Sunshine in the Country, A Book of Rural Poetry Embellished with Photographs from Nature*¹¹², publicado en Londres por Richard Griffin and Company, en 1861, dos años después de su fallecimiento (Taylor, 2008). El álbum se complementaba con textos y poesías en una decidida alabanza a la vida rural.

En 1857 Grundy realizó una serie oriental consistente en fotografías realizadas en el estudio en las que disfrazaba a los personajes, generalmente hombres, con ropajes orientales en unos ambientes orientalistas, pero poco sofisticados. No está claro el destino de estas fotografías y si iban destinadas a los pintores para que las utilizaran como motivos para sus cuadros. Sus fotografías fueron criticadas porque se apreciaba que los modelos no eran orientales, tal y como se mencionó en una crítica aparecida en *The Journal of the Photographic Society of London*, en su edición del 21 de mayo de 1858:

Pero en sus estudios turcos lamentamos no poder ser tan elogiosos. Si el señor Grundy hubiese prestado atención a la fisonomía nacional, habría sabido que no hay raza de hombres que tenga unos rasgos tan marcados como la de los turcos. La conformación cuadrada de la frente, los ojos hundidos y los pómulos elevados son rasgos por los cuales podemos distinguir tan fácilmente esta peculiar raza, mientras que el Sr. Grundy ha seleccionado en muchos casos una completa fisonomía anglosajona, vestida con el debido cuidado con vestimenta turca. Esto se debe lamentar, ya que estropea el efecto de las imágenes que de otra manera habrían sido buenas. (*The Journal of the Photographic Society of London*, 1858, p.208)

¹¹¹ Las fuentes biográficas más completas acerca de William Morris Grundy se pueden consultar en TAYLOR, J. (2008). "Grundy, William Morris (D. 1859) English commercial photographer", en HANNAVY, J. (ed.) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group; GROTH, H. (2004). *Victorian Photography and Literary Nostalgia*. Oxford University Press.

¹¹² El ejemplar completo accesible desde el siguiente enlace: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-F-2004-287>

Tres de las fotografías de la serie oriental se conservan en la *Royal Collection Trust*, en Londres y llevan por título *Reclining Smoker*, *A Turkish Lady* y *Study of Arabs*¹¹³ (fig. 20). En ellas se observa a un árabe reclinado y fumando una larga pipa en una actitud contemplativa; a una dama turca envuelta en un vaporoso vestido blanco con el cabello parcialmente cubierto y a dos árabes sentados y bebiendo. La escenografía es básica y rudimentaria, y en el caso de las fotografías de los hombres está compuesta por un amasijo de esterillas, pieles y ramas con hojas que simulan un espacio similar a una tienda árabe en el desierto. En la fotografía de la dama turca la escenografía es un poco más elaborada y ordenada, compuesta por un simulado diván con cojines, una alfombra y un narguilé. Los hombres van vestidos con pantalones anchos, camisas abiertas con motivos decorativos y turbantes.



Fig. 20. WILLIAM MORRIS GRUNDY. *Reclining Smoker*, ca.1857; *A Turkish Lady*, ca. 1857; *Study of Arabs*, ca. 1857. Royal Collection Trust, London.

Se desconoce si Grundy pudo haber tenido la oportunidad de ver fotografías realizadas en Oriente Próximo por otros fotógrafos ingleses —Claudius Gallen Weellhouse, Francis Frith o Francis Bedford— y si estas le sirvieron de fuente de inspiración para la realización de sus toscas y rudimentarias ambientaciones orientales.

¹¹³ Las fotografías están accesibles desde los siguientes enlaces:
<https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/2906231/reclining-smoker>
<https://www.rct.uk/collection/search#/2/collection/2906230/a-turkish-lady>
<https://www.rct.uk/collection/search#/3/collection/2906232/study-of-arabs>

Roger Fenton (1819-1869)

Nació en Crimble Hall, cerca de Heywood en Lancashire, Inglaterra, en 1819¹¹⁴. Provenía de una familia acaudalada, típicamente burguesa que había obtenido grandes beneficios de la industria. Su abuelo, **Joseph Fenton** (1765-1840), había amasado grandes cantidades de dinero en la industria. Roger Fenton se dedicó a los estudios de latín, griego, matemáticas e inglés en el *University College of London* y en 1840 obtuvo una maestría en artes. Ese mismo año falleció su abuelo y recibió una considerable suma de dinero correspondiente a la herencia que le permitió dedicarse a sus propios proyectos. Tras instalarse en Londres entró en el estudio del pintor del género de historia **Charles Lucy** (1814-1873) y en el verano de 1842 viajó a París para seguir su aprendizaje en el estudio de **Paul Delaroche** (1797-1856), donde coincidió con los futuros fotógrafos **Gustave Le Gray** (1820-1882/3), **Henri Le Sec** (1818-1882) y **Charles Negre** (1820-1880), quienes por esa época todavía se dedicaban a la pintura (Baldwin, 1996). Tras su vuelta a Londres en 1848 siguió interesado en la pintura y participó en el Salón de Mayo de la *Royal Academy*, en 1849, 1850 y 1851.

Su dedicación a la pintura no obtuvo el reconocimiento que esperaba y fue uno de los motivos por los que Fenton fue desplazándose hacia el nuevo medio fotográfico a partir de 1851, cuando regresó a París para participar en las actividades de la *Société Héliographique*, el primer grupo fotográfico. Sus primeras fotografías están datadas de 1852. Al año siguiente se creó en Londres la *Royal Photographic Society* y Fenton aparece como uno de sus socios fundadores. En febrero de 1855 Fenton se embarcó rumbo a Crimea para fotografiar la guerra que se estaba desarrollando y en la que participaba el ejército británico. Este reportaje, considerado uno de los primeros ejemplos de fotografía de guerra y con intención documental, le dio gran fama y reconocimiento, siendo publicado y puesto a la venta en Inglaterra. No obstante, las fotografías no fueron tomadas en el frente de

¹¹⁴ Las fuentes biográficas más completas acerca de Roger Fenton se pueden consultar en BALDWIN, G. (1996). *Roger Fenton. Pasha and Bayadère*. Los Angeles: Getty Museum Studies on Art; BALDWIN, G.; MALCOLM, D. y GREENOUGH, S. (2004). *All the mighty world: the photographs of Roger Fenton, 1852-1860*. New York: The Metropolitan Museum of Art; GERNSHEIM, H. y GERNSHEIM, A. (1954). *Roger Fenton, photographer of the Crimean War*. London: Secker & Warburg.

guerra ni reflejaban los momentos de la contienda —con la técnica fotográfica de la época era imposible captar las instantáneas que hubieran sido necesarias— sino que retrataban la vida cotidiana del ejército británico en los campamentos y las consecuencias de la guerra en los campos de batalla tras las contiendas. En los años siguientes seguiría trabajando como fotógrafo, interesándose por la fotografía de paisaje, la fotografía de catedrales y la fotografía estereoscópica.



Fig. 21. ROGER FENTON. *Pasha and Bayadère*, 1858; *[Orientalist Study]*, 1858; *Contemplative Odalisque*, 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

En el verano de 1858 Fenton realizó las fotografías de la serie orientalista (fig. 21). Tomó cincuenta y una fotografías, publicadas en tres álbumes. Tres de ellas se expusieron en diciembre del mismo año en Edimburgo. Ocho se exhibieron en Londres en enero de 1859 y algunas más en París en abril. Ninguna fue mostrada por Fenton a partir de entonces (Baldwin, 1996). Con el paso del tiempo los álbumes fueron desmantelados y las fotografías vendidas individualmente en casas de subastas. Muchas fotografías desaparecieron y las supervivientes proceden en su mayoría de uno de los álbumes, llamado el gris por el color de sus páginas¹¹⁵ (Baldwin, 1996).

La escenificación de ambientes en la serie orientalista tiene su precedente inmediato en varias series de fotografías tituladas *Tableaux of the Seasons* que realizó Fenton en 1854. Se trataba de un encargo real en la que aparecían los niños de la familia real británica representando las cuatro estaciones con un sentido

¹¹⁵ Hoy en día se conservan doce fotografías en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, dos en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, una en The Clarck Art Institute, en Williamstown, más un número indeterminado en colecciones privadas.

alegórico que recuerda las fotografías de **Julia Margaret Cameron**. Estas fotografías se realizaban para celebraciones de cumpleaños¹¹⁶.

Tres de las fotografías de la serie orientalista se expusieron por primera vez en diciembre de 1858 en Edimburgo. Otras ocho se pudieron ver en enero de 1859 en la sexta exposición anual de la *Photographic Society*, en Londres, obteniendo buenas críticas, tal y como se plasmaron en *The Journal of the Photographic Society of London*, en su edición del 21 de enero de 1859. Algunas fotografías se expusieron en París al año siguiente:

Aunque está suavizado por la penumbra de los interiores orientales, nada puede superar a los personajes orientales del señor Roger Fenton, lo que nos convence de que deseamos nuevas noches árabes y algunas pinturas orientales más nuevas y cercanas a nuestro propio día a día. *Nubian water carrier with urn supported on her head [Oriental]* es una mujer atenta que se parece al conocido tipo servil, con un talismán en su pecho desnudo y el enorme cántaro sobre su cabeza, como si fuera una de las cariátides que los escultores atenienses utilizaban para sujetar los techos de sus templos. En *In the Name of the Prophet, Alms*, la mirada de impaciencia y desprecio del turco se ve atrapada como un maravilloso disparo al aire; y en *Egyptian Dancing Girl*, la bailarina es un hermoso ejemplo de belleza tranquila y voluptuosa, mientras permanece de pie con un collar de monedas de oro colgando alrededor de su frente y unas castañuelas con forma de flor en sus pequeños dedos. La boca y los ojos poseen una gracia propia de la más tierna de las sirenas. Sin embargo, para la expresión facial, preferimos no la impasible admiración a fuego lento y encanto del oyente turco sino los rostros de los *Musicians*, con los curiosos instrumentos del tambor metálico y la flauta doble. Las esteras, la jarra de loza, las escobas y otros objetos esparcidos por la habitación son especialmente orientales y aumentan el efecto. (*The Journal of the Photographic Society of London*, 1859, p.145)

La crítica a las imágenes de Fenton revela una incontestable forma de ver Oriente bajo el paradigma de la fantasía y el deseo, de manera que el estereotipo orientalista se demuestra viable. Se observa que las mujeres eran apreciadas como

¹¹⁶ La serie realizada en febrero de 1854 está depositada en la actualidad en la *Royal Collection Trust*, en Londres. Los títulos de las fotografías son *The Royal children as the Four Seasons and the 'Spirit Empress' in the Tableaux of the Seasons*, *Princess Alice as 'Spring' in the Tableaux of the Seasons*, *Princess Victoria and Prince Arthur as 'Summer' in the Tableaux of the Seasons*, *Prince Alfred as 'Autumn' in the Tableaux of the Seasons* y *Albert Edward, Prince of Wales and Princess Louise as 'Winter' in the Tableaux of the Seasons*.

instrumentos del deseo masculino, en una doble acepción ya que “cuando no son objetos de deleite, son modelos de sumisión” (Baldwin, 1996, p.86). El baile y la servidumbre eran los modos de expresión de una mujer sumisa. Así, en la fotografía *Pasha and Bayadère*, la mujer se convertía en un objeto de deseo sexual ante la atenta mirada del hombre situado en el centro de la imagen que analizaba el menor de sus movimientos. En *Contemplative Odalisque*, la soledad de la mujer en la escena era interpretada como la representación de un objeto de deseo hacia la mirada masculina, destacando, en un análisis fetichista, el pie desnudo de la mujer que sobresale a la derecha. La mujer mostraba el pecho a través de un gran escote y este *punctum* barthesiano dominaba la atención de la mirada. Es esta fotografía un excepcional retrato en sí mismo, gracias a la intensidad psicológica del rostro de la mujer que combina reposo con seducción.

En otras ocasiones, la mujer aparecía representada en su ausencia, dada la incapacidad de expresar cualquier gesto al estar cubierta de ropajes en la práctica totalidad de su cuerpo. Es el caso de [*Oriental Group*], donde la mujer aparecía sentada en el suelo, cubierta completamente excepto una mano y una pequeñísima porción del rostro, con la cabeza inclinada hacia el suelo y en una actitud servil ante la figura dominante del hombre que de pie y frente a ella la observa. En estos tres ejemplos la mirada del espectador masculino se torna dominante y construye una fantasía sexual orientalista. Es una mirada lasciva que actúa de dos maneras: una por su identificación con el personaje masculino de dos de las fotografías que posee a la mujer, otra por la mirada directa del espectador hacia la mujer.

En otra crítica aparecida el 28 de enero de 1859 en *The Photographic News*, se cuestionaba la veracidad de la escena propuesta mediante el uso de modelos ingleses, el mismo motivo por el cual fueron criticadas las fotografías de Grundy:

Sin embargo, hay una cosa que hace mucho para estropear la totalidad de estos estudios, y eso es lo que repetidamente hemos instado a aquellos fotógrafos que intentan ilustrar las costumbres orientales, a saber: la necesidad de tener tipos nacionales reales como modelos. (*The Photographic News*, 1859, p.242)

El problema residía, según el autor de la crítica, en la dificultad de asociar los rostros de los ingleses con los vestidos orientales que utilizaban y con su caracterización psicológica. A pesar de ello, las fotografías de Fenton ofrecían una respuesta mucho más convincente que las de Grundy en lo referido a una escenificación orientalista capaz de sumergir al espectador y hacerle sentir la esencia de Oriente. La profusión de elementos de atrezzo era destacable y contribuía a dar a las fotografías un aspecto coherente: alfombras persas, instrumentos musicales tradicionales —timbal, kemenché¹¹⁷ y platillos—, jarrones, mesas de café estilo damasceno, pipas de agua, cántaros, almohadones y esterillas conforman la escenificación. No obstante, se aprecian elementos que delatan la artificialidad de la escena: por debajo de las alfombras persas se puede ver el diseño de los azulejos del suelo que nada tiene que ver con la tradición decorativa árabe y en la fotografía [*Orientalist Study*], la mujer apoya un pie sobre un taburete acolchado estilo Luis XIV. Para completar la ambientación, el vestuario de los modelos resulta, en general, convincente.

Furne fils & Tournier

Charles-Paul Furne (1824-1880?), llamado *Furne fils*, sucedió a su padre, el librero y editor **Charles Furne** (1794-1859) a la muerte de este y se asoció con su primo Henri-Alexis-Omer Tournier (1835-18..?) para montar un negocio de fotografía estereoscópica. Los temas que trabajaban incluían viajes fotográficos, castillos imperiales franceses y grupos y sujetos de fantasía. A lo largo de su carrera, los dos socios hicieron varios viajes estereoscópicos: Bretaña (1857-1858), Pirineos (1858), Provenza y Languedoc (1858), Cherburgo (1858), Suiza (1860) y castillos y residencias imperiales franceses (1859-1860). En 1861, Charles-Paul Furne cesó toda actividad relacionada con la estereoscopia para hacerse cargo de la editorial de su padre y vendió su parte del negocio a su primo, que lo explotó hasta 1865.

¹¹⁷ El kemenché o *kemençe* es el nombre de varios tipos de instrumentos musicales de cuerda frotada que tiene su origen en el Mediterráneo Oriental —sobre todo Grecia, Irán, y Turquía— y las regiones adyacentes al mar Negro. Se utilizan de forma similar al violín, aunque no se apoyan en el hombro sino en la pierna y se colocan en posición vertical. El sonido se produce por el contacto de un arco con las cuerdas.

En el apartado de grupos y sujetos de fantasía la compañía incluyó en sus catálogos de 1860 y 1861¹¹⁸, dos series de estereoscopías de temática orientalista: *Sujets d'Orient*, realizada en 1858 (fig. 22) y *Dumanet au Serail*, en 1859 (Furne y Tournier, 1860 y 1861). Cada una de las series estaba formada por doce fotografías estereoscópicas. Las de la primera serie no llevaban títulos individuales mientras que la segunda serie sí, algunos tan sugerentes como *Dumanet se laisse aller aux délices de Capoue* —Dumanet se deja llevar por las delicias de Capoue— (Furne Fils y Tournier, 1860).



Fig. 22. FURNE FILS & TOURNIER. *Sujets d'Orient*, 1858-1861. Rijksmuseum, Amsterdam.

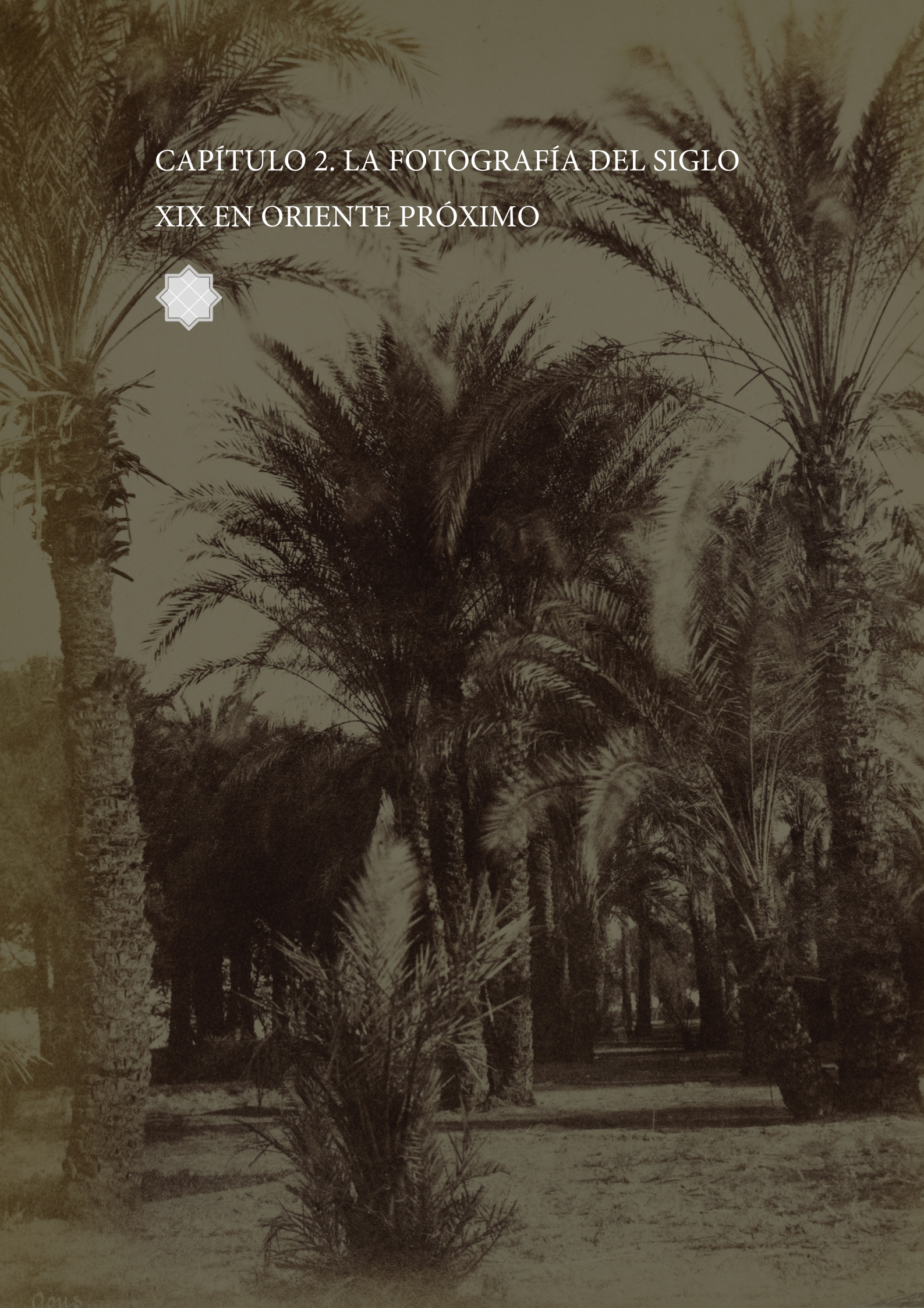
En su catálogo de 1859 la compañía describía la serie *Sujets d'Orient* como una colección que “representa las escenas de la vida oriental y los interiores de estancias moriscas, con los tipos y costumbres más llamativos y variados” (Furne y Tournier, 1859, p.15). Las escenificaciones en interiores utilizaban un mismo escenario, con una decoración que recordaba al interior de una casa tradicional marroquí con patio interior y fuente en el centro, en el que aparecían diferentes personajes simulando realizar acciones cotidianas: tomar un té, fumar una pipa de agua, conversar, etc. Las escenas de exteriores incluían jaimas y paseos por el campo. En ambos casos, los modelos estaban ataviados con trajes orientales. El

¹¹⁸ Véase los catálogos conservados en la *Bibliothèque nationale de France*: FURNE C. y TOURNIER, H. (1860). *Voyages*. Paris: [57 rue de Seine]; y FURNE FILS y TOURNIER, H. (1861). *Voyages*. Paris: [57 rue de Seine].

resultado era algo extraño y forzado, ya que los personajes no contribuían a dotar de verosimilitud la escena propuesta con ningún tipo de caracterización psicológica. Un detalle curioso lo aporta el color, pues la serie fotográfica en su totalidad está pintada con acuarelas.



CAPÍTULO 2. LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO
XIX EN ORIENTE PRÓXIMO



CAPÍTULO 2. LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX EN ORIENTE PRÓXIMO

2.1. EL ESPACIO Y EL TIEMPO DE ORIENTE

Es un hecho común que la fotografía, desde el momento de su nacimiento oficial en 1839, se dio a conocer rápidamente por todo el mundo de la mano de europeos que por muy diversos motivos decidieron incluir en sus equipajes aparatos fotográficos. Algunos eran viajeros y tras un tiempo regresaron a sus países de origen. Otros se establecieron allende los mares, en lugares tan alejados como Oriente Próximo, Japón o América.

Aparte de Europa, ninguna otra región del mundo estuvo tan representada en los primeros años de la fotografía como Oriente Próximo. El invento de la fotografía se dio a conocer en el periódico otomano *Takvim-i Vekayi* el 28 de octubre de 1839, y la traducción del manual de Daguerre sobre el uso daguerrotipo se podía adquirir en Constantinopla en agosto de 1841 (Hannoosh, 2016b). Los primeros daguerrotipistas que fotografiaron la región a partir de 1839 eran todos viajeros extranjeros de paso y tuvieron la posibilidad de fotografiar por primera vez lugares tan emblemáticos como las Pirámides de Guiza, el Templo de Karnak y el Templo de Abu Simbel, en Egipto o los Templos de Baalbek, en el Líbano.

Los primeros estudios fotográficos fueron abiertos por extranjeros pocos años después: en 1845 los hermanos italianos **Carlo y Giovanni Naya** abrieron el primer estudio fotográfico en Constantinopla mientras que, en El Cairo, el primer estudio fue abierto por el fotógrafo maltés de origen alemán **Antonio Schanz** en 1849 (Bocard, 2013). Estos a su vez instruyeron a la primera generación de fotógrafos locales. A los daguerrotipistas extranjeros les siguió otro grupo de fotógrafos calotipistas también extranjeros que a partir de 1849 recorrieron los amplios territorios del Mediterráneo oriental. No fue hasta la mitad de los años 1850 cuando se observa la apertura de estudios regentados por fotógrafos locales —quienes trabajaban directamente con la técnica del colodión húmedo sin haber pasado

previamente por el calotipo—, siendo los ejemplos más destacados los negocios de los fotógrafos **Basile Kargopoulos** (1826-1886), **J. Pascal Sébah** (1823-1886) y **Abdullah frères**, los tres localizados en Constantinopla.

2.1.1. Contexto histórico

El nacimiento de la fotografía en 1839 y sus primeras décadas de desarrollo coincidió con una etapa política y social muy convulsa en un Oriente Próximo dominado territorialmente por el Imperio Otomano¹¹⁹. Habían pasado más de quinientos años desde que los otomanos, una tribu turca procedente de las estepas centroasiáticas, habían fundado un pequeño estado en el noroeste de Anatolia que con el paso de los años llegó a convertirse en un poderoso imperio que abarcaba muchos territorios entre Europa, Asia y África: los Balcanes al completo, Bulgaria, Rumanía, Grecia, Anatolia, Chipre, Siria, Palestina, Iraq, Arabia, Egipto, Argelia, Libia y Túnez. En el siglo XIX los años de gloria del Imperio Otomano eran un recuerdo del pasado y se observaba una imparable decadencia política, económica y territorial que condujo a la disolución del imperio en 1922, tras la derrota sufrida durante la Primera Guerra Mundial.

El imperio no había sido capaz de culminar toda una serie de reformas económicas y políticas cuyo objetivo era el de adecuarse a los tiempos modernos. El ejército se encontraba anticuado y era incapaz de hacer frente a las numerosas revueltas nacionalistas, el conservadurismo religioso impedía el desarrollo de ideas liberales, la corrupción era generalizada, los poderes locales aprovechaban la situación para ampliar su autonomía y enriquecerse y el comercio se encontraba en su práctica totalidad en manos de las minorías no musulmanas —judíos, griegos y armenios— y de las potencias extranjeras.

No es sorprendente que los europeos se refirieran a partir del siglo XIX al Imperio Otomano como *el hombre enfermo de Europa*, un término atribuido al zar **Nicolás I de Rusia** (1796-1855) y que se popularizó durante la Guerra de Crimea.

¹¹⁹ La palabra otomano deriva del término *Osmanoghulları* y significa los hijos de Osmán, el nombre de su primer caudillo (Roux, 1984).

El posible desmembramiento del imperio, ya fuera por las principales potencias europeas —Inglaterra, Francia, Austria-Hungría, Rusia, Alemania— o por los movimientos nacionalistas emergentes en los Balcanes, se convirtió en una de las principales preocupaciones de la política europea, y fue conocida como la cuestión del Este (Agoston y Masters, 2009). Así pues, la desmembración del imperio era inevitable (fig. 23).

La Guerra de Crimea (1853-1856) fue un importante acontecimiento que marcó los últimos años de existencia del Imperio Otomano. Rusia se encontraba en un periodo de expansionismo, desde 1793 dominaba el Kanato de Crimea —un territorio que antaño había pertenecido a los otomanos— y ansiaba expandir sus dominios hacia el sur y lograr una salida marítima al mar Mediterráneo. El Imperio Otomano, que geográficamente formaba un tapón e imposibilitaba los deseos expansionistas de los rusos, se encontraba en un momento de gran debilidad, motivo por el cual los rusos reclamaron la protección de la amplia minoría cristiana ortodoxa que habitaba el imperio, una excusa para ampliar su influencia en territorio otomano.

Ante esta situación, Inglaterra y Francia decidieron actuar pues temían que un Imperio Otomano débil y vasallo de los rusos fuera el preámbulo de su desintegración y ocupación por estos. La guerra se saldó con una derrota rusa, pero confirmó la situación de ruina técnica de los otomanos, quienes a partir de entonces se convirtieron en un estado inerte a merced de los vaivenes de la política internacional. La guerra marcó un momento muy importante para la historia de la



Fig. 23. *The Dogs of War*. Viñeta del periódico *Punch*, del 17 de junio de 1876. El Imperio Ruso se prepara para lanzar a los "perros de guerra" de los Balcanes para atacar al Imperio Otomano, mientras que el policía John Bull (Reino Unido) advierte a Rusia que tenga cuidado.

fotografía pues fue la primera guerra fotografiada, hecho que llevaron a cabo tres fotógrafos en 1855: **Roger Fenton** (1819-1869), **Felice Beato** (1833 o 1834-1909) y **James Robertson** (1813-1888). Este último se había instalado en Constantinopla en 1840 y en 1854 había abierto un estudio fotográfico.

Sultanes otomanos y la fotografía

En 1839, el mismo año que Arago presentó en París el invento del daguerrotipo en París, subió al trono otomano el sultán **Abdülmecit I** (1823-1861, r. 1839-1861) (fig. 24). Fue educado en ambientes occidentales y era conocido su interés por la literatura y la música europeas. Su reinado duró hasta 1862 y estuvo marcado por una época de reformas políticas de gran envergadura: se promulgaron las *Tanzimat*, “una serie de leyes encaminadas a modernizar la sociedad otomana y que garantizaban la igualdad ante la ley a todo súbdito otomano independientemente de su religión o etnia” (Çakir, 2009, p.9). También tuvo que gestionar la Guerra de Crimea y la insurrección de **Mehmed Ali Pasha** (1769-1849), virrey de Egipto y súbdito del sultán otomano, quien en 1838 había declarado su deseo de independizarse del Imperio Otomano y pretendía convertir Egipto en una monarquía hereditaria.



Fig. 24. Artista desconocido. Sultán *Abdülmeccid I*, ca. 1850. Pera Müzesi, Istanbul.

Abdülmeccit I fue además quien ordenó la construcción del Palacio de Dolmabahçe, la nueva residencia imperial situada a orillas del Bósforo y construida en un estilo neobarroco, simbolizando su atracción por la cultura occidental. Durante su reinado no mostró especial interés en la fotografía, aunque nombró fotógrafo oficial de Su Alteza Imperial al otomano de origen griego **Basile Kargopoulo**. El único documento fotográfico existente en el que aparece él

retratado es una fotografía que **Abdullah frères** realizó entre 1858 y 1861 a un cuadro donde aparecía el sultán retratado y que se distribuyó en formato tarjeta de visita.



Fig. 25. ABDULLAH FRÈRES. [*Abd-ul-Aziz*], ca. 1870. Tarjeta de visita, anverso y reverso. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Tras su muerte, le sucedió en el trono su hermano **Abdülaziz I** (1830-1876, r. 1861-1876) (fig. 25). Siguió la misma política reformista que su hermano promoviendo la modernización del Imperio, pero tuvo que hacer frente a problemas aún mayores y el resultado de sus quince años al frente del gobierno fue desastroso: llevó al imperio a la bancarrota, las regiones de Rumanía, Serbia y Egipto se perdieron definitivamente, tuvo que combatir alzamientos en Bosnia y Bulgaria y el 30 de mayo de 1876 sufrió un golpe de estado y fue apartado del poder a favor de su sobrino Murad V. Fue encontrado muerto en su habitación el 4 de junio y sigue siendo un misterio si fue asesinado o si se suicidó (Somel, 2009). La relación de Abdülaziz I con la fotografía fue mayor que la de su hermano. Consciente del valor propagandístico de la fotografía, para la Exposición Universal de Viena del año 1873 encargó al estudio de **J. Pascal Sébah** la realización de un álbum

fotográfico que recogiera una representación de todas las regiones del imperio a través de fotografías en las que aparecieran representados personajes ataviados con las vestimentas típicas de cada región. El álbum fue titulado *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*¹²⁰. En 1862, Abdülaziz I nombró al estudio de Abdullah frères fotógrafos oficiales de Su Alteza Imperial, quienes le fotografiaron en diversas ocasiones.

El siguiente sultán en acceder al trono fue **Murad V** (1840-1904, r. 1876), quien únicamente gobernó durante noventa y tres días antes de ser depuesto debido a una enfermedad mental. No se le conocen retratos fotográficos, aunque nombró fotógrafo oficial de Su Alteza Imperial a Basile Kargopoulo, tal y como hizo su tío.

A Murad V le siguió su hermano menor **Abdul Hamid II** (1842-1918, r. 1876-1909), quien durante su largo reinado practicó la fotografía como fotógrafo aficionado y tuvo su propio estudio en su residencia privada del Palacio de Yildiz, en Constantinopla (Goodwin, 2016). Su reinado se caracterizó por una vuelta al autoritarismo y por la eliminación de los partidarios del liberalismo político que deseaban crear una monarquía constitucional con un sultán cuyos poderes fueran representativos, pero no legislativos. El 23 de diciembre de 1876 promulgó una nueva constitución que suponía la eliminación de las *Tanzimat* y la vuelta al autoritarismo. Fue incapaz de controlar las revueltas de griegos, búlgaros, armenios, albaneses, árabes y kurdos que irían mermando la integridad territorial del imperio. Aplicó una política decidida de censura de los medios de comunicación, eliminación de los elementos políticos subversivos y control de la población mediante el espionaje, con la idea de que sólo mediante la represión sería capaz de lograr la estabilidad del imperio.

A pesar de su continuo rechazo a ser fotografiado —únicamente fue fotografiado en 1867 cuando acompañó a su tío el sultán Abdülaziz I en un viaje de visita a las cortes de los principales reinos europeos— (fig. 26), fue capaz de entender el valor propagandístico de la fotografía. **Tahsin Pasha** (1845-1918), su secretario personal, relata en su libro de memorias cómo Abdul Hamid II se

¹²⁰ Para más información consultar el apartado 5.2. *La fotografía oficial* del capítulo 2.

interesaba por los periódicos ilustrados extranjeros mientras le decía: "cada imagen es una idea. Una imagen puede evocar significados políticos y psicológicos que cien páginas escritas no pudieron transmitir. Por lo tanto, obtengo más beneficios de las fotografías que de los documentos escritos"¹²¹. En 1893 envió a la Feria Mundial de Colombia, en Chicago, un álbum fotográfico —llamado el álbum de Abdul Hamid II— que había encargado a diversos fotógrafos otomanos y que mostraba a través de 1.819 fotografías organizadas en cincuenta y un volúmenes los avances que el imperio estaba emprendiendo hacia la modernización: construcción de nuevas escuelas y hospitales, la modernización del ejército, apertura de nuevas fábricas, etc. Su misión era la de transmitir una imagen de modernidad y desarrollo. Sin embargo, no pudo evitar la catástrofe para el Imperio Otomano y el 13 de abril de 1909 fue depuesto y exiliado a Tesalónica.

Tras su partida, el Imperio Otomano tuvo dos sultanes más, **Mehmet V** (1844-1918, r. 1909-1918) y **Mehmet VI** (1861-1926, r. 1918-1922), pero ninguno de los dos tuvo poderes reales. Durante sus reinados, el Imperio Otomano perdió la I Guerra Mundial y su territorio quedó reducido a las regiones de Anatolia y una pequeña porción de Tracia. En 1922, el Imperio Otomano definitivamente desapareció y tras una guerra de independencia comandada por el general **Mustafa Kemal Pasha** (1881-1938), en 1923 nació la República de Turquía.



Fig. 26. W. & D. DOWNEY PHOTOGRAPHERS. Abdul Hamid II, 1867. Bibliothèque nationale de France, Paris.

¹²¹ TAHSIN PASHA. (1931). *Sultan Abdülhamid'in Sırdaşı. Tahsin Paşa'nın Yıldız Sarayı Hatıraları*. Istanbul. Cf. WALEY, M. I. (1984). "Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdulhamid II", en *History of Photography*. Volumen 8. Taylor & Francis. (p. 114).

El territorio de Oriente Próximo

El objeto de estudio de la presente investigación abarca un territorio denominado Oriente Próximo, cuya definición es problemática ya que es frecuente el uso de otro término, Oriente Medio, para referirse al mismo espacio geográfico. De acuerdo con la definición de la Real Academia Española, Oriente Próximo abarca un área geográfica que incluye los siguientes países: Arabia Saudí, Bahrein, Catar, Chipre, Egipto, Emiratos Árabes Unidos, Iraq, Irán, Israel, Jordania, Kuwait, Líbano, Libia, Omán, Palestina, Siria, Sudán, Turquía y Yemen (fig. 27).



Fig. 27. Ali ŞEREF PAŞA. *Omoumi Mamalik Mahrousi Shahani* (General map of the protected countries. Ottoman Empire). Istanbul. Matbaa-i Amire, 1896. David Rumsey Historical Map Collection, Stanford University.

El término Oriente Medio es definido como la región que se corresponde con Afganistán, Pakistán e India. Sin embargo, el uso coloquial para referirse a estos tres últimos países ha cambiado con el paso del tiempo y el término Oriente Medio ha pasado a ser sinónimo de Oriente Próximo, cayendo en desuso su definición original. La confusión terminológica se debe a que en lengua inglesa el término *Middle East* se utiliza para referirse a los términos Oriente Próximo y Oriente Medio; mientras que *Far East* es el término utilizado para Extremo Oriente. También existe en inglés el término *Near East*, equivalente a Oriente Próximo, aunque es poco utilizado.

En consecuencia y para evitar confusiones, a lo largo de la presente investigación solo se utilizará el término Oriente Próximo, y no Oriente Medio, pues se considera este último más impreciso y no responde al espíritu de referirse a aquellos territorios situados en la región del Mediterráneo oriental, más próximos a Europa.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, gran parte del territorio de Oriente Próximo formaba parte del Imperio Otomano, pero en el transcurso de unos decenios, las potencias occidentales fueron estableciendo un mayor dominio económico, político y militar que culminó tras la Primera Guerra Mundial con la expulsión de los otomanos, la desintegración del imperio y el establecimiento de colonias o protectorados. Francia y Gran Bretaña se repartieron la mayoría de los territorios situados entre Egipto y Turquía: Francia se quedó con el Líbano y Siria, mientras que Gran Bretaña pasó a ejercer el control sobre Palestina y Jordania. No será hasta 1943 cuando el Líbano alcance la independencia, Siria en 1946, Jordania y Palestina en 1946 —bajo el nombre de Reino Hachemita de Transjordania— y en 1948 se declaró la independencia del estado de Israel.

Egipto vivió una situación particular. En 1805, **Mehmet Ali Pasha**—un antiguo soldado albanés— llegó a hacerse con el poder tras vencer a las tropas francesas de Napoleón. A partir de entonces gobernó como virrey manteniendo una complicada relación de vasallaje con el sultán otomano. En 1838, Mehmet Ali rompió relaciones con el sultán y anunció su decisión de instalarse como rey independiente y poder transmitir el poder a sus herederos. A partir de 1882, Egipto estuvo de facto ocupado por Gran Bretaña. El devenir de Nubia —hoy en día parte de Sudán y Egipto— fue parejo al de Egipto: entre 1820 y 1822, Mehmet Ali Pasha la conquistó y pasó a formar parte de su área de influencia. Con el control británico de Egipto, parte de la región de Nubia que en el futuro sería el estado de Sudán pasó a ser una colonia, alcanzando la independencia en 1956.

Hubo tres zonas de Oriente Próximo en las que se concentraron la mayor parte de las expediciones fotográficas realizadas en la segunda mitad del siglo XIX: Egipto, Palestina y Constantinopla: “a finales de los años 1840, el itinerario trazado por Chateaubriand (de París a Jerusalén, pasando a la vuelta por Alejandría y El Cairo) es tenido en cuenta por la mayor parte de los viajeros. El largo viaje sobre el Nilo se volvió indispensable, y precede las etapas en Palestina y Siria, el viaje a Constantinopla y el tour de Grecia” (Bustarret, 1993, p.257).

Egipto fue el destino de Oriente Próximo más apreciado por los fotógrafos europeos. A partir de la invasión napoleónica de 1798, la información que se

disponía sobre este territorio se amplió enormemente gracias a la expedición científica que acompañaba al ejército francés. Todo este conocimiento se materializó a través de la publicación de la obra enciclopédica *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française*¹²².



Fig. 28. MAXIME DU CAMP. *Louqsor, grande colonnade du palais*, 1849-1851. The Metropolitan Museum of Art, New York.

A partir de entonces las ciencias de la arqueología y egiptología comenzaron a ampliar su conocimiento del antiguo Egipto (fig. 28). El exótico viaje por el Nilo y la posibilidad de visitar los templos y las pirámides de los faraones eran unas atracciones que ningún europeo, en su viaje a Egipto, podía obviar. Como bien se

¹²² La obra enciclopédica *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française* se publicó entre 1809 y 1829 y detallaba todo el conocimiento acumulado hasta entonces sobre Egipto, desde su historia, arte, religión y vida contemporánea. Se presentó en trece volúmenes de textos y diez de planchas litográficas hechas a partir de más de tres mil dibujos. Fue una obra en la que participaron alrededor de 160 investigadores, arqueólogos, geógrafos, historiadores, botánicos, artistas, dibujantes y grabadores.

mencionaba en la obra *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*¹²³ —una de las primeras guías de viajes francesas—, “quien no ha estado en las pirámides, no ha visto Egipto” (Joanne e Isambert, 1861, p.996). El primer álbum fotográfico donde aparecieron fotografías de Egipto fue el publicado por **Maxime du Camp** en 1852 y se tituló *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*¹²⁴. Su publicación fue un éxito comercial.



Fig. 29. AUGUSTE SALZMANN. *Jérusalem, Mosquée d'Omar, côté ouest*, 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.

¹²³ JOANNE, A. e ISAMBERT, E. (1861). *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient par Adolphe Joanne et Émile Isambert. Ouvrage entièrement nouveau contenant Malte, la Grèce, La Turquie d'Europe, la Turquie d'Asie, la Syrie, la Palestine, Le Sinaï et l'Égypte et accompagné de 11 cartes et de 19 plan.* Paris: Librairie de L. Hachette et cie.

¹²⁴ CAMP, M. DU (1852). *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique.* Paris: Gide et Baudry. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z>

El interés en Palestina residía en la posibilidad de visitar los lugares santos del cristianismo. Desde los primeros momentos tras la invención de la fotografía los fotógrafos acudieron para dar a conocer aquellos lugares míticos. Sin embargo, “la mayoría de ellos buscaban evidencias visuales para respaldar las suposiciones occidentales acerca de cómo debería verse la Tierra Santa, prefiriendo verla sin cambios desde los días del Nacimiento” (Merli, 2012, p.34). Ejemplos de ellos son las fotografías de **August Salzmán** (1824-1872), muy centradas en una investigación cuyo fin era el de buscar las evidencias arqueológicas que pudieran legitimar la presencia judía en Jerusalén y su importancia histórica tras siglos de devastaciones y guerras (fig. 29). La llegada de los primeros turistas a partir de los años 1860, interesados en conocer los lugares sagrados del cristianismo —Jerusalén, el valle del Jordán, Belén, Nazareth— coincidió con un desarrollo de la industria fotográfica, con bellos ejemplos de álbumes fotográficos dedicados expresamente a esta región.

En 1877, el estudio fotográfico de **Félix Bonfils** (1831-1885)—llamado Maison Bonfils— publicó un álbum fotográfico titulado *Souvenirs d'Orient [...]*¹²⁵, cuyo tercer volumen iba entero dedicado a Palestina. Se trataba del típico álbum fotográfico para turistas e incluía cincuenta y dos fotografías cuyos títulos remitían a la historia bíblica: *Façade de Sainte-Sépulcre, Tombeau de la Sainte-Vierge (près Jérusalem), Mont des Oliviers (à Jérusalem)* o *Étang Siloé (près Jérusalem)*. Las notas que acompañaban a las fotografías eran descriptivas e históricas. La fotografía *Arc de l'Ecce Homo* se describe como “el lugar donde Pilates presentó a la muchedumbre al Señor Jesús, protestando de su inocencia (Juan XIX, 1-5). La parte superior es moderna, pero el pie derecho y el comienzo de la arquivolta son romanos. Un arco interior en la iglesia se corresponde con este del exterior” (Bonfils y Charvet, 1877-78).

¹²⁵ BONFILS, F. y CHARVET, G. (1877-78). *Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [,] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople*. Alais: Chez l'auteur. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en los siguientes enlaces:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539187w>
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539186f>
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105391850.r>
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451648n>

En las fotografías no aparecían personajes y pretendían transmitir al espectador la sensación de un tiempo detenido, como si la fotografía que estaba viendo se correspondiera exactamente al momento histórico de la vida de Jesús o de alguno de los pasajes de la Biblia.

Otro álbum destacable es el que realizó el francés **Louis de Clercq** (1836-1901) en su viaje a Oriente de 1858-1859. En su monumental *Voyage en Orient*¹²⁶ —un álbum formado por cinco volúmenes que describía su viaje por el Mediterráneo oriental y Andalucía— dedicó dos a Jerusalén: *Troisième album: Vues de Jérusalem et des lieux saints, Palestine* y *Quatrième album: Les stations de la Voie douloureuse à Jérusalem*. Este último es especialmente destacable pues incluía fotografías de los lugares más importantes a lo largo de la Vía Dolorosa de Jerusalén, el recorrido que realizó Jesús de Nazaret portando la cruz, de camino a su crucifixión.

Constantinopla, siendo la capital del Imperio Otomano y su ciudad más grande e importante, era un polo de atracción para viajeros, comerciantes y artistas. El turismo en alza contribuyó a la apertura de estudios fotográficos comerciales para satisfacer una clientela occidental deseosa de llevarse de vuelta a casa recuerdos de sus viajes. Un hecho importante para el desarrollo del turismo hacia Constantinopla fue la inauguración en 1883 de la línea ferroviaria del *Orient Express* y del famoso Hotel Pera Palace un año antes con el fin de poder alojar a los viajeros, de forma que la ciudad se dotaba de infraestructuras acordes al desarrollo del turismo.

Uno de los elementos más característicos de Constantinopla era su particular topografía, compuesta de una península rodeada por el Cuerno de Oro —un brazo de mar que se adentra tierra adentro— y el Estrecho del Bósforo en la que destacaban sus siete colinas, formando “un escenario favorecedor para la realización de álbumes panorámicos, cuya visión construían una percepción específica que identificaba la ciudad como panorámica” (Akcan, 2013, p.97). Las mezquitas más importantes estaban situadas en lo alto de colinas, disfrutando de posiciones privilegiadas para ser vistas desde muy diversos lugares. Mediante estos

¹²⁶ CLERCQ, L. DE (1859). *Voyage en Orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq, 1858-1859*. Paris: l'auteur. Volumen I. Álbum fotográfico. Bibliothèque nationale de France, Paris.

álbumes la ciudad podía ser vista como un gran escenario orientalista que satisfacía la percepción del visitante occidental. **J. Pascal Sébah, James Robertson, Felice Beato, Félix Bonfils y Guillaume Berggren** fueron algunos de los fotógrafos que destacaron en este género fotográfico específico (fig. 30).



Fig. 30. GUILLAUME BERGGREN. *Panorama of Constantinople*, ca. 1880. Colección privada.

2.1.2. Las primeras fotografías: usos y destinatarios

Las primeras fotografías realizadas en Oriente Próximo forman parte de un corpus iconográfico inscrito en una tradición que se remonta al siglo XVI y que manifiesta el gran interés de Occidente respecto a Oriente. Mediante la fotografía, la imagen de Oriente fue redefinida a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX atendiendo a la tradición iconográfica —todas las imágenes de Oriente ya realizadas en diferentes formatos— e incorporando nuevos usos y destinatarios.

Un elemento para tener en cuenta en este proceso de redefinición estaba relacionado con los prejuicios morales, miedos y desconfianzas generadas por la diferencia cultural y sobre todo por el carácter conservador y moralmente reprimido de la sociedad europea del siglo XIX, en el que la religión cristiana —católica o protestante— tenía un considerable peso. El temor al otro, pues, seguía estando presente. A pesar de todo, “la imagen de Oriente se fue transformando de una manera más suave en la psique occidental conforme el siglo XIX iba avanzando y llega a representar una simbólica liberación de la deprimente conformidad de Europa” (Jacobson, 2007, p.16). Y la fotografía jugó un papel importante en ello. El viaje a Oriente era visto como una liberación de estos comportamientos morales restrictivos y como una huida de los convencionalismos en los que la sociedad de la época se hallaba enfrascada.

Los usos que se les dieron a las fotografías a su llegada a Europa fueron diversos y sus destinatarios un público ávido de exotismo. Muchas fotografías se presentaron en exposiciones y la gente pudo verlas —exposiciones en sociedades fotográficas, en círculos artísticos, exposiciones universales o internacionales—; también se publicaron álbumes fotográficos, muchos de los cuales se vendían por fascículos e incluían fotografías, alcanzando, no obstante, una difusión limitada ya que su precio era caro; y otras se publicaron en revistas y periódicos, unos años más adelante cuando los procedimientos técnicos de impresión mejoraron.

De todo el conjunto de fotografías realizadas en la segunda mitad del siglo XIX en Oriente Próximo, se puede organizar los usos dados a las fotografías en tres grupos: un uso científico, un uso lúdico y uso oficial. Los límites entre los tres grupos no siempre son claros, siendo las fotografías permeables para formar parte de más de un uso en circunstancias determinadas.

El uso científico tiene que ver con las investigaciones de carácter arqueológico que se empezaron a realizar en Egipto y Palestina durante el siglo XIX gracias a las sucesivas expediciones científicas emprendidas por investigadores, arqueólogos, egiptólogos, artistas y escritores europeos. Las fotografías tenían por objetivo ejemplificar los nuevos conocimientos de la historia y el arte de la región, servían de apoyo a la elaboración de nuevas hipótesis acerca de casos de estudio concretos y cumplía una función divulgativa ya que era habitual la realización de álbumes fotográficos que incluían los textos científicos resultados de las campañas arqueológicas, los cuales eran puestos a la venta al gran público. El tipo de fotografía que se realizaba para este uso tenía que ver con la fotografía monumental y de paisaje, dejando de lado el elemento etnográfico que no formaba parte todavía de unos investigadores más interesados en el pasado que en el presente de Oriente. Este tipo de fotografías fueron las primeras en llegar a Occidente, a través del formato de álbum fotográfico.

Fueron muchos los fotógrafos que realizaron un tipo de fotografía de uso científico y que viajaron apoyados por misiones arqueológicas del gobierno de Francia —se trataba de viajes de exploración generalmente sufragados por el gobierno y en el cual el beneficiario debía presentar una memoria con los resultados

de sus investigaciones en la que se incluía las fotografías a modo de testimonio gráfico—, entre las que cabe destacar las de **Maxime du Camp**, **John B. Greene** y **August Salzmán**. También forman parte de este grupo las expediciones de aquellos fotógrafos que viajaron a Oriente Próximo contratados por importantes arqueólogos y egiptólogos —**Émile Prisse d’Avesnes**, **Auguste Mariette**, **Emmanuel-Guillaume Rey** u **Honoré d’Albert**— y cuya misión era documentar los nuevos hallazgos que se producían. Es el caso de los fotógrafos **Édouard Athanase Jarrot**, **Théodule Devéria**, **Louis Vignes** y **Louis de Clercq**. Además, las misiones oficiales posibilitaban la obtención de permisos oficiales para realizar excavaciones en Egipto, como fue el caso de Greene.

Las revistas especializadas de fotografía incidían en su uso científico, sirviendo de ejemplo el comentario de **Louis-Auguste Martin**, redactor en *La Lumière*, quien en su edición nº 16 del 25 de mayo de 1851, declaró que la colección de fotografías de Maxime du Camp “es una valiosa colección de monumentos y cabezas que se puede usar para una gran obra de historia, arqueología y geografía relacionada con ese hermoso país del este, donde los estudiosos han colocado la cuna de la raza humana” (Martin, 1851, p.63). En otras ocasiones, la Academia daba las instrucciones acerca de cómo debía ser la misión y qué convenía fotografiar. En el caso de August Salzmán, quien en 1853-1854 visitó y fotografió Palestina, la Academia comunicó unas instrucciones precisas sobre cómo abordar el trabajo, siendo publicadas en *La Lumière*:

El señor Salzmán, encargado de una misión por su Excmo. el Sr. ministro de Educación Pública visita en estos momentos las islas del archipiélago [*griego*], Egipto y Siria, tratando de reproducir mediante la fotografía todos los monumentos dejados por los caballeros de San Juan de Jerusalén.

La Academia de Inscripciones y Lenguas Antiguas, consultada por el ministro, recomendó especialmente a la atención del Sr. Salzmán la isla de Rodas, que contiene no solo monumentos de la orden de San Juan, sino también ruinas griegas que es importante recoger; las islas de Kos, Chipre y Creta, donde el arte de todas las épocas ha dejado muchos restos. La Academia señala especialmente al Sr. Salzmán el litoral de Asia Menor situado frente a Rodas y que se extiende desde Bargylie hasta Makri. Esta parte, cuya geografía antigua es casi desconocida, promete no solo nuevos dibujos, sino descubrimientos muy importantes. En Siria, la Academia

quiere que Salzmann visite desde Antioquía todos los lugares ocupados durante las cruzadas. (*La Lumière*, 1854, p.43)

El uso lúdico de las fotografías está relacionado con el turismo y se convirtió en el factor dominante a partir de la década de 1860 cuando empezaron a despuntar los grandes estudios comerciales —**Félix Bonfils, J. Pascal Sébah, Abdullah frères, L. Fiorillo**—. Se trataba de un tipo de fotografía cuya función era la de servir de recuerdo del viaje a Oriente realizado por los turistas. El abanico de géneros fotográficos propuestos era más amplio y a las fotografías de carácter monumental y de paisaje que contextualizaban la experiencia del viaje se sumaban la fotografía de tipos populares —con un alto componente etnográfico pero ficticio, es decir, estereotipado y plagado de clichés orientalistas— y el retrato. Este último incluía retratos de estudio realizados a los turistas ataviados en *costume oriental* como muestra de una inmersión kitsch en las tierras orientales. De una forma indirecta, los destinatarios de este tipo de fotografía fueron —además de los propios turistas compradores de fotografías— todos aquellos amigos, familiares y allegados que tuvieron la posibilidad de contemplar las fotografías una vez de vuelta.

Finalmente cabe destacar un uso oficial de la fotografía, pero en esta ocasión, y a diferencia de los dos usos propuestos anteriormente, el carácter vernáculo del fotógrafo cobraba protagonismo, siendo los fotógrafos otomanos los responsables de su desarrollo. Entre las imágenes propuestas se deberían incluir los retratos oficiales del sultán, miembros de la familia imperial otomana, visires, políticos y dignatarios religiosos del Imperio Otomano.

El uso oficial de la fotografía implicaba en ciertos casos una utilización propagandística de la imagen fotográfica con unos fines que tendían a defender los intereses de una nación. En Oriente Próximo los dos ejemplos más destacados fueron el álbum titulado *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*¹²⁷, encargado por el sultán Abdülaziz para la Exposición Universal de Viena de 1873 y el *Album*

¹²⁷ HAMDI BEY, O. y MARIE DE LAUNAY, V. (1873). *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne / Texte par Son Excellence O. Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international; Phototypie de Sébah*. Constantinople: Imprimerie du "Levant Times & Shipping Gazette". Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518730p.image>

*de Abdul Hamid II*¹²⁸, presentado en 1893 en la Feria Mundial de Colombia, en Chicago. Ambos ejemplos serán tratados en profundidad en el apartado dedicado a los estudios fotográficos otomanos. La audiencia a la que iba destinada este tipo de fotografía debía apreciar la modernización del Imperio Otomano y las mejoras en el ejército, la sanidad y la educación. Además, las imágenes transmitían la idea de la cohesión social de un imperio multiétnico y multiconfesional en el que la figura del sultán, líder político, pero también califa y líder espiritual de los musulmanes, era presentado como el elemento cohesionador de las distintas realidades culturales del imperio.

2.2. PRIMEROS DAGUERROTIPISTAS EUROPEOS

Oriente no era una tierra extraña para el viajero europeo. Ya en la época en la que empezaron a llegar los primeros fotógrafos daguerrotipistas, a principios de la década de 1840, existía una población europea viviendo de forma estable principalmente en los centros de poder y comerciales más importantes de la región —El Cairo, Constantinopla y Beirut—. Además, algunos territorios eran colonias europeas y tenían una importante presencia de europeos: Argelia y Túnez eran colonias francesas mientras que Egipto y Sudán estaban gobernadas por Mehmet Ali Pasha, en teoría vasallo del Imperio Otomano, pero de facto independiente, aunque bajo la influencia británica hasta 1882, cuando los dos territorios pasaron a ser un protectorado británico. Los europeos expatriados en estos territorios eran personal diplomático, militar o gente dedicada al comercio. Los fotógrafos europeos que iniciaban sus viajes hacia Oriente Próximo tendían a desarrollar relaciones con la población expatriada, sirviéndoles de apoyo a la hora de planificar sus visitas.

Estos primeros fotógrafos europeos eran una población flotante que iban de un sitio a otro en función de su ruta planificada. El periodo de relativa prosperidad económica que vivió Europa durante mediados del siglo XIX permitió a mucha más gente de estos países el lujo de realizar un viaje por Oriente (Perez, 1988).

¹²⁸ La *Library of Congress* ha digitalizado todas las fotografías del *Álbum de Abdul Hamid II*. Véase: <https://www.loc.gov/pictures/collection/ahii/>

Las motivaciones de sus viajes eran diversas, muchos de ellos viajaban por placer movidos por su deseo de conocimiento y los había que formaban parte de sociedades de exploración o misiones arqueológicas. No fue hasta la década de 1850 cuando algunos de ellos comenzaron a residir de forma más o menos permanente en Oriente Próximo y abrieron los primeros estudios fotográficos, periodo que coincidió con la llegada de nuevas técnicas fotográficas —el calotipo y el colodión húmedo— que en términos económicos fueron mucho más rentables que el daguerrotipo al posibilitar copias múltiples a partir de un único negativo, quedando este último relegado y cayendo poco a poco en desuso.

El daguerrotipo fue un invento desarrollado por el francés **Louis Daguerre** (1787-1851) y dado a conocer por **François Arago** (1786-1853) el 3 de julio de 1839 en la Cámara de los Diputados y el 19 de agosto del mismo año en la Academia de las Ciencias de París¹²⁹ (fig. 31). Se trataba de un procedimiento fotográfico cuyo resultado era una única imagen positiva —imposible de reproducir en copias dada la inexistencia de un negativo fotográfico— e impresa sobre una placa de cobre e invertida lateralmente, como en el caso de un espejo (fig. 32).

La imposibilidad de hacer copias se pudo solucionar en parte mediante la realización de litografías a partir del daguerrotipo original, las cuales sí se podían reproducir posteriormente en libros y periódicos. Este procedimiento fue utilizado por los principales daguerrotipistas en Oriente Próximo: **Frédéric Goupil-Fesquet** (1817-1878), **Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière** (1798-1865), **Joseph-Philibert Girault de Prangey** (1804-1892), **Jules-Alphonse-Eugène Itier** (1802-

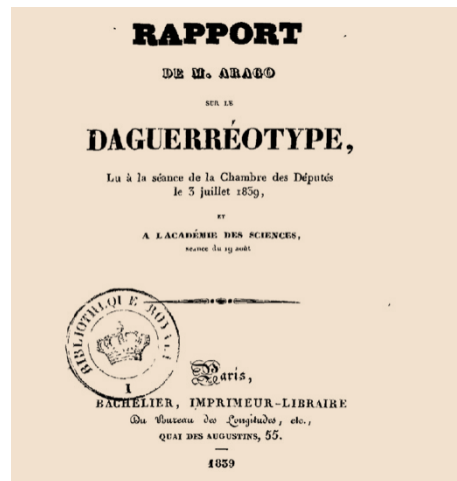


Fig. 31. FRANÇOIS ARAGO. *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août.*

¹²⁹ ARAGO, F. (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre de Députés le 3 juillet 1839, et à l'Académie de Sciences, séance du 19 août.* Paris: Bachelier, imprimeur-libraire.

1877), aunque tenía el inconveniente de que la imagen resultante no era del todo fiel al original y estaba sujeta a las interpretaciones que el grabador pudiera realizar. En las litografías era habitual añadir personajes a la escena y solían ser representados mostrando aspectos pintorescos u orientalizantes. La utilización de litografías fue la manera en la cual se han podido conocer ocho daguerrotipos de Goupil-Fesquet, y cinco de Joly de Lotbinière, todos ellos incluidos en la obra *Excursions Daguerriennes*¹³⁰, publicada en 1840 por Lerebours, publicación que se comentará más adelante.



Fig. 32. Cámara de daguerrotipos y cajas para su conservación.

El historiador de la fotografía Ken Jacobson, en su libro *Odalisques & arabesques: Orientalist photography 1839-1925*¹³¹, publica una tabla en la que enumera a veinticuatro daguerrotipistas trabajando en Oriente Próximo y el norte de África en las dos primeras décadas tras el nacimiento de la fotografía (Jacobson, 2007, pp.20-21). Nissan Pérez menciona a dos más en su obra *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*¹³². De todos ellos, son muy pocos los daguerrotipistas cuya obra original ha sobrevivido. Únicamente se conservan piezas originales de Girault de Prangey y Jules Itier, aparte de daguerrotipos cuya autoría se desconoce.

¹³⁰ LEREBOURS, N. -M. -P. (1840). *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe*. Paris: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange. Álbum de litografías. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*. El álbum puede consultarse en línea en los siguientes enlaces: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260852.r> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260889.r>

¹³¹ JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.

¹³² PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

El primero realizó un viaje por Italia, Grecia, Turquía, Siria, Líbano, Palestina y Egipto entre 1842 y 1845, y realizó cerca de mil daguerrotipos. A su vuelta, todo el material permaneció guardado en su mansión durante más de cuarenta años hasta su muerte acaecida en 1892. Tras su muerte, los daguerrotipos quedaron olvidados y abandonados hasta que fue redescubierto en 1920 y hoy se conserva en su práctica totalidad. Una rarísima excepción para uno de los pioneros de la fotografía. La excepcionalidad de la obra de Girault de Prangey ha motivado que se le dedique un apartado completo para poder analizar en profundidad sus importantísimas aportaciones a la fotografía realizada en Oriente Próximo. Otra excepción es la obra de Jules Itier, conservada por sus descendientes y dada a conocer a partir de 1970 mediante ventas a colecciones públicas y privadas.

Hubo daguerrotipistas cuyos daguerrotipos han desaparecido, pero algunas de sus imágenes pervivieron ya que fueron transferidos a litografías para ilustrar álbumes y publicaciones. Tal fue el caso de Goupil-Fesquet, Joly de Lotbinière y el físico escocés **George Skene Keith** (1819-1910). Un caso similar fue el del fotógrafo **Aimé Rochas** (18..?-18..?), de cuya obra fotográfica se conservan tres imágenes reproducidas mediante la técnica de la litografía a partir de los daguerrotipos originales que realizó en Egipto, y que aparecieron publicadas en el álbum de Maxime du Camp de 1852 titulado *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie [...]*¹³³.

Hubo otros que directamente fracasaron en su empeño por tomar imágenes en sus viajes, como el caso del escritor francés **Gérard de Nerval**, quien en su viaje a Egipto, Siria y Turquía iniciado el 1 de enero de 1843 no fue capaz de conseguir ni un solo daguerrotipo debido a su falta de conocimiento técnico. **Jean-Jacques Ampère** (1800-1864), hijo del científico André-Marie Ampère (1775-1836), tampoco tuvo habilidades y no obtuvo ningún daguerrotipo en su viaje. A pesar de llevar todo el instrumental necesario en su equipaje, en el viaje que realizó a Egipto en 1844 acompañado del dibujante **Paul Durant**, fue incapaz de obtener ninguna placa (Perez, 1988). El egiptólogo alemán **Karl Richard Lepsius** (1810-1884)

¹³³ El título completo es *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*. Fue publicado en París por Gide et Baudry. Las tres litografías se encuentran a partir de la página 55.

tampoco tuvo suerte y en su viaje a Egipto de 1842 su cámara se rompió cuando intentaba tomar imágenes para sus estudios.

Y finalmente, los hubo cuyos daguerrotipos de Oriente han desaparecido sin dejar ningún rastro, tal es el caso del **barón Jean Baptiste Louis Gros** (1793-1870).

El hecho de que Arago presentara el nuevo invento al mundo libre de una patente dio la posibilidad a una rápida comercialización y distribución entre artistas, científicos e intelectuales que se interesaron sobremanera con la nueva tecnología. Muy pronto, aquellos viajeros europeos que realizaban su *grand tour oriental*, iniciado en Italia y Grecia, pero ampliado a Oriente Próximo, incluyeron en sus equipajes el material necesario para poder practicar con el nuevo procedimiento técnico y obtener las tan ansiadas imágenes. Cámaras, trípodes, cajas cargadas con las placas y productos químicos se convirtieron en el material básico imprescindible que todo daguerrotipista viajero debía transportar, suponiendo esto unos considerables inconvenientes debido a las características de los viajes: un voluminoso equipaje, unas condiciones meteorológicas extremas, dificultad de obtener grandes cantidades de agua para poder trabajar y gran cantidad de polvo del desierto que manchaba las placas.

Para hacerse una idea de la rapidez con la que el nuevo invento del daguerrotipo llegó a Oriente Próximo basta mencionar que dos meses después de su presentación oficial llegó a Egipto un grupo de pintores liderado por el francés **Horace Vernet** (1789-1863) y entre los que se encontraba Frédéric Goupil-Fesquet, llevando entre sus pertenencias una cámara de daguerrotipos (Aubenas, 1999).

De entre todos los daguerrotipistas que viajaron a Oriente Próximo se ha elegido a los cuatro más destacados y cuyas obras, de forma siempre parcial y en diferentes soportes, han sobrevivido en nuestros días. Un análisis de sus viajes realizados por Oriente Próximo, así como de los textos que escribieron para dejar constancia de sus impresiones permitirá trazar una evaluación de las primeras imágenes fotográficas que se realizaron en Oriente Próximo mediante la técnica del daguerrotipo. Son Goupil-Fesquet, Joly de Lotbinière, Girault de Prangey y Jules Itier. Los dos primeros tienen la importancia de haber sido los primeros fotógrafos

en llegar a Oriente Próximo —llegaron casi a la vez— mientras que los dos últimos tienen la importancia de que su obra original, es decir, las placas de daguerrotipos sin haber sido transferidas a litografías, se han conservado hasta nuestros días.

2.2.1. Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878)

Resulta difícil analizar el trabajo de un fotógrafo del cual solo se conocen ocho grabados hechos a partir de sus daguerrotipos, más si se tiene en cuenta que los grabados eran copias realizadas a mano por otra persona y por muy fiel que se pretendiera ser, el resultado podía llegar a ser muy diferente. Afortunadamente, las notas y comentarios que escribió Goupil-Fesquet en su relato titulado *Voyage d'Horace Vernet en Orient* ofrecen pistas y claves para dar luz al viaje del primer europeo que fotografió en Oriente Próximo¹³⁴.

Frédéric Goupil-Fesquet¹³⁵ fue un joven artista francés nacido en 1817, quien a la edad de veintidós años se embarcó junto al famoso pintor del género de historia **Horace Vernet** y el sobrino de éste, **Charles Burton**, en un viaje que los llevaría entre 1839 y 1840 de Alejandría a Constantinopla pasando por El Cairo, Beirut, Jerusalén, Damasco y Esmirna, ciudad esta última de donde era originaria una parte de su familia (Moussa, 2011). Partieron del puerto de Marsella el 21 de octubre de 1839, apenas dos meses después de la presentación pública del invento del daguerrotipo (Goupil-Fesquet, 1843). Su cometido en este viaje era el de tomar notas para la publicación de un relato y el de realizar daguerrotipos con su cámara recién adquirida en París (Moussa, 2011). Dada su juventud y desconocimiento de referentes pictóricos que le pudieran servir como modelo para su trabajo fotográfico, así como su inexperiencia con el nuevo procedimiento del daguerrotipo, se puede afirmar el carácter precursor y precoz de sus imágenes,

¹³⁴ Mérito compartido junto al viajero canadiense Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière, con quien coincidió de forma casual en Egipto.

¹³⁵ Las fuentes biográficas más completas acerca de Frédéric Goupil-Fesquet se pueden consultar en MOUSSA, S. (2011). *Le regard d'un artiste français sur l'Égypte ottomane. Le voyage en Orient de Frédéric Goupil-Fesquet (1839-1840)*. Paris: Republic of Turkey Ministry of Culture/ICTA; HANNOOSH, M. (2016a). "Horace Vernet's 'Orient': Photography and the Eastern Mediterranean in 1839, Part II: The Daguerreotypes and Their Texts", en *The Burlintong Magazine CLVIII*; y GOUPIL-FESQUET, F. -A. (1843). *Voyage d'Horace Vernet en Orient / rédigé par M. Goupil Fesquet*. Paris: Challamel Éditeur.

realizadas desde una falta de modelos y por lo tanto sin los estereotipos y clichés visuales que serán referencia en el trabajo de muchos fotógrafos posteriores.

Los daguerrotipos realizados por Goupil-Fesquet y publicados en las *Excursions Daguerriennes* son los siguientes: *Pyramide de Cheops*, *Colonne de Pompés*, *Louqсор*, *Harem de Mehmet Ali à Alexandrie*, *Beyrouth*, *St Jean d’Acre*, *Nazareth* y *Jérusalem*. Los temas fotografiados fueron monumentos antiguos —la Columna de Pompeyo en Alejandría y la Pirámide de Keops—, una vista de las márgenes del Nilo, otra del palacio de Mehmet Ali en Alejandría y vistas panorámicas de Beirut, Acre, Nazaret y Jerusalén. Se caracterizaron por una estética alejada de la monumentalidad y el carácter romántico que tanto se desarrollará en los siguientes años. Se trata de un protolenguaje visual en el que los códigos asociados a la fotografía orientalista todavía no están inscritos.

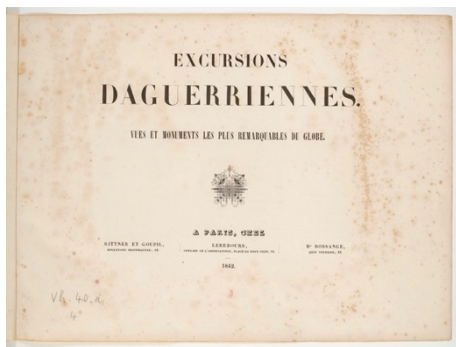


Fig. 33. NOËL-MARIE-PAYMAL LEREBOURS. *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, 1840-1843.

Los ocho los daguerrotipos fueron transferidos a litografías y publicados en las *Excursions Daguerriennes* (fig. 33). Se trataba de una novedosa publicación en forma de álbum compuesta por 114 litografías y publicado a partir de 1840 por Lerebours. La idea original consistía en recopilar imágenes de todo el mundo hechas con el daguerrotipo por un amplio grupo de fotógrafos¹³⁶ y transferirlas a litografía, proceso del cual se encargaron Goupil-Fesquet y **Frédéric Martens** (1806-

1885). El ilustrador principal fue **Charles-François Daubigny** (1817-1878). Las imágenes mostraban una variada selección de rincones de todo el mundo. La posibilidad de reunir en un solo álbum vistas de Londres, París, Moscú, Venecia, Constantinopla, las cataratas del Niágara, España u Oriente Próximo confería a la obra una vocación universalista. Cada una de las litografías iba acompañada de una

¹³⁶ Entre los participantes se encontraban, aparte de Goupil-Fesquet, Pierre Gustave Joly de Lotbinière, Hugh Lee Pattinson, Edmond F. Jomard, Hugh Lee Pattinson y Paul de la Garenne.

detallada descripción del lugar. La obra se ofrecía al comprador mediante una serie de publicaciones de venta por suscripción a un precio de seis francos cada entrega (Moussa, 2011). Y para destacar la verosimilitud del daguerrotipo y la fiabilidad de su copia litográfica, el autor incidía en la perfección del trabajo realizado:

Gracias a la precisión del daguerrotipo, los lugares no serán más representados a partir de un dibujo más o menos modificable por el gusto y la imaginación del pintor. [...] Los primeros trabajos, de una fiabilidad matemática, y la rigurosidad de las líneas principales, no enfrían la obra ni molestan en absoluto la inspiración del artista. Después de haber obtenido la forma sobre la plancha de acero mediante el procedimiento de la punta seca, a través del cual el desarrollo del trabajo se precisa, la parte principal del artista, en su ejecución, es la de completar mediante el color la expresión de los lugares, los monumentos y los objetos representados. [...] Las gentes del mundo buscarán esta bella colección de vistas, y la buscarán por su exactitud y precisión. (Lerebours, 1840, p.1)

Es interesante remarcar cómo los textos que describen las imágenes incidían en las cualidades de verosimilitud que el daguerrotipo ofrecía y manifestaban un desinterés por mostrar a través de las vistas un imaginario estético propio de la pintura orientalista. En la imagen *Harem de Mehmet Ali à Alexandrie* el lector esperaba encontrar una imagen suntuosa de arquitecturas orientalizantes, estancias del interior del harem decoradas con alfombras, narguilés y varias odaliscas en una pose sensual e incluso semidesnudas. Un imaginario que se corresponde con la representación propia de la pintura orientalista en la que se despliega una erótica y fantasiosa visión del Oriente. En el extremo opuesto, la imagen que se mostraba era la de la entrada de un edificio, con una valla, que si bien presentaba elementos decorativos que remiten a formas orientales, únicamente permitía hacerse a la idea de que se trataba de un harén por el título que presentaba.

En la imagen titulada *Louqsor* ocurre algo similar y en el texto que la acompaña se advierte que “el lector buscará vanamente sobre el grabado algunos propileos, esfinges, obeliscos u otros fragmentos gigantes, indispensables de todo lugar egipcio” (Lerebours, 1840, Louqsor). De nuevo, la imagen muestra un lugar que en ningún caso se corresponde con el imaginario asociado al templo egipcio, sino que describe la escena de un pequeño puerto fluvial con unas barcas en primer

plano, unas casas situadas al borde del río, un palmeral y al fondo un minarete (fig. 34). Y continúa el texto destacando el carácter realista del daguerrotipo:

Cada uno sabe que el daguerrotipo, con todo su talento, no inventa nada ni embellece jamás su modelo suprimiendo o añadiendo detalles más o menos felices. Copia sin mentir, como un niño dotado de memoria recita de una forma inocente la lección que ha aprendido palabra por palabra. (Lerebours, 1840, Louqsor)

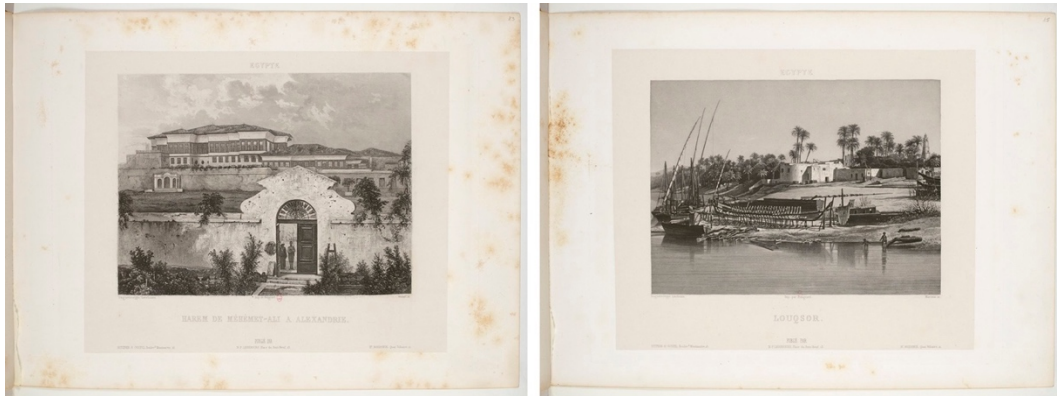


Fig. 34. NOËL-MARIE-PAYMAL LEREBOURS, *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, 1840-1843. *Harem de Mehmet Ali à Alexandrie; Louqsor*. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Los daguerrotipos que realizó Goupil-Fesquet en Oriente Próximo complementan el relato *Voyage d'Horace Vernet en Orient*¹³⁷ (fig. 35), compuesto de una descripción del viaje junto a una galería de dibujos de carácter orientalista. En los textos abundaban los comentarios despectivos respecto a los árabes y manifiestan el posicionamiento cultural del europeo con respecto al oriental, así como su misión transcendental de reeducación del otro. Una actitud colonialista en lo referido a la visión de la otredad que recuerda a las tesis expresadas por Edward Said en su ensayo *Orientalismo*¹³⁸. A la hora de describirlos, Goupil-Fesquet llega a afirmar que “los árabes son pícaros, mentirosos o tienen mala leche. Se enorgullecen

¹³⁷ GOUPIL-FESQUET, F. -A. -A. (1843). *Voyage d'Horace Vernet en Orient / rédigé par M. Goupil Fesquet*. Paris: Challamel Éditeur.

¹³⁸ “El orientalismo es un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental. Oriente no es solo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas del Otro.” SAID, E. W. (1997). *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House. Pp. 19-20.

de engañar a los cristianos, acción que consideran muy meritoria” (Goupil-Fesquel, 1843, p.138).

Las acuarelas que realizó para ilustrar el relato muestran muchos de los aspectos que definen la pintura orientalista. La seducción por lo exótico y lo pintoresco está presente en las mujeres locales que retrataba.

La acuarela *Almeh du Caire* muestra a una joven bella y desenfadada ataviada con multitud de ropajes que parecen moverse al ritmo de la danza que está ejercitando. Un velo de tul cubre su cabello, pero deja al descubierto su hermoso rostro. Idéntico gusto por lo exótico se manifiesta en la acuarela *Gouverneur de village au bagne*, siendo la imagen de un hombre poderoso y su implacable dominio, en una actitud desafiante y rodeado de esclavos. Son dos clichés poderosos que combinan la atracción y el deseo con el temor al otro. La primera imagen que aparecía en la publicación, titulada *Physonomie de l'Orient*, funciona como un gran friso introductorio donde los personajes son situados en la escena de mayor a menor importancia en función del plano de la imagen donde están colocados y resume todos los estereotipos orientalistas que posteriormente se verán en las imágenes tomadas por los grandes estudios fotográficos a partir de los años 1860: en un primer plano, aparecen dos mujeres recostadas junto al todopoderoso pachá en su diván, en una actitud distendida mientras él bebe en una copa y una esclava le abanica. El primer plano de la escena lo completa un narguilé. A continuación, y situado detrás, aparece un grupo de hombres distinguidos — eruditos y comerciantes—, y ya en planos posteriores se colocan a las clases bajas



Fig. 35. FRÉDÉRIC GOUPIL-FESQUET. *Voyage d'Horace Vernet en Orient / rédigé par M. Goupil Fesquet, 1843.*

de campesinos representadas por mujeres que transportan agua con ánforas en sus cabezas (fig. 36).



Fig. 36. FRÉDÉRIC GOUPIL-FESQUET. *Almeh du Caire, Gouverneur de village au bain* y *Physionomie de l'Orient*. Acuarelas incluidas en el libro *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, 1843. Bibliothèque nationale de France, Paris.

En resumen, se trata de una introducción visual dirigida lector, con el tipo de personajes que aparecerán en el relato. Se trata de un viaje a lo exótico que remarca Goupil-Fesquet en el texto introductorio: “soy, simplemente, un artista humilde que partió alegremente, armado con mis lápices y un daguerrotipo, con el deseo de acondicionar su memoria y enriquecer su imaginación mediante espectáculos novedosos” (Goupil-Fesquet, 1843, p.1).

Es ese afán por enriquecer la imaginación, además de la importancia nominal de iniciar la representación fotográfica de Oriente, lo que hizo del viaje de Goupil-Fesquet y Horace Vernet uno de los momentos claves del orientalismo; pues, junto a una tendencia estética heredada de las representaciones pictóricas del momento, habría que destacar una reconsideración de cómo la cámara fotográfica, en su momento de uso más temprano, “no sólo construía sino también deconstruía el Oriente, infundiéndolo en el ámbito de lo imaginario con lo histórico y lo real” (Hannoosh, 2016a, p.438).

2.2.2. Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière (1798-1865)

Tal y como se ha mencionado en el capítulo anterior, la aportación de Joly de Lotbinière¹³⁹ en los inicios de la fotografía fue un hecho considerado como pionero y estuvo íntimamente ligada a las figuras de Goupil-Fesquet, Horace Vernet y el editor de las *Excursions Daguerriennes*, el óptico francés Lerebours. Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière fue un hombre de negocios francés que llegó a Canadá en 1827. Su padre era un comerciante de vinos en la ciudad de Épernay, situada en la región del Marne, y Joly de Lotbinière se proponía ser el representante comercial de la empresa familiar en la región de Quebec. Durante su juventud viajó frecuentemente a Europa, principalmente a Suecia, Finlandia, Inglaterra, Suiza y Hungría (Desautels, 2010).

En Quebec se casó con **Julie-Christine-Chartier de Lotbinière**, una mujer perteneciente a la aristocracia local, quien había heredado de su familia el señorío de Lotbinière, situado en las proximidades de la ciudad de Quebec. Es por este motivo por el que tras la boda Pierre-Gustave añadió a su apellido Joly el nombre del señorío de Lotbinière (Desautels, 2010). A partir de este momento se dedicó a administrar las posesiones de su mujer, así como a sus negocios personales, hecho que le obligaba a viajar frecuentemente a Francia. Además, su hijo **Henri-Gustave**, quien en el futuro sería un político famoso, estudiaba en París. Joly de Lotbinière se encontraba junto a su familia en París en agosto de 1839, justo en el momento en el que Daguerre dio a conocer su invento del daguerrotipo y puso a la venta los primeros aparatos fotográficos. Siendo Joly de Lotbinière un hombre atento a todos los adelantos científicos de la época, se sintió entusiasmado por las grandes posibilidades que el daguerrotipo ofrecía y decidió comprar un aparato a Lerebours, encargado de poner a la venta el material, quien además de venderle el aparato fotográfico le publicó un año después cinco daguerrotipos en sus *Excursions Daguerriennes* (Hamelin, 1994).

¹³⁹ Las fuentes biográficas más completas acerca de Joly de Lotbinière se pueden consultar en DESAUTELS, J. (ed.) (2010). *Pierre-Gustave Joly de Lotbinière. Voyage en Orient (1839-1840), Journal d'un voyageur curieux du monde et d'un pionnier de la daguerréotypie*. Canada: Les Presses de l'Université Laval; y BROWN, E. (1998). *Les premières images daguerréotype au monde: le photographe canadien Pierre Gustave Gaspard Joly de Lotbinière*. L'Archiviste.

Inició su viaje a Oriente el 21 de septiembre de 1839, cuando partió desde el puerto de Marsella en dirección a Grecia. Su destino era Atenas¹⁴⁰. Decidió que su viaje por Oriente tendría el aliciente de fotografiar ruinas, ciudades y paisajes, una experiencia del todo innovadora teniendo en cuenta que había pasado muy poco tiempo desde que se dio a conocer el nuevo invento. Su viaje prosiguió por Egipto, Palestina, Siria, Líbano y Constantinopla. El viaje de regreso lo hizo por mar, pasando por Chipre y Malta hasta arribar a Marsella y desde ahí siguió por tierra hasta llegar a París el 8 de junio de 1840.

Los daguerrotipos que realizó, hoy en día perdidos, se complementaron con una gran cantidad de notas personales y relatos de su viaje, escritos de carácter personal que nunca tuvieron la intención de ser publicados en su totalidad en forma de relato de viajes al estilo de otros libros de viajes publicados en la misma época por Gérard de Nerval o Theophile Gautier. Únicamente algunos fragmentos de sus relatos aparecieron en las descripciones de los cinco daguerrotipos publicados en las *Excursions Daguerriennes*. Su cuaderno de viajes certifica no solamente el descubrimiento de Oriente por un *gentleman* de envergadura, sino que fue testigo de la nueva misión emprendida, consistente en practicar aquello que todavía no se denomina la fotografía, “un arte pionero que le preocupa especialmente si nos atenemos a las notas de su cuaderno de viajes” (Desautels, 2010, p.59). Dichos escritos se conservan en la *Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ)*, en el fondo *Famille Joly de Lotbinière*.

Las cinco litografías incluidas en *Excursions Daguerriennes* hechas a partir de sus daguerrotipos llevan por título *Le Parthénon à Athènes, Les Propylées à Athènes, Temple Hypèthre dans l'île de Philae, Temple du Soleil à Baalbec y Cimentière des musulmans à Damas*. También se conoce una imagen más de Joly de Lotbinière gracias a las aguatinas que el arquitecto francés **Hector Horeau** (1801-1872) realizó para su cuaderno de viajes *Panorama d'Égypte et de Nubie*¹⁴¹, publicado en 1841. Dicha publicación recogía sus investigaciones y experiencias a

¹⁴⁰ Joly de Lotbinière fue la primera persona en fotografiar el Partenón de la Acrópolis de Atenas y con toda probabilidad, el primer autor que publicó una fotografía de dicho monumento.

¹⁴¹ HOREAU, H. (1841). *Panorama d'Égypte et de Nubie, avec un portrait de Méhmet-Ali et un texte orné de vignettes*. Paris: chez l'auteur.

lo largo del viaje que realizó a Egipto y Nubia entre 1837 y 1839 y utilizó uno de los daguerrotipos de Joly de Lotbinière, concretamente uno que muestra la sala hipóstila del Templo de Karnak, para realizar una de sus aguatinas. Presumiblemente, Hector Horeau conoció los daguerrotipos de Joly de Lotbinière a través de Lerebours (Lyons, 2005).

Los cinco daguerrotipos, a diferencia de los realizados por Goupil-Fesquet, toman como tema principal la monumentalidad de las ruinas, a excepción del daguerrotipo del cementerio musulmán de Damasco que describe un paisaje de enterramiento. El tema elegido se relaciona con el interés romántico por la ruina como espacio de reflexión y fascinación. En consecuencia, no existió una voluntad de retratar el costumbrismo ni de reflejar la vida cotidiana de Oriente. A ninguno de los daguerrotipos se añadieron personajes al transferirse a litografías.



Fig. 37. NOËL-MARIE-PAYMAL LEREBOURS. *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, 1840-1843. *Temple Hypethre dans l'île de Philae*. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Los textos que acompañan a estas litografías, escritos por Joly de Lotbinière, son de un carácter experiencial y reflexivo que sumergen al lector/espectador en el viaje. El texto que describe la isla de Philae (fig. 37) enumera los problemas que tuvo Joly de Lotbinière para acordar un precio con un comandante local para poder remontar con su barco hasta los límites de la catarata, narra su primera experiencia con un camello así como la distinción entre un camello y un dromedario, describe la inmensidad del desierto y reflexiona en torno al destino de los sucesivos imperios que pasaron por Philae, la insignificancia del ser humano y la misión civilizadora actual de Europa frente al Oriente. Respecto a esta última idea, relata lo siguiente:

¿Dónde encontrar sino un lugar más amplio de reflexión? ¿No fue esta isla el límite del poder de los griegos y de los romanos, el de los ejércitos de Napoleón, el mismo límite del sol, cuyos rayos verticales venían en otros tiempos a sumergirse en tantas magnificencias? Los faraones, los ptolomeos, los césares, los justinianos, ¿no se aprovecharon de cada parte de este lugar, tan sagrado en otros tiempos, para construir arcos de triunfo a la entrada del mundo civilizado y para transmitir sus nombres a la posteridad? Esos nombres están ya borrados, la civilización se ha retirado lejos hacia el norte, el sol se ha retirado hacia el sur, como si huyera de la civilización. ¡El chacal es el único que habita ahora estas magníficas ruinas de tantos pueblos y tantos reyes! (Lerebours, 1840, Philae)

A la experiencia romántica del viaje a Oriente, Joly de Lotbinière añadió la posibilidad de realizar imágenes mediante la innovadora técnica del daguerrotipo. Este gesto precursor se convirtió en fundamental a la hora de establecer un vínculo emocional entre el viajero occidental y los lugares que exploraba. La utilización de un instrumento tecnológico, altamente sofisticado en su momento y con toda seguridad considerado como uno de los avances más innovadores de la época, agregó al viaje orientalista un aura de superioridad moral, intelectual y científica. Simbólicamente, el uso de la cámara fotográfica supuso, en una lectura postcolonialista de la fotografía en Oriente Próximo, un instrumento de apropiación visual.

2.2.3. Jules-Alphonse-Eugène Itier (1802-1877)

El interés de Jules-Alphonse-Eugène Itier¹⁴² por el daguerrotipo se remonta a 1840. Siendo una persona activa en los círculos científicos de París en la década de 1830, la invención y presentación del daguerrotipo en 1839 no le pasó desapercibida. Su trabajo fotográfico conocido data de 1842 en adelante y fue realizado dos años después del de Goupil-Fesquet y Joly de Lotbinière, y contemporáneo al de Girault de Prangey.

Nacido en París en 1802 y proveniente de una familia acomodada, Jules Itier fue un apasionado de los viajes y la ciencia. A la edad de diecisiete años empezó a trabajar en las aduanas de Marsella, gracias al contacto de su tío Joseph-Marie du Bois-Aimé, quien era el responsable del Departamento de Aduanas de Marsella y además un egiptólogo que había participado en la primera campaña egipcia de 1799-1801 (Perez, 1988). Fue escalando posiciones en su nueva profesión hasta obtener en 1830 el cargo de inspector en el Servicio aduanero francés.

Su profesión le permitió viajar por Senegal, India, Ceylán¹⁴³, Guayana, Guadalupe, China, Filipinas, Borneo y Egipto, entre los años 1842 y 1846; y llevando siempre consigo un equipo completo de daguerrotipo. Su obra fotográfica fue redescubierta en 1970 y se conservan en la actualidad daguerrotipos realizados en Senegal (1842), Guadalupe (1843), Guayana (1843), Macao, Cantón y Whampoa¹⁴⁴ en China (1844 y 1845) y Egipto (1845 y 1846) (Hannavy, 2008a). Fue el primer fotógrafo en fotografiar China, llegando a este país el 14 de agosto de 1844 formando parte de una delegación francesa compuesta por un grupo de diplomáticos entre los que se encontraba **Théodore de Langrené** (1800-1862), “Ministro Plenipotenciario, cuya misión era firmar un acuerdo comercial en

¹⁴² Las fuentes biográficas más completas acerca de Jules Itier se pueden consultar en STANISZEWSKA, B. (2017). “Jules Itier (1802-1877). A French Daguerreotypist in Macao”, en *Revista de Cultura*. Edition 55. Macao: Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau; HANNAVY, J. (2008a). “Itier, Alphonse-Eugène-Jules (1802–1877) *French Photographer*”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group; y ITIER, J. -A. -E. (1848). *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846*. Paris: Chez Davine et Fontaine.

¹⁴³ Hoy en día Sri Lanka.

¹⁴⁴ Cantón hoy en día se denomina Guangzhou, mientras que Whampoa es Huangpu.

Cantón que permitiera a Francia disponer de los mismos derechos comerciales que ya tenía el Imperio Británico” (Staniszewska, 2017, p.47).

A la vuelta de ese viaje se detuvo un tiempo en Egipto, donde fotografió monumentos y antigüedades tras recorrer El Cairo y remontar el Nilo hasta Nubia. Itier cumplió con las posibilidades previstas por Daguerre y Arago de que el daguerrotipo permitiría a los viajeros traer a casa las maravillas del mundo. Hizo el viaje más largo de todos los primeros viajeros daguerrianos, llevando su voluminoso equipo hasta China en 1844 (Lowry y Barret Lowry, 1998). A lo largo de sus viajes, Itier fue escribiendo un relato donde reflexionaba acerca de sus experiencias. Le interesaba especialmente la naturaleza y la etnografía de los lugares que visitaba. Dicho cuaderno de viajes fue publicado en 1848, en tres volúmenes, bajo el título *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846*¹⁴⁵. Se publicó en París y los editores fueron Dauvine et Fontaine. La *Revue d'Orient: bulletin de la Societé Orientale de France* se hizo eco de su viaje y en su número de 1848 recogió una nota acerca de su relato en la que comentaba lo siguiente: “la narración del señor Itier, escrita en forma de cuaderno de viajes, está llena de nociones interesantes y de incidentes agradables relatados sin pretensión y con buen gusto” (*Revue d'Orient*, 1848, p.436).

El capítulo XIX de su libro *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846* lleva por título *Aden, la mer Rouge, Suez, Egypte*, y se corresponde a sus vivencias en esta última etapa del viaje. Está fechado a partir del 28 de octubre de 1845. En él describía las ciudades por las que transcurrió el viaje —Adén, Yeda, Suez— y se centraba en las peculiaridades geográficas de la región. También relacionaba la geografía del lugar cercano a Suez con la historia del éxodo del pueblo judío en la época de Moisés. El capítulo terminaba con una nota fechada el 10 de noviembre de 1846 en la que se menciona: “salida hacia El Cairo, el Alto Egipto y Nubia” (Itier, 1848, p.342). Y aquí acaba el cuaderno de viaje. Lamentablemente, Itier no incluyó sus experiencias en Egipto, tampoco ninguna reflexión acerca de los daguerrotipos que tomó en tierras egipcias.

¹⁴⁵ ITIER, J. -A. -E. (1848). *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846*. Paris: Chez Dauvine et Fontaine.

En total, Jules Itier realizó más de cien daguerrotipos durante sus viajes entre 1842 y 1846 (Staniszewska, 2017). El *J. Paul Getty Museum* de Los Ángeles conserva cuatro daguerrotipos realizados en Egipto entre 1845 y 1846: *Egyptian water carrier near the Temple of Kom Ombo, 1845*; *Obelisk and Propylaeum of Luxor, 1845/1846*; *The Ramasseum, Thebes, 1845/1846* y *Entrance gate at the Temple of Denderah, Egypt, 1846*. El *Metropolitan Museum* de Nueva York conserva un daguerrotipo realizado en Egipto entre 1845 y 1846: *Monsieur Itier's Cange Under Sail on the Nile*. El *Centre Canadien d'Architecture* de Montreal conserva otro daguerrotipo realizado en Egipto y titulado *Rear View of the Temple of Idfu, Egypt, 1845-1846*. El *Musée français de la Photographie*, en París, conserva treinta y siete daguerrotipos realizados en China¹⁴⁶. Finalmente, en el portal web Art.net se pueden encontrar en la actualidad ocho daguerrotipos de Jules Itier subastados entre 1992 y 2012, cinco de ellos correspondientes a Egipto: *Portrait d'un personnage égyptien, Le Caire, ca. 1845-1846*; *Petit temple de l'Ile de Philae, 1845*; *Public square, upper Egypt, 1845-1846*; *Column capital and ceiling of the temple of Dendera, 1845-1846* y *The ancient obelisks of Karrac, 1845-1846*¹⁴⁷. Un estudio de 2013 estimaba en ochenta los daguerrotipos de Itier en colecciones privadas (Gimon, 2013).

Los daguerrotipos realizados por Itier en Egipto se caracterizaron por tratar el tema de la arqueología. Buscando composiciones equilibradas, Itier perseguía plasmar en la placa de cobre el esplendor de las antiguas ruinas, siendo consciente de que muchos de esos lugares no habían sido jamás explorados por un fotógrafo, como fue el caso del *Ramesseum* de Tebas. En el daguerrotipo del obelisco de Luxor, un primer plano de ruinas y el fragmento de una de las fachadas del templo sirven de marco para encuadrar el obelisco de una forma natural, que además aparece plenamente iluminado, mientras que el resto de los elementos aparecen en sombra. En otros casos, se decantó por fotografiar conjuntos de ruinas aislados y rodeados únicamente por las arenas del desierto y por las lejanas montañas, como es el caso

¹⁴⁶ El *Musée français de la Photographie*, situado en la localidad de Bièvres, atesora la mayor colección de Jules Itier en colecciones públicas gracias a la venta de treinta y siete daguerrotipos efectuada por los descendientes de Itier a André Fage, primer director del museo.

¹⁴⁷ Véase <http://www.artnet.com/artists/jules-itier/>

de la puerta de entrada al Templo de Dendera, el Templo de Philae o las ruinas de Karnak (fig. 38).



Fig. 38. JULES ALPHONSE EUGÈNE ITIER *The Ramasseum, Thebes*, 1845-1846; [*Obelisk and Propylaeum of Luxor*], 1845-1846; [*Entrance gate at the Temple of Denderah, Egypt*], 1846. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

De su producción egipcia hay dos imágenes que llaman poderosamente la atención. El daguerrotipo titulado *Egyptian water carrier near the Temple of Kom Ombo* presenta de una forma sorprendente un retrato muy bien realizado y con una más que aceptable nitidez para un retrato de exterior en una época tan temprana. Al más desarrollado tema de la arqueología le sustituye ahora un novedoso tema antropológico, pues se trata de una instantánea que recoge el momento en el que el aguador está sentado y protegido del sol abrasador por un chamizo hecho con hojas de palmera, esperando a los clientes.

Otra de las imágenes de Itier presenta un retrato colectivo de los miembros de la tripulación sobre el barco del Nilo. Se trata de una toma ciertamente curiosa por el punto de vista elegido y por el tema tratado. El fotógrafo se sitúa en una esquina del barco, con el fin de poder sacar dentro del encuadre la vela y la cabina de mando, y sitúa a sus compañeros de aventuras sobre la cubierta del barco, quienes posan, alguno incluso mirando a la cámara.

2.3. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY Y SUS VIAJES POR EL MEDITERRÁNEO

La obra del daguerrotipista, orientalista, viajero, intelectual, aristócrata, dibujante y botánico Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892)¹⁴⁸ abarca un vasto campo de intereses sintetizados en dos palabras: arquitectura y Oriente. Entre 1842 y 1845 viajó por Italia, Malta, Grecia, Turquía, Egipto, Siria, Palestina y Líbano. Durante este tiempo produjo alrededor de mil daguerrotipos, una producción que excede la de cualquier otro viajero daguerrotipista de la época (fig. 39).



Fig. 39. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. [Autoportrait présumé]: [photographie], ca. 1840. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Tras un periodo de más de ochenta años en el que su obra estuvo olvidada, que hoy en día la mayoría de sus daguerrotipos hayan sobrevivido es casi un milagro. Su obra fotográfica es considerada única por su carácter pionero, ha recibido un reconocimiento y puesta en valor en los últimos años y se encuentra diseminada entre instituciones públicas y colecciones privadas¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Las fuentes biográficas más completas acerca de Girault de Prangey se pueden consultar en BRANT, C. (2008). *Miroirs d'argent. Daguerreotypes de Girault de Prangey*. Genève: Ed. Slatkine; QUETTIER, P. (2000). *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892: dessins-peintures, photographie, études historiques*. Catálogo de la exposición. Langres: Gueniot; PINSON, S. C. (ed.) (2019). *Monumental Journey: The Daguerreotypes of Girault de Prangey*. Catálogo de la exposición. New York: The Metropolitan Museum of Art; AUBENAS, S. (2013). "La redécouverte d'un précurseur: Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892)", en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection d'une rive l'autre); STEWART, L. S. (2005). "In Perfect Order: Antiquity in the Daguerrotypes of Joseph-Philibert Girault de Prangey", en LYONS, C. L. (ed.). *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Los Angeles: Catálogo de la exposición. Getty Publications; SIMONY, C. DE (1935). "Une curieuse figure d'artiste: Girault de Prangey (1804-1892)", en *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon. Année 1934*. Dijon: Bernigaud & Privat; y BROCARD, H. (1893). "M. Girault de Prangey", en *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*, t. 4.

¹⁴⁹ El conjunto de los aproximadamente mil daguerrotipos que conforman la obra de Girault de Prangey era, y continúa siendo en parte, propiedad de los herederos del conde Charles de Simony, quien compró en 1920 la casa en ruinas y los terrenos pertenecientes a Girault de Prangey, incluyendo todo lo que había dentro. Fue él

Es en los últimos años cuando su biografía y obra se ha empezado a estudiar mediante la publicación de textos y la organización de exposiciones. En 1998, el *Musée de Langres* organizó la primera exposición consagrada a su obra. Destacan también las investigaciones realizadas por **Christopher Brant** con motivo de la exposición *Miroirs d'argent. Daguerreotypes de Girault de Prangey*, en el *Musée Gruérien* de Bulle (Suiza) en 2008; o el trabajo de investigación realizado por **Sylvie Aubenas**¹⁵⁰, directora del departamento de Estampas y fotografía de la *Bibliothèque nationale de France*, quien además ha colaborado en la exposición *Monumental Journey: The Daguerrotypes of Girault de Prangey*¹⁵¹, realizada en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York en 2019, junto a **Stephen C. Pinson**, conservador en el *Metropolitan Museum of Art*, **Thomas Galifot**, conservador de fotografía del *Musée d'Orsay* de París y **Olivier Caumont**, director del *Musée de Langres*.

En lengua castellana apenas existen estudios centrados en la figura de Girault de Prangey con relación a su trabajo fotográfico. Únicamente, en el ensayo de **Helena Pérez Gallardo** *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y*

quien redescubrió las cajas que contenían los daguerrotipos. Pequeñas donaciones fueron realizadas en 1950 por el conde de Simony al Departamento de Estampas de la *Bibliothèque nationale de France* —veinte placas realizadas en París— y al Museo Gruérien de Bulle en Suiza —sesenta y una placas realizadas en Suiza—. En la misma época, los historiadores de la fotografía Helmut y Alison Gernsheim entraron en contacto con el conde de Simony, pudiendo ver el conjunto de la obra y adquirieron diez daguerrotipos, los cuales fueron publicados en los años 1955-1956 en sus estudios sobre historia de la fotografía. En 1970 los descendientes del conde de Simony contactaron con el coleccionista de fotografía André Jammes, solicitándole opinión sobre la conservación de las placas. Recibió varias decenas de daguerrotipos que conserva en su colección particular. En 1998, los descendientes del conde de Simony decidieron poner a la venta una parte de la colección. Primero realizaron una venta de 158 obras a la *Bibliothèque nationale de France*, materializada en el 2000. El 5 de mayo de 2000 la casa de subastas Christie's realizó la venta de un lote de doce daguerrotipos, seguida de una primera subasta también en Christie's y celebrada en Londres el 20 de mayo de 2003, en la que se subastó otro lote de ochenta y seis daguerrotipos. Importantes museos de todo el mundo, entre los que se encuentran el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, el *J. Paul Getty Museum*, el *Rijksmuseum* de Amsterdam y sobretodo el Museo Nacional de Qatar adquirieron las mejores piezas. Una tercera subasta tuvo lugar el 18 de mayo de 2004, en la que Christie's procedió a una venta de ochenta y cuatro daguerrotipos más. El 15 de noviembre de 2008 se celebró la cuarta subasta, en Shoteby's, con el lote de trece daguerrotipos que adquirió André Jammes en 1970. Una quinta subasta tuvo lugar el 7 de octubre de 2010, con un lote de sesenta y cuatro daguerrotipos. Actualmente, más de quinientos daguerrotipos de Girault de Prangey son accesibles, bien a través de colecciones de museos o mediante los catálogos de las subastas. Información obtenida de: AUBENAS, S. (2013). "La redécouverte d'un précurseur: Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892)", en *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection d'une rive l'autre). Recuperado de: <http://inha.revues.org/4882>

¹⁵⁰ AUBENAS, S. (2013). "La redécouverte d'un précurseur: Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892)", en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection InVisu), (pp. 183-194).

¹⁵¹ La exposición *Monumental Journey. The Daguerrotypes of Girault de Prangey*, una de las más completas hasta la fecha, pudo verse en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, del 18 de enero al 12 de mayo de 2019.

*representación monumental*¹⁵² aparece una pequeña mención que trata de su viaje por España y su relación con los fotógrafos Bisson frères, pero no aborda en profundidad su viaje por el Mediterráneo oriental. Por lo tanto, se hace necesario analizar la biografía, intereses intelectuales y obra artística y fotográfica de este erudito orientalista que desarrolló unos amplios estudios sobre Oriente Próximo y es considerado como uno de los pioneros de la fotografía.

De origen aristocrático, Girault de Prangey nació el 21 de octubre de 1804 en Langres, en la región francesa del Alto Marne. Hijo de **Claude-Joseph III Girault** y **de Barbe de Piétrequin de Prangey**, ambos provenientes de dos familias aristocráticas y honorables de Langres, los Girault y los Piétrequin, aunque originarias de Borgoña (Brocard, 1893). Hijo único tras la muerte prematura de sus hermanos, Girault de Prangey fue un acaudalado heredero que tuvo la posibilidad de dedicar su gran fortuna al estudio, la investigación y los viajes.

El **conde Charles de Simony** —una figura fundamental en la conservación del legado de Girault de Prangey— publicó en 1935 un documento biográfico titulado *Une curieuse figure d'artiste: Girault de Prangey (1804-1892)*¹⁵³ y publicado en *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belle-Lettres de Dijon. Année 1934*, donde mencionaba el desconocimiento total de más datos biográficos de su infancia, así como referentes a sus estudios realizados durante su juventud. Sin embargo, existe un documento más antiguo, un obituario escrito por **Henry Brocard** en 1893 titulado *M. Girault de Prangey*, y publicado en el *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres* en 1893, en el que se ofrecen datos de su infancia: se sabe que realizó sus estudios primarios en un colegio de Langres y a continuación realizó un curso de dibujo en la Escuela de Artes de la misma ciudad (Brocard, 1893). Más tarde fue a París, donde en 1828 obtuvo un Diploma en Artes y dos años después un Diploma en Derecho (Stewart, 2005).

¹⁵² PÉREZ GALLARDO, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra Ediciones.

¹⁵³ SIMONY, C. DE (1935). “Une curieuse figure d'artiste: Girault de Prangey (1804-1892)”, en *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belle-lettres de Dijon. Année 1934*. Dijon: Bernigaud & Privat, (pp. 55-62).

En 1836 fue uno de los miembros fundadores de la *Société historique et archeologique de Langres* (Brocard, 1983). Bajo esta agrupación, su actividad intelectual fue intensa y dio como fruto la creación en 1838 del Museo de Antigüedades de Langres. Además, rastreando la información aparecida en la publicación *Bulletin Monumental*¹⁵⁴ sobre Girault de Prangey, se puede constatar su enorme actividad de investigación entre los años 1837 y 1849. Actividad que a grandes rasgos coincide en el tiempo con la aparición de sus primeras publicaciones tras su regreso del largo viaje por España, Argelia y Sicilia de 1831 a 1835, y su definitivo retiro en la mansión de estilo orientalista que mandó construir en sus dominios de Tuaires à Courcelles-Val d’Esnoms, cerca de Langres.

En el *Bulletin Monumental* Girault de Prangey aparece definido como “inspector de monumentos” (*Bulletin Monumental*, 1838, p.467), pudiendo deducirse que su actividad profesional consistía en salvaguardar, poner en valor y realizar estudios acerca de los monumentos históricos de la región de Langres. Pero sus intereses intelectuales iban mucho más allá de lo mencionado hasta ahora. Las pasiones que definieron su vida académica fueron el interés por la arqueología, las culturas antiguas de la cuenca mediterránea en general y la cultura islámica en particular, la arquitectura, la fotografía y la horticultura. En todas ellas fue un hombre experimentado. Además, Girault de Prangey fue un excelente dibujante, testimonio de ello son los cientos de dibujos y acuarelas que realizó de motivos orientales: planos y detalles de edificios, decoraciones islámicas y vistas pintorescas.

Su interés por la fotografía fue prematuro, iniciándose presumiblemente de la mano del fotógrafo **Hippolyte Bayard** (Stewart, 2005) y fotografiando, ya en 1841, las calles y monumentos de París¹⁵⁵ y los alrededores de su mansión en Langres. Utilizaba una cámara de daguerrotipos con unas placas de cobre de un tamaño de 19 x 24 cm., a partir de los cuales creaba otros formatos más pequeños subdividiéndolas (Brant, 2008). Acorde con su carácter innovador, la fotografía fue

¹⁵⁴ El *Bulletin Monumental* es una revista publicada por la *Société française d’Archéologie*, cuya misión es la de publicar artículos sobre investigaciones realizadas en el campo de la arqueología, así como contribuir a la divulgación de esta ciencia. Su primera publicación data de 1834, continuando hasta la actualidad. Todas las publicaciones hasta 1975 pueden consultarse en <https://catalog.hathitrust.org/Record/000500900>

¹⁵⁵ Los daguerrotipos realizados en París se conservan en la *Bibliothèque nationale de France*.

siempre para Girault de Prangey un medio con el que obtener imágenes más precisas y rápidas que los motivos arquitectónicos y decorativos que precisaba para el desarrollo de sus investigaciones. Este dato justifica la ausencia de un interés por fotografiar escenas pintorescas de personajes populares y retratos, salvo en contadas ocasiones. Aunque es necesario también referir que la tecnología que en los años 1840 ofrecía el daguerrotipo para realizar tomas fotográficas a personas en ambientes de exteriores no permitía resultados óptimos.

Girault de Prangey debe ser considerado hoy en día como uno de los pioneros de la fotografía por haber sido capaz de realizar un trabajo fotográfico tan completo en el transcurso de su viaje por Italia, Malta, Grecia, Turquía, Siria, Líbano, Palestina y Egipto, entre 1842 y 1845. Nunca nadie antes que él había conseguido realizar un volumen de daguerrotipos tan extenso en el transcurso de un viaje y con un nivel de coherencia estética y belleza semejante. Además, él fue el primero en fotografiar muchos de los lugares que visitó, siendo un precursor de la aventura de los fotógrafos calotipistas que llegarían a Oriente Próximo pocos años después y que tuvieron que soportar las dificultades de viajar por lugares con climas extremadamente cálidos cargados de un voluminoso y frágil equipo fotográfico.

Girault de Prangey representó el ideal de un hombre consagrado a la ciencia y la investigación. Nunca se casó ni formó familia. Dedicó los años de su juventud a viajar y a publicar los resultados de sus investigaciones. Y con la llegada de la madurez, posiblemente resentido por el poco éxito que tuvo la publicación de sus últimos trabajos, se retiró voluntariamente a su mansión de los dominios de Tuaires à Courcelles-Val d'Esnoms, cerca de Langres. Allí permaneció los siguientes cuarenta años, llevando una vida solitaria y recibiendo muy pocas visitas, hasta su muerte en 1892. El conde de Simony recogió en sus escritos la descripción que un lugareño contemporáneo de Girault de Prangey realizó de este:

El señor Girault de Prangey vivía en la villa y venía poco a Langres, sobre todo al final de su vida. No obstante, yo le conocí. Era rudo, muy mordaz y de trato poco agradable. Así que no veía a casi nadie. Era un dibujante muy hábil, muy instruido y lleno de talento, sus litografías son muy remarcables. Apasionado por las flores, como todo el mundo sabe, fue también un gran admirador de los bellos pájaros exóticos. [...] Cuando venía a Langres iba

generalmente a dar una vuelta al Círculo, donde no era bien recibido, pues se temían sus estallidos de genio. Era, en resumen, una persona original y muy talentosa, pero poco sociable. (Simony, 1935, p.56)

2.3.1. Viajes por España en 1832 y el uso del dibujo

En 1831, con apenas veintisiete años, Girault de Prangey inició el primero de sus dos grandes viajes. Durante cuatro años se dedicó a recorrer Italia, España, Argelia, Sicilia y Suiza (Quettier, 2000). De todos los lugares que visitó, le interesaron especialmente España y Sicilia. En España visitó Andalucía y se interesó por los principales monumentos islámicos de Sevilla, Granada y Córdoba. Realizó elaborados dibujos de la Giralda, el Alcázar de Sevilla, la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada, en los que desplegaba una visión analítica muy refinada para plasmar los detalles decorativos de los monumentos islámicos —decoraciones geométricas, inscripciones islámicas, azulejería, ornamentos policromados—, los planos, alzados y dibujos de secciones de los edificios.



Fig. 40. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. *Alhambra*, en *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessins et mesures en 1832 et 1833, 1837. Entrée de la Court des Lions*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Además, utilizaba la arquitectura de estos espacios para dibujar escenas costumbristas de carácter orientalista, en las que incluía en ocasiones personajes ataviados con trajes populares españoles en contextos urbanos o interiores de edificios, desplegando una visión exótica e imaginando escenas de la vida cotidiana. En otras ocasiones, las escenas populares españolas eran sustituidas por escenas orientales. En uno de sus dibujos se puede observar el Patio de los Leones y en él aparecía recostado sobre una alfombra un hombre ricamente vestido y fumando un narguilé mientras estaba siendo atendido por su sirviente negro (fig. 40).

De nuevo, el conde de Simony ofrece una interesante descripción de los viajes por España de Girault de Prangey y del trabajo creativo allí realizado:

En 1832 nuestro langronés, cargado de lápices, de paleta, de colores y sin duda también provisto de lupa y reglas, parte hacia España. Permanece dos años en Sevilla y Granada, preparando sus obras sobre la arquitectura de los árabes y de los moros. [...]

Da cuenta, con aquella minuciosidad, con aquella exactitud de dibujo, de color y de perspectiva, los más mínimos detalles de esta ornamentación, tan complicada, tan intrincada, tan variada. Mide las columnas, los planos, las bóvedas, toma notas de todo, anota los colores, añade dibujos del conjunto, incluye personajes pintorescos, hace grandes vaciados, los cuales se encuentran actualmente en el museo de Langres. Se preocupa también por la traducción de versículos del Corán, cuya magnífica escritura decora los muros de la Alhambra o del Generalife.

Evoca la historia de los árabes, desde su origen, aquel de los conquistadores de España, su instalación en la península, su vida guerrera y llena de lujos, la decadencia del poder árabe, el triunfo de la cruz sobre la media luna, las transformaciones infligidas a los palacios moriscos por sus nuevos ocupantes. (Simony, 1935, p.58)

Los dibujos realizados por Girault de Prangey a lo largo de su viaje por España desprendían una gran fascinación por Oriente, al mismo tiempo que suponían una de las investigaciones científicas más completas realizadas hasta la fecha en torno a la arquitectura islámica en Andalucía, y son comparables a los dibujos de la Alhambra que realizó el artista Diego Sánchez Sarabia entre 1760 y 1763 por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵⁶. Con todo el material realizado durante los cuatro años de su viaje, Girault de Prangey comenzó a trabajar en una serie de publicaciones que verían la luz entre 1836 y 1842, y que se convirtieron rápidamente en obras de referencia para el estudio de la arquitectura islámica en Andalucía.

En primer lugar, publicó un álbum de litografías dividido en tres volúmenes que agrupaba los dibujos realizados en Andalucía y se titulaba *Monuments árabes*

¹⁵⁶ Para una mayor información sobre la representación pictórica de los monumentos antiguos árabes en España, ver el catálogo *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la academia*. Recuperado de <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/el-legado-de-al-andalus-las-antigüedades-arabes-en-los-dibujos-de-la-academia>

et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833 (fig. 41). Los tres volúmenes en los que se dividía llevaban por título *Mosquée de Cordoue* (tomo I), *La Giralda et l'Alcazar de Séville* (tomo II) y *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra* (tomo III)¹⁵⁷. Su publicación se prolongó hasta 1839.

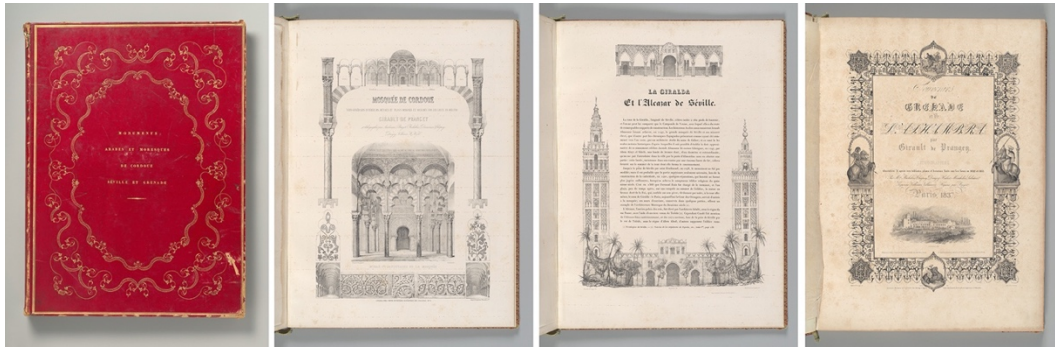


Fig. 41. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833*, 1837. *Mosquée de Cordoue*, *La Giralda et l'Alcazar de Séville*, *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra*.

El álbum incluía sus dibujos transferidos a litografías e iba acompañado de una explicación de cada uno de los monumentos y su estado de conservación. Cada uno de los principales monumentos islámicos era descrito y analizado desde una perspectiva histórica. También detallaba apreciaciones técnicas y estéticas relacionadas con el arte islámico español. El primer volumen mostraba ocho dibujos de Córdoba, el segundo seis de Sevilla y el tercero, el más extenso, un total de treinta de Granada. El *Bulletin Monumental* de 1837 se hizo eco de la publicación del tomo tercero:

El sr. Girault de Prangey, de Langres, acaba de publicar una magnífica descripción de la Alhambra, en el formato de gran folio, con treinta planchas excelentemente litografiadas a partir de los diseños del autor. Esta hermosa obra debe ser considerada como una de las más notables publicadas en los últimos años y la importancia de la Alhambra le confiere un gran valor para los eruditos especialmente dedicados al estudio de monumentos. (*Bulletin Monumental*, 1837, p.224)

¹⁵⁷ GIRAULT DE PRANGEY, J. -P. (1836). *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Paris: Veith et Hauser, s.d. 1836 (vol. I), 1837 (vol. II), 1839 (vol. III). La edición española se publicó en 1878 en Madrid, en la imprenta de A. Rodero.

En 1841 publicó su siguiente trabajo, titulado *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*¹⁵⁸, un estudio científico que venía a completar los tres volúmenes de litografías publicados y donde incluía las notas de sus viajes e investigaciones históricas y científicas mediante las cuales relataba descripciones de los monumentos de los países visitados. También escribió un ensayo sobre la historia de la arquitectura de los árabes donde se interrogaba acerca del arte morisco español y norteafricano, así como por el desarrollo del arco ojival. La última parte del ensayo refería un relato en el que se destacaban los hechos y eventos más resaltables de la cultura árabe a lo largo de la historia.

Y finalmente, a principios de 1842 vio la luz su tercera obra dedicada al estudio de la arquitectura islámica en Andalucía, bajo el título de *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*¹⁵⁹ y centrada en un estudio de la decoración alhambresca. Para ello, realizó hermosas láminas a color reproduciendo fielmente muchas de las decoraciones ornamentales y motivos arquitectónicos del palacio granadino. Cabe destacar de esta obra la minuciosidad de los dibujos así como la aplicación del color, que permitía imaginar de una forma aproximada la decoración original de la Alhambra.

El interés de estas tres publicaciones, cuyo tema principal es el arte islámico en España, reside en la minuciosidad del estudio histórico desarrollado y sobre todo en la exquisita factura de los dibujos realizados. La publicación de *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade [...]*, *Essai sur l'architecture, des arabes et de mores, en Espagne, en Sicilie, et en Barberie [...]* y *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra [...]* enfocaron las investigaciones de Girault de Prangey hacia un interés pleno por el orientalismo, cuya segunda etapa no podía ser otra más que el viaje a Oriente Próximo. Fue a partir de entonces cuando el uso que Girault de Prangey hizo del nuevo invento del daguerrotipo contribuyó a ampliar el campo de investigaciones en los estudios relacionados con la arqueología y la historia de Oriente Próximo.

¹⁵⁸ GIRAULT DE PRANGEY, J. -P. (1841). *Essai sur l'architecture, des arabes et de mores, en Espagne, en Sicilie, et en Barberie, [suivi d'un appendice contenant les inscriptions de l'Alhambra, publiées et traduites par J. Derembourg]*. Paris: A. Hauser.

¹⁵⁹ GIRAULT DE PRANGEY, J. -P. (1842). *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*. Paris: A. Hauser.

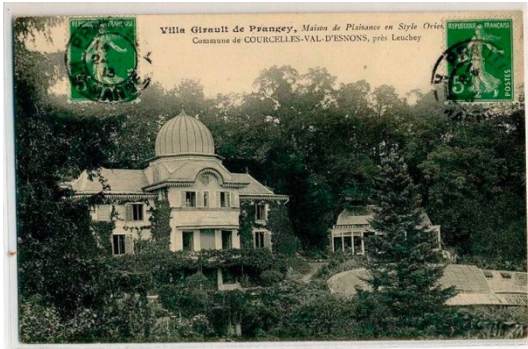


Fig. 42. Villa Girault de Prangey, *Maison de Plaisance en Style Oriental*. Tarjeta postal.

En 1836, Girault de Prangey se embarcó en un nuevo proyecto que si bien no fue un viaje ni tuvo que ver con la publicación de ninguna obra erudita, sí fue una consecuencia lógica de todos sus conocimientos acumulados hasta el momento: la construcción de una villa de estilo orientalista en sus dominios de Tuaires à Courcelles-Val d'Esnooms, cerca de Langres. Allí

mandó construir una suntuosa mansión de estilo oriental, decorada con forjados y ventanas de celosías y coronada por una cúpula bulbosa (Quettier, 2000). El estilo elegido imitaba el de las villas turcas o *yali* del Bósforo, en Constantinopla, y añadía elementos ornamentales que había podido contemplar en su viaje por Andalucía. Es posible hacerse una idea de la forma de la casa gracias a unas fotografías que realizó Girault de Prangey en los años 1850 (fig. 42).

Paralelamente a la construcción de su mansión, se dedicó a plantar árboles de todo tipo de variedades y especies vegetales raras y exóticas, dando rienda suelta a su gran interés por la botánica, una afición considerada como excéntrica por sus contemporáneos. También construyó invernaderos que llenaba con plantas tropicales. A modo de comparación, el personaje de Jean Floressas des Esseintes de la novela *A contrapelo*¹⁶⁰, escrita en 1884 por el francés **Joris-Karl Huysmans** (1848-1907), recuerda con sus excentricidades y su pasión obsesiva por las plantas y las orquídeas a la personalidad e intereses intelectuales de Girault de Prangey. Una de las más bellas descripciones de su jardín fue realizada por el conde de Simony:

El agua fluye por todas partes, en cascada y en chorros bajo la casa, en las albercas de los huertos y espacios comunes. En el parque, una fuente de piedra alza sus surtidores superpuestos, el agua clara se desliza gota a gota bajo el verde follaje.

¹⁶⁰ HUYSMANS, J. -K. (2004). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.

Pero el verano ya está aquí: todo son canastillos floridos, plantas raras, papiros y plataneros alrededor del estanque, rosas fragantes en parterres multicolores.

Los frutales, bien resguardados, se engalanan con flores y frutas. Las orquídeas perfuman los invernaderos, entre helechos y palmeras. Las frutas exóticas, piñas, plátanos, uvas pasas, naranjas o cidras tientan al visitante bajo la vigilante mirada del autor de todas estas maravillas. (Simony, 1935, p.60)

2.3.2. Viajes por Oriente Próximo y el uso del daguerrotipo

En 1842, Girault de Prangey inició una segunda etapa en su vida intelectual y profesional, lo que supuso la culminación de todo el trabajo de erudición que había realizado anteriormente y sobre todo la incorporación de un nuevo instrumento de trabajo: la fotografía. Gracias a ello, se abrieron nuevas posibilidades en el estudio de la arquitectura islámica. Su experiencia acumulada era ya notable: sus primeros viajes entre 1831 y 1835 le pusieron en contacto con lugares exóticos y le iniciaron en la senda del orientalismo. El éxito de las publicaciones que vieron la luz entre 1836 y 1842 le ofrecieron un premio a su labor intelectual, un dato importante para una persona con un gran ego y una necesidad constante de reconocimiento. Y su labor, a partir de 1836, como miembro fundador de la *Société historique et archéologique de Langres* fue una contribución decisiva para la puesta en valor y restauración del patrimonio histórico y monumental de la región (Pinson, 2019).

Con toda esta intensa actividad profesional, no es de extrañar que Girault de Prangey, un hombre de su época abierto a toda innovación tecnológica, sintiera desde el principio una gran atracción por el invento del daguerrotipo que acababa de ser presentado por François Arago en París. En 1841, apenas dos años después de la aparición del nuevo invento, están datados los primeros daguerrotipos que realizó en París, en los que se interesaba por la representación de monumentos de la ciudad como el Palacio de las Tullerías o la Catedral de Nôtre-Dame.

En la primavera de 1842, provisto con su cámara de daguerrotipos y más de un millar de placas, Girault de Prangey se embarcó en un nuevo viaje rumbo a Oriente. En esta ocasión, el viaje que pretendía realizar era mucho más ambicioso,

más largo, más costoso y suponía una dificultad añadida por la necesidad de transportar el pesado y frágil material fotográfico. Su aventura le llevó por Italia, Malta, Grecia, Turquía, Egipto, Palestina, Líbano y Siria. Originalmente tuvo la intención además de viajar a Persia y la India, sin embargo, desistió de ello por miedo a que los aproximadamente mil daguerrotipos realizados sufrieran desperfectos a causa de un viaje tan largo y duro (Girault de Prangey, 1843).

Su *grand tour oriental* tenía por objetivo realizar un estudio exhaustivo de las antiguas culturas del Mediterráneo oriental y utilizar todos los medios expresivos disponibles —dibujo, acuarela y daguerrotipo— para completar una catalogación de los monumentos y elementos decorativos existentes en los lugares que visitaba. También completaba el extenso estudio iniciado años atrás acerca de la arquitectura islámica en Andalucía, pero en esta ocasión en Oriente Próximo, cuna de la civilización árabe. El *Bulletin monumental*, en su volumen número 8 del año 1842 recogió la noticia de la partida de Girault de Prangey:

El señor Girault de Prangey, inspector del Alto Marne, promete a la Sociedad que en el transcurso del viaje que va a emprender y en el que visitará las ciudades de Pisa, Génova, Roma, Constantinopla, Palmira, los monumentos de Asia Menor, de Siria, Palestina y Egipto; se ocupará del origen de la ojiva [arco apuntado] y de las causas de su éxito en la arquitectura bizantina: a su regreso, entregará a la Sociedad los planos y diseños que enriquecerán su porfolio. El Sr. de Prangey anuncia que en ocasiones se servirá del daguerrotipo, cuya utilidad ha sido reconocida por la Academia de Inscripciones en una de sus últimas sesiones. Este medio, es cierto, no puede servir para los planos ni para algunos detalles, pero como información es inapreciable, también para mostrar el estilo, el aspecto y el conjunto del monumento, sobre todo en manos de un artista que sabe sacarle provecho para reproducir los objetos en su aspecto y en las condiciones más favorables para la ciencia. El Sr. de Prangey tiene intención de estudiar las ruinas de Palmira, las de Baalbek, así como las mezquitas de Damasco y El Cairo, para que sirva de complemento a su obra sobre la Alhambra. También se dedicará al estudio de la arquitectura militar de los turcos y a determinar la influencia que sobre ella pudo tener el comercio con los genoveses y las expediciones de los cruzados. (*Bulletin monumental*, 1842, p.64)

Su primer destino fue Italia, y más concretamente Roma, ciudad en la que permaneció durante tres meses y medio. A continuación se dirigió a Atenas, donde permaneció entre cuatro y cinco semanas. Allí realizó aproximadamente setenta daguerrotipos, centrados no únicamente en las ruinas clásicas, sino también en las iglesias y monasterios bizantinos. Prosiguió su viaje hacia Constantinopla y la costa de Asia Menor. La llegada a Egipto se produjo a principios del otoño de 1842 y es desde El Cairo desde donde Girault de Prangey escribió una carta al **señor Gailhabaud**, miembro de la *Société historique et archéologique de Langres*, en la que narra sus investigaciones realizadas en Roma y Atenas. La carta apareció publicada en el volumen 9 del *Bulletin monumental*:

Qué puedo decirle de Roma, si no es que me llevo de ella una inmensa colección: tres meses y medio de trabajo, casi sin descanso, y que, generalmente, y sobre todo al final de la estancia fue una maravilla. En Atenas, donde pasé de cinco a seis semanas, fui más feliz si cabe: perdí menos el tiempo y todo aquello que deseaba realizar desde cuando estaba en París, pude hacerlo. A lo que he añadido más taras imprevistas realizadas.

Bien decidido a admirar, he debido ir mucho más lejos, incluso ser injusto con las bellas ruinas romanas que desde siempre me habían cautivado, directamente las he olvidado. No, nada es maravilloso. ¡Es perfecto todo aquello que se encierra en la noble Acrópolis de Atenas! (Girault de Prangey, 1843, p.161)

En dicha carta, también mencionaba algunas de las maravillas que había descubierto visitando las abundantes ruinas helenísticas diseminadas por toda la costa de Asia Menor, las cuales fotografió prestando atención a los detalles escultóricos de frisos, columnas y pilastras:

No tengo necesidad de hablarle del encanto de todos los restos arqueológicos que he encontrado por todas partes. Sardes, Magnesia, Mileto, Milasa y Afrodísias me han ofrecido los más hermosos ejemplos. No he podido ver la Licia más que de lejos [...]. (Girault de Prangey, 1843, p.162).

Una de las etapas más importantes de su viaje fue Egipto, ya que se trataba de un país en el que confluían los intereses de Girault de Prangey en relación con el estudio de la arquitectura de las culturas antiguas y la cultura islámica. Llegó a

Alejandría proveniente de Grecia y permaneció en el país alrededor de un año. En la carta escrita al señor Gailhabaud manifestaba su gran estado de ánimo y unas grandes expectativas de investigación:

Como usted puede ver, me encuentro en el centro de mis trabajos; estoy en El Cairo desde hace dos días, con buena salud, bien preparado, con toda la fuerza que tenía a mi partida, e incluso con una mayor confianza, ya que tengo la experiencia de cinco a seis meses de trabajo, que gracias a Dios, me satisface más o menos completamente, o al menos tanto como es posible. (Girault de Prangey, 1843, p.160)

En Egipto, Girault de Prangey desarrolló un extenso trabajo fotográfico como complemento a los dibujos y acuarelas que ya venía practicando desde su viaje por Andalucía (Pinson, 2019). Entre los daguerrotipos conservados en la *Bibliothèque nationale de France* y los que salieron a la venta en las sucesivas subastas de Christie's y Shoteby's en 2003, 2004 y 2010, se estima un total de 129 placas realizadas en Egipto. Las imágenes obtenidas se correspondían con “vistas de arquitectura, paisajes, paisajes urbanos, retratos en interiores, retratos en exteriores, decoración y ornamentación arquitectural y representaciones vegetales” (Bideault, 2010, p.2). Efectuando un análisis de las imágenes y atendiendo a una clasificación convencional de géneros fotográficos, son varios los aspectos a destacar. De todo el conjunto del trabajo fotográfico realizado por Girault de Prangey, se manifiesta una preeminencia de lo arquitectónico, objetivo este de su viaje a Oriente¹⁶¹.

En El Cairo se interesó por las fachadas, puertas, ventanas, minarettes, capiteles, cúpulas y decoración no figurativa de las viejas mezquitas mamelucas. También por las fachadas de antiguos edificios, las tumbas de los sultanes mamelucos, fuentes públicas y la morfología de las estrechas calles de los zocos. A menudo fotografiaba detalles o fragmentos que llamaban su atención, vistos hoy en día como innovadores puntos de vista fotográficos realizados en una época muy

¹⁶¹ Las descripciones de los daguerrotipos de Girault de Prangey han sido realizadas tomando como objeto de estudio las colecciones de la *Bibliothèque nationale de France*, el *Metropolitan Museum of Art* y el *J. Paul Getty Museum*. Todas estas colecciones se pueden consultar en línea. También se ha utilizado la base de datos www.artnet.com, donde se muestran 282 daguerrotipos, todos ellos vendidos en diferentes subastas. Los museos de Qatar también tienen una importante colección de obras de Girault de Prangey, sin embargo, no está disponible en línea. No se han tenido en cuenta las obras existentes en páginas web de casas de subastas (Christie's, Shoteby's, Phillips) pues las obras ahí existentes han sido vendidas en su mayoría a las instituciones museísticas antes mencionadas y aparecen igualmente en la base de datos de www.artnet.com.

temprana y que le servían para sus investigaciones en torno a la arquitectura islámica. Llama la atención que no decidiera tomar ninguna vista fotográfica de las pirámides ni a la Esfinge de Guiza, aunque sí lo hizo en la Pirámide de Saqqara. En Alejandría realizó un trabajo similar, interesándose por los elementos morfológicos de las mezquitas, especialmente los minaretes (fig. 43).



Fig. 43. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. *Grand Minaret, Alexandria*, 1842; *Minaret, Mosquée Kaïtbay, au Kaire*, 1843. The Metropolitan Museum of Art, New York.

A lo largo del viaje por el Nilo hasta la primera catarata, tomó vistas de paisajes en las riveras del Nilo y en el desierto. De entre los monumentos del antiguo Egipto, visitó y fotografió los templos de Menfis, Karnak, Luxor, Edfú, Dendera y Philae, la Pirámide de Saqqara, los Colosos de Memnón, Djebel Silsilis y Asuán (fig. 44). La botánica era otra de las pasiones de Girault de Prangey y se reflejó en las numerosas fotografías de palmeras tomadas en Egipto y de cedros en el Líbano. También hay que destacar el interés que manifestó por la realización de vistas

panorámicas. Generalmente, realizaba estas imágenes para captar el conjunto de una ciudad o amplios paisajes naturales. En Egipto utilizó el formato panorámico para tomar vistas de El Cairo, cerca de Alejandría y a lo largo del río Nilo. El tamaño de las placas utilizadas era de 9,4 x 24 cm.



Fig. 44. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. *Ramesseum, Thebes*, 1844; *Temple of Horus, Edfu*, 1842-1844. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 45. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. *Desert near Alexandria*, 1842. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Girault de Prangey no se interesó en exceso por el género del retrato. La existencia de personajes en sus vistas de ambientes urbanos o paisajes es limitada ya que su interés por el uso de la cámara fotográfica fue motivado por la posibilidad de documentar de una forma fiel y rápida motivos arquitectónicos. Pero también hay que tener en cuenta las limitaciones que el procedimiento de la daguerrotipia tenía a principios de la década de los 1840 para poder realizar unas fotografías a mayor velocidad y poder fotografiar a personas que, aunque estuvieran posando,

podían moverse ligeramente durante los largos tiempos de exposición y en consecuencia generar un retrato movido. Este efecto de movimiento de los personajes se muestra evidente en la vista panorámica *Desert near Alexandria, 1842-43*, una imagen del desierto en las proximidades de Alejandría con cuatro personas y un camello en un primer plano. Las dos figuras que están de pie, así como el camello, aparecen movidas (fig. 45).

Entre las fotografías realizadas en Egipto se encuentran algunas instantáneas fotográficas, como *Assouan. Jeune Nubienne, 1842-44*, una imagen contrapicada de una joven semidesnuda recostada en el suelo y que parece estar recogiendo guijarros en un plato (fig. 46). El carácter de instantaneidad viene reforzado por el encuadre fotográfico y la posición de la cámara —con un ligero plano picado—, dando la impresión de que la fotografía apenas había sido preparada.



Fig. 46. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGÉY. *Assouan. Jeune Nubienne*. [photographie], 1844. Bibliothèque nationale de France, Paris.

También realizó algunos retratos en los que fotografiaba a amigos con su familia, durante su estancia en El Cairo. Eran retratos realizados en interiores y llamaba la atención la decoración orientales de la escena. En *Vieux Kaire. Soliman Pacha et ses enfants*, 1842-44, la familia del pachá Soleimán aparecía rodeada de una serie de objetos que le conferían un estatus elevado y al mismo tiempo transmitía un gusto oriental: una mesita estilo damasceno, un juego de tazas de café, una espada, un narguilé, una reproducción de una faluca —presumiblemente un juguete del hijo—, y un suelo cubierto de alfombras. Los miembros de la familia aparecían vestidos con trajes de estilo oriental y las mujeres, madre e hija, no iban veladas, pero sí con el cabello semicubierto y sus trajes estaban ricamente adornados.



Fig. 47. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. *Kaire. Ayoucha fig[ure] entière*, 1843. Qatar National Collection.

Pero quizás el retrato más enigmático de los realizados por Girault de Prangey en Egipto es *Kaire. Ayoucha fig[ure] entière*, 1843. Se trataba del retrato de cuerpo entero de una mujer cuyo rostro aparece velado y el cuerpo cubierto en una sucesión de ropajes (fig. 47). Un velo le cuelga desde la nariz hasta prácticamente los pies y le cubre la mitad inferior del rostro. Únicamente quedan al descubierto los ojos y una parte de la frente. Es un retrato de cuerpo completo, sobre un fondo monocromo desprovisto de todo detalle y la figura queda aislada, recordando vagamente la

fotografía de tipos populares que años después desarrollarán los estudios fotográficos comerciales. Los ojos de la mujer, en una mirada fija y penetrante hacia el objetivo de la cámara e interpelando al espectador, era el centro de la comunicación con el espectador y transmitía un halo de misterio.

Tras abandonar Egipto, Girault de Prangey se dirigió hacia Palestina, Siria y el Líbano. Petra y Palmira estuvieron también entre sus posibles destinos, aunque finalmente no llegó a visitarlos (Girault de Prangey, 1843). En Damasco y Jerusalén realizó unas destacables vistas panorámicas sobre la ciudad. En las realizadas en Damasco¹⁶² se apreciaba cómo la Mezquita de los Omeyas dominaba sobre el conjunto de la ciudad¹⁶³. Además, estas vistas panorámicas se encuentran “entre las primeras representaciones precisas de la estructura real de la mezquita, que se convertirá en uno de los temas favoritos de los fotógrafos europeos y locales de los siglos siguientes” (Vigouroux, 2016, p.103). La vista panorámica realizada en Jerusalén documentaba la zona norte de la Explanada de las Mezquitas. En ambas ciudades siguió interesándose por la catalogación exhaustiva de detalles arquitectónicos de construcciones musulmanas y cristianas.

Una etapa importante en su viaje fue el tiempo que pasó en Baalbek, en el Líbano, a donde llegó aproximadamente a finales de 1843, ya provisto de más de cuatrocientos daguerrotipos realizados. Allí añadió alrededor de cien nuevas imágenes a su inventario, la mayor cantidad realizada en una sola localización (Stewart, 2005). Con toda probabilidad Girault de Prangey quedó fascinado ante la inmensidad de los restos arqueológicos de Baalbek en general y del Templo de Júpiter en particular, uno de los más grandes construidos por el Imperio Romano y cuyas seis columnas todavía en pie miden veinte metros cada una, siendo las más altas del mundo clásico.

A juzgar por las imágenes obtenidas, Girault de Prangey realizó un estudio exhaustivo de las ruinas incluyendo no sólo el Templo de Júpiter sino también el imponente Templo de Baco, el Templo circular de Venus y otros templos menores. Fotografiaba desde vistas generales —incluidas varias vistas panorámicas— hasta detalles de columnas, capiteles, pequeños bloques desprendidos, frisos y fragmentos

¹⁶² En Damasco realizó cinco vistas panorámicas de la Gran Mezquita de los Omeyas, una se conserva en la *Bibliothèque nationale de France* desde el año 2000, el resto fueron subastados en Christie's en 2004 (Vigouroux, 2016, p.103).

¹⁶³ Para más información, ver el completo análisis sobre los daguerrotipos que Girault de Prangey realizó en Damasco, escrito por Élodie Vigouroux: VIGOUROUX, E. (2016). “Girault de Prangey à Damas (1843-1844). À la lumière des clichés conservés à la Bibliothèque nationale de France”, en *Histoire urbaine* 2016 (n° 46). Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2016-2-page-87.htm#>

de esculturas. Realizó una memorable cartografía en imágenes del lugar con una precisión milimétrica y rigor científico, siendo considerado uno de los reportajes fotográficos más completos realizado durante en el siglo XIX en las ruinas de Baalbek (fig. 48).



Fig. 48. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGÉY. *Baalbec. Petit et Grand Temple: [photographie]*, 1844; *Baalbec. P. Temple. Intér. Porte ext. frise: [photographie]*, 1844. Bibliothèque nationale de France, Paris.

A principios de 1845, Girault de Prangey regresó a Francia, tras más de tres años de viaje y provisto de cerca de mil daguerrotipos e infinidad de dibujos y acuarelas. Finalizaba así su propio *grand tour oriental*, sin duda una de las epopeyas fotográficas más apasionantes jamás realizadas. En el volumen 11 del *Bulletin monumental* de 1845, se relataba la noticia de su regreso:

Regreso del Señor Girault de Prangey. El señor Girault de Prangey, uno de los inspectores de la Sociedad Francesa [de Arqueología], quien desde hace tres años ha estado viajando en Oriente, lugar donde había desarrollado largas e importantes exploraciones monumentales con las cuales hemos detallado e informado anteriormente a los lectores del Boletín Monumental, acaba de llegar a París cargado de una rica cosecha de observaciones y vistas tomadas con el daguerrotipo: las vistas de daguerrotipos traídas por el señor de Prangey llegan a las tres mil¹⁶⁴. Favorecido por una salud que no se ha visto alterada ni un solo instante, el señor de Prangey ha empleado, con el celo y la sagacidad que siempre le han caracterizado, sus tres años de viaje, y puede apreciarse todo lo que una

¹⁶⁴ Obviamente se trata de un error de cálculo, ya que fueron cerca de mil los daguerrotipos que Girault de Prangey realizó en su viaje por Oriente Próximo.

exploración de este tipo ha producido de resultados importantes para la ciencia. Volveremos sobre el viaje del señor de Prangey pues hoy solo queremos anunciar su feliz regreso. (*Bulletin monumental*, 1845, p.317)

2.3.3. La culminación de su obra orientalista

Tras su regreso a Francia a principios de 1845, Girault de Prangey retomó sus actividades científicas en la *Société historique et archéologique de Langres*, interesándose por el rico patrimonio arquitectónico local. Paralelamente, comenzó a planificar la publicación de la que sería su obra culmen, *Les Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845*¹⁶⁵, publicada en 1846, diseñada por Firmin Didot frères e impresa por Lemercier, ambas firmas parisinas (Stewart, 2005). El editor fue el propio Girault de Prangey. El objetivo era que la obra fuera una continuación de sus investigaciones realizadas sobre de la arquitectura islámica en Andalucía y para ellos utilizó algunos de sus daguerrotipos, que transfería a grabados mediante la técnica litográfica. El nuevo volumen incluía en su primera página la siguiente descripción introductoria:

Este trabajo, a petición de los suscriptores del Atlas de los MONUMENTOS ÁRABES DE CÓRDOBA, SEVILLA Y GRANADA, aparecerá por entregas, en un número de veinte a treinta, sucediéndose lo más regularmente posible cada tres meses. Cada entrega, con un precio de dieciséis francos, presentará cuatro planchas litografiadas a dos tintas por los mejores artistas; un texto histórico y descriptivo de dos a cuatro páginas —de acuerdo con la importancia de los monumentos— acompañará cada entrega. Los planos, secciones y elevaciones serán grabados a línea y algunas planchas de detalles impresas a color. Los MONUMENTOS ÁRABES DE EGIPTO, SIRIA Y ASIA MENOR se unirán a los MONUMENTOS ÁRABES DE ESPAÑA, en el mismo formato ya publicado por el señor Girault de Prangey de 1836 a 1839, para formar una Historia General de la Arquitectura de los Árabes, que el autor propone como objetivo en sus investigaciones y publicaciones. (Girault de Prangey, 1845)

¹⁶⁵ GIRAULT DE PRANGEY, J. -P. (1846). *Les Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845*. Paris: l'auteur.

A pesar de sus grandes expectativas, esta nueva publicación fue recibida con poco entusiasmo por el público y ni siquiera se llegó a publicar en su totalidad. Los numerosos gastos que supusieron para Girault de Prangey el desarrollo de este nuevo proyecto, sumados a los gastos ya acumulados en la construcción y ajardinamiento de su mansión, le llevaron a desistir de su finalización. Se llegaron a publicar un total de veintitrés litografías realizadas a partir de los daguerrotipos tomados en Oriente. El conjunto de imágenes incluye escenas orientalizantes en imponentes espacios arquitectónicos —interiores de mezquitas, estancias palaciegas—, vistas panorámicas —vista de la Mezquita de la Roca en Jerusalén, vista de Alepo y vista de Alejandría— y vistas urbanas en pequeños callejores y en los bazares. En ellas se inscribían escenas costumbristas con grupos de personajes locales. Otros elementos iconográficos propios de la estética del Romanticismo como la ruina y la vegetación exuberante, sobre todo en forma de palmeras, también estaban presentes.

Los personajes añadidos a las escenas realizaban actividades cotidianas y recuerdan a los vistos en las pinturas orientalistas de autores como Gérôme o David Roberts, en una repetición de los estereotipos del orientalismo: el árabe recostado y fumando el narguile, el conjunto de fieles rezando o conversando en la mezquita, el diván con un grupo de personajes siendo atendidos por sirvientes, etc. Estos temas se pueden apreciar en las escenas *Mosquée et Tombeau d'el Ghoûry, au Kaire*, 1843; *Intérieur, Mosquée d'Ibn Toûloûn*, 1843; y *Un Iwân, à Damas*, 1843.

En la primera escena dos hombres reposan en una plazuela rodeados por un imponente conjunto monumental formado por una mezquita y una tumba. La segunda transcurre en el interior de una mezquita y se aprecia a un grupo de hombres realizando sus plegarias, conversando o leyendo el Corán. En la tercera, sobre un diván ricamente decorado descansa una opulenta familia compuesta por el marido, dos mujeres y dos hijos. La riqueza de sus ropajes es evidente y en la escena no se pasa por alto la representación de ciertos objetos frecuentes en la pintura orientalista como los narguilés, una bandeja de fruta y otra con tazas de café. Por últimos, aparecen dos sirvientes en un primer plano. En todas las imágenes el entorno arquitectónico es el verdadero protagonista de la escena (fig. 49).



Fig. 49. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. *Mosquée et Tombeau d'el Ghoûry, au Kaire*, 1843; *Intérieur, Mosquée d'Ibn Toûloûn*, 1843; *Un Iwân, à Damas*, 1843. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Otro tipo de láminas que aparecían en *Les Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845* se relacionan con la investigación científica de la arquitectura islámica de Oriente Próximo. A partir de los daguerrotipos de detalles arquitectónicos Girault de Prangey realizó un completo inventario de la arquitectura musulmana: diferentes tipologías de minarettes, arcos, capiteles, ventanas, celosías, inscripciones cuneiformes y cúficas, decoraciones ornamentales y planos de edificios.

Idéntica suerte corrió su siguiente publicación, aparecida en 1851: *Les Monuments et paysages de l'Orient: Lithographies exécutées en couleur d'après ses aquarelles. ... Algérie, Tunis, Égypte, Syrie, Asie-Mineure, Grèce, Turquie*¹⁶⁶, un conjunto de cromolitografías¹⁶⁷ realizadas también a partir de los daguerrotipos de sus viajes. Profundamente decepcionado por el poco éxito de sus publicaciones, Girault de Prangey desistió de continuar el proyecto y canceló las publicaciones. No volvió a publicar ninguno de sus trabajos.

Aparte de una serie de daguerrotipos realizada en los Alpes franceses y suizos entre 1849 y 1850¹⁶⁸ y de algunas vistas estereoscópicas de su mansión y los

¹⁶⁶ GIRAULT DE PRANGEY, J. -P. (1851). *Monuments & paysages de l'Orient: Lithographies exécutées en couleur d'après ses aquarelles. ... Algérie, Tunis, Égypte, Syrie, Asie-Mineure, Grèce, Turquie*. Paris: l'auteur.

¹⁶⁷ La cromolitografía es una variante de la litografía que posibilita la impresión en diferentes colores. La técnica fue desarrollada por el litógrafo alemán-francés Godefroy Engelmann de Mulhouse (1788–1839), quien patentó el procedimiento en 1837.

¹⁶⁸ Se trata de una colección de sesenta y un daguerrotipos en formato de 8 x 9 cm. realizadas en diferentes lugares de los Alpes suizos y franceses: Basilea, el Jura, Berna y el Oberland bernés, Vevey, el pasaje de Tête-

alrededores realizadas en 1868, Girault de Prangey no volvió a interesarse por el procedimiento fotográfico. Nunca regresó a Oriente Próximo ni realizó más viajes. A partir de 1850 se fue recluyendo en su casa, donde recibía pocas visitas y pasó encerrado el resto de su vida hasta su muerte acaecida el 7 de diciembre de 1892. Fue un periodo de retiro voluntario, aislado en su pequeño paraíso artificial y rodeado de las imágenes del Oriente, de su jardín de plantas exóticas y de sus recuerdos. Tras su muerte, su legado se fue poco a poco olvidando, las cajas que contenían los centenares de daguerrotipos quedaron almacenadas en la mansión, la cual se fue progresivamente deteriorando debido al abandono. El conde Charles de Simony, quien en su infancia conoció a Girault de Prangey y en 1920 compró todos sus terrenos y bienes, relató en su texto *Une curieuse figure d'artiste: Girault de Prangey (1804-1892)*, publicado en *Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon. Année 1934*, cómo fue final de sus días:

Así pues, Girault de Prangey persiguió su sueño durante al menos cuarenta años más. Murió a una edad avanzada, pero de toda su obra, no queda nada, así de artificial era. Sus herederos no pudieron conservar ni las pajareras ni los invernaderos. El mantenimiento de los senderos y pendientes era difícil. La guerra lo había transformado todo en ruina cuando me convertí en 1920 en el propietario. Me esforcé en salvar la propiedad, tan poco accesible, pero fue necesario eliminar esa desgraciada cúpula bulbosa y los adornos de madera de las cabañas y ventanas. No quedaba nada de los pobres invernaderos, los árboles frutales estaban abandonados, las vacas pacían las peonías y los bordes de los parterres sin flores. (Simony, 1935, p.61)

Sin embargo, sus cerca de mil daguerrotipos, guardados durante años en unas cajas de madera y perfectamente ordenados, sí sobrevivieron tras su muerte al abandono y a la Primera Guerra Mundial que entre 1914 y 1918 asoló la región. En sus superficies se pueden apreciar las marcas del paso del tiempo sobre el metal y cómo las imágenes se han transformado por efecto de la degradación de los materiales, en algunos casos diluyéndose en formas casi abstractas. Al no haber estado guardados individualmente en estuches y cubiertos por un cristal protector,

Noire en Valais, la Mer de Glace en Chamonix, Aix-les-Bains, Avriigny en Haute-Saône y Mont-Dore en Auvernia. Se aprecia un interés por el paisaje y el patrimonio arquitectónico en todas sus formas, desde antiguas casas rurales hasta restos arqueológicos y edificios urbanos. La colección se encuentra en el Musée gruérien, en Bulle (Suiza), está digitalizada y disponible en línea en el siguiente enlace:
<https://www.memobase.ch/fr/stock/detail/Musee-gruerien-Prangey>

se aprecian desperfectos sobre su superficie en forma de ralladuras, manchas, bordes de las placas degradados y alteraciones cromáticas. La colección de daguerrotipos ha de considerarse como un hecho excepcional en la historia de la fotografía, pues es la única existente por sus dimensiones y características. Su estudio en profundidad revela los muchos intereses intelectuales de su autor en relación con la arquitectura, la arqueología y Oriente y constituye un precedente a la siguiente generación de fotógrafos calotipistas.

2.4. FOTÓGRAFOS EUROPEOS EN ORIENTE PRÓXIMO. 1849-1890

La llegada de los primeros fotógrafos calotipistas a partir de 1849 a Oriente Próximo coincidió con una renovación del interés del europeo por esta región que supuso el desarrollo del relato del orientalismo y en un contexto de colonialismo. Así pues, “la avalancha de viajeros occidentales y fotógrafos hacia Oriente Próximo en el siglo XIX se relaciona con la atmósfera política de la Europa de la época, las ambiciones militares de Francia e Inglaterra y la condición del Oriente bajo el Imperio Otomano” (Perez, 1988, p.17).

En este contexto, los viajes de los fotógrafos calotipistas se inscriben en la adopción de un gusto por lo exótico que la imagen fotográfica contribuyó a potenciar en Europa. El resultado ha de medirse en términos de fascinación, cuyos ejemplos son diversos y van desde el desarrollo de una incipiente industria del turismo que se interesa en el Egipto faraónico o en la Jerusalén bíblica a la aparición de modas de corte oriental reflejadas en la arquitectura, el diseño o las artes decorativas. Al respecto, el escritor francés **Théophile Gautier** (1811-1872), quien viajó a Egipto, Grecia, Turquía, Argelia e Italia a lo largo de su vida, se expresaba en 1882 en los siguientes términos:

Aquellos que no han visto el Oriente no pueden comprender la belleza de la tierra cuando no está manchada por la vegetación. No sabrían imaginar los tonos de oro pálido, de lapislázuli, de amatista, de perla, de nácar o de rosa que toma nuestro planeta cuando la puesta de sol hace estremecer su piel desnuda. Nada es tan hermoso como esta epidermis del planeta bañada por el eterno azul. (Gautier, 1882, p.372)

Con estas bellas palabras Gautier trataba de describir una emoción que puede ser observada en muchas de las fotografías que estos aventureros calotipistas realizaron en los desiertos de Egipto o Siria: la insignificancia de uno mismo frente a la inmensidad del desierto. La belleza del vacío, tal y como se puede apreciar en las fotografías de **Maxime du Camp** o **John B. Greene** (fig. 50).



Fig. 50. JOHN B. GREENE. [*Etude de terrain près de Gebel Abousir, 2de cataracte*], 1853-1854. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Además, era consciente de la importancia que la fotografía tenía para los individuos creativos y aventureros como herramienta fundamental para completar el relato de un viaje a Oriente. Coetáneo de Maxime du Camp, el primer fotógrafo calotipista que viajó a Oriente Próximo, Gautier pudo ver sus fotografías, publicadas en 1852 en el álbum *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une*

*mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*¹⁶⁹, y sin duda estas fotografías produjeron un influjo en sus escritos posteriores.

Tras los primeros viajes de daguerrotipistas, el procedimiento técnico que más utilizaron los fotógrafos viajeros a partir de 1849 fue el calotipo, un procedimiento basado en un negativo de papel, inventado por el científico inglés William Fox Talbot (1800-1877) y dado a conocer en 1841. Mediante esta técnica “la trama del papel producía un efecto aterciopelado, cercano al dibujo o al grabado, por oposición al carácter más pulido del daguerrotipo” (Bocard, 2013, p.5). La técnica fue posteriormente mejorada por **Blanquart-Evrard** en 1847 y por **Gustave Le Gray** en 1851 —el papel encerado—. En Europa, el calotipo era utilizado sobre todo para fotografiar paisajes, mientras que para hacer retratos siguió utilizándose el daguerrotipo hasta aproximadamente la mitad de los años 1850. En Oriente Próximo fue el procedimiento más utilizado durante la década de 1850 por las ventajas que suponía frente al procedimiento existente —el daguerrotipo—, ya que posibilitaba la obtención de un negativo y de ilimitadas copias positivas.

También supuso una ventaja frente al procedimiento del colodión húmedo con negativos de vidrio dado a conocer por **Frederick Scott Archer** (1813-1857) en 1851, pues, aunque el calotipo no alcanzaba a ofrecer la nitidez del colodión húmedo, era mucho más fácil de transportar al no tener el fotógrafo que cargar con las pesadas y frágiles placas de vidrio. El calotipo introdujo importantes mejoras técnicas que permitieron que los tiempos de exposición disminuyeran significativamente respecto a los requeridos en el daguerrotipo; gracias a ello, las fotografías realizadas en exteriores empezaron a poblarse de personajes.

La posibilidad de obtener copias ilimitadas a partir de un negativo fue un aspecto fundamental que posibilitó la aparición y desarrollo de los primeros álbumes fotográficos en los que las fotografías eran pegadas en las páginas de los álbumes. El primer álbum publicado fue el anteriormente citado de Maxime du

¹⁶⁹ CAMP, M. DU (1852). *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*. Paris: Gide et Baudry. Álbum fotográfico. *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k104542z>

Camp Égypte, Nubie, Palestine et Syrie [...], en 1852, aunque previamente cabría citar como obra precursora las Excursions daguerriennes [...] de Lerebours, publicada en 1840¹⁷⁰. El álbum de du Camp “era vendido en forma de entregas y comprendía cada una cinco planchas seleccionadas sin orden alguno, una práctica corriente de la época con el objetivo de mantener el interés del aficionado” (Lacoste, 2010, p.20). El álbum fotográfico tuvo una considerable importancia en esta primera época, en un momento en el que todavía no se había desarrollado una industria de comercio e intercambio a gran escala de fotografías.

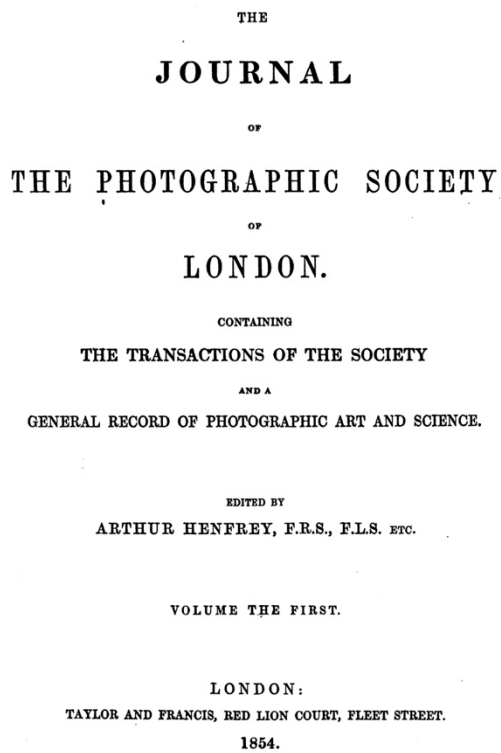


Fig. 51. La Lumière: journal non politique...: beaux-arts, héliographie, sciences, 1851; The Journal of the Photographic Society, 1854.

Además del álbum fotográfico, las primeras fotografías de Oriente Próximo fueron dadas a conocer en Europa mediante la organización de exposiciones en sociedades fotográficas —las más activas fueron la inglesa fundada en 1853 y la francesa fundada un año después— y en las exposiciones internacionales y

¹⁷⁰ Aunque sea considerada una obra precursora, no hay que olvidar que las Excursions Daguerriennes no incluía fotografías, sino que las imágenes eran obtenidas realizando litografías de los daguerrotipos originales, y por lo tanto, la imagen resultante podía presentar modificaciones sustanciales respecto al original. De esta obra se ofrece más información en el apartado anterior dedicado al daguerrotipo en Oriente Próximo.

universales. También en esta época aparecieron numerosas publicaciones sobre fotografía que incluían informaciones sobre los fotógrafos y los viajes que realizaron. Cabría destacar en Francia *La Lumière*, periódico fundado en París en 1851 y *The Journal of the Photographic Society*, fundado en 1854 en Londres y que en 1859 pasó a denominarse *The Photographic Journal* (fig. 51).

A partir de 1860 y coincidiendo con el desarrollo de los grandes estudios fotográficos, la técnica del calotipo fue progresivamente desapareciendo y siendo substituida por la del colodión húmedo, una técnica que utilizaba unos negativos de vidrio sobre los cuales se distribuía de forma homogénea una solución de colodión —una especie de barniz— y nitrato de plata. La placa de vidrio debía permanecer húmeda durante todos los procesos de la toma y el revelado, haciendo necesario que el fotógrafo viajara con un laboratorio portátil para poder realizar el trabajo con absoluta oscuridad y procurando que las placas no se mancharan con el polvo del desierto. También había que evitar que las placas se rompieran o rayaran a lo largo del viaje. La operación era difícil y requería de un conocimiento de la técnica y una meticulosidad en la conservación de los soportes, pero los resultados merecían la pena: las placas de vidrio ofrecían una nitidez en la imagen muy superior a la del calotipo.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el número de fotógrafos europeos que viajaron a Oriente Próximo no paró de aumentar, y aunque fueron muchos los motivos que les impulsaron a ello se podrían organizar en tres grupos. Un primer grupo de fotógrafos incluye aquellos que viajaron entre 1849 y 1861 y utilizaron la técnica del calotipo. Sus motivaciones para viajar a Oriente tenían que ver con un interés por la arqueología y la egiptología. Para ellos la fotografía era una herramienta de trabajo al servicio de sus investigaciones científicas. Participaban de un movimiento intelectual surgido a partir de la campaña de Egipto y Siria de Napoleón en 1798-1801 y la posterior publicación de la *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française* (fig. 52).

Muchos de estos fotógrafos viajaron junto a los más importantes arqueólogos y egiptólogos de la época: **Édouard Athanase Jarrot** viajó a Egipto

acompañando a **Émile Prisse d'Avesnes** (1807-1879), **Théodule Devéria** también viajó a Egipto con **Auguste Mariette** (1821-1881), **Louis Vignes** visitó el Líbano y Palestina junto a **Honoré d'Albert, duque de Luynes** (1803-1867) y **Louis de Clercq** viajó a Palestina con **Guillaume Rey** (1836-1916). Otros fotógrafos viajaron por su interés por la arqueología. Sería el caso de **Maxime du Camp**, **Felix Teynard**, **Auguste Salzmann** y **John B. Greene**.



Fig. 52. VV. AA. *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française*. Tome premier. Paris: Impr. Impériale.

El segundo grupo de fotógrafos lo formaban intelectuales y artistas que viajaron a Oriente en fechas similares al anterior grupo, aunque sus motivaciones eran diferentes. Sus intereses no se centraban tanto en la arqueología, sino que les motivaba el aprendizaje artístico y el aspecto experiencial del viaje. Eran fotógrafos *amateurs*, como el anterior grupo, ya que no se dedicaban profesionalmente a la fotografía. El viaje a Oriente era para ellos una oportunidad de vivir experiencias exóticas y de aprendizaje artístico, una especie de *grand tour oriental*. En sus fotografías se puede apreciar un mayor interés etnográfico y un menor interés en los monumentos egipcios. Algunos de ellos evidenciaban deficiencias técnicas en el manejo de la técnica fotográfica, pero en contrapartida su mirada fotográfica era más osada y ofrecía a veces resultados sorprendentes. Como técnica fotográfica seguían utilizando el calotipo. Cabría destacar a **Ernest Benecke**, **Frédéric-Auguste Bartholdi**, **Henry Cammas** y **Albert Goupil**.

El tercer grupo de fotógrafos se corresponde con los primeros fotógrafos comerciales que abrieron estudios en Oriente Próximo o que viajaron por la región con el objetivo de ampliar su catálogo comercial de fotografías. Eran en su mayoría europeos que en diferentes momentos a partir de 1855 viajaron o se instalaron en Oriente Próximo y su práctica fotográfica coincidió con un aumento a gran escala de la demanda de fotografías y del turismo en la región, sobre todo con la aparición de nuevos productos como la fotografía estereoscópica o la tarjeta de visita. Grandes estudios como **Frith & Co** o **Maison Bonfils** distribuyeron miles de fotografías a turistas e incluso llegaron a venderlas en las ciudades europeas y norteamericanas gracias a las redes de agentes comerciales de las que disponían.

Egipto era el destino privilegiado de todos los fotógrafos orientalistas. El recorrido comprendía una estancia en El Cairo —con visita a las Pirámides— y un recorrido por el Nilo hasta la segunda catarata que incluía visitas a los templos hasta el de Abu Simbel. Ir más allá de la segunda catarata era difícil desde el punto de vista logístico y solo fue conseguido a partir de 1858 cuando Francis Frith llegó hasta la séptima catarata, ya en territorio nubio, siendo el primer fotógrafo en hacerlo.

Otro de los lugares predilectos fue Palestina, región que incluía los lugares y monumentos asociados al cristianismo: Jerusalén, las orillas del río Jordán, el mar Muerto y la Península del Sinaí. Del Líbano los lugares más fotografiados fueron los Templos de Baalbek y el Monte Líbano, en especial sus famosos cedros. En Siria, Damasco y Alepo atraían a los fotógrafos por sus bazares y mezquitas. Las ruinas de Palmira apenas fueron visitadas debido a la lejanía —unos tres días a camello— y a la peligrosidad de una zona donde abundaban los ladrones y bandidos. Idénticos motivos hicieron que las legendarias ruinas de Petra no fueran fotografiadas por primera vez hasta 1860.

A continuación, se va a realizar un extenso análisis de algunos de los fotógrafos más representativos de este periodo, sin pretender hacer un análisis de todos los que viajaron a Oriente Próximo, labor que excede las intenciones de la presente investigación doctoral.

2.4.1. Primeros fotógrafos calotipistas y arqueólogos

La llegada de los primeros fotógrafos calotipistas a Oriente Próximo supuso una continuación lógica de la breve etapa de los daguerrotipistas. Sus motivaciones e intereses eran similares a los de Girault de Prangey, Jules Itier, Joly de Lobtinière y Goupil Fesquet. A la pasión por el viaje se añadía un interés por la arqueología, interés que en algunos casos era de índole profesional y respaldado por misiones oficiales y en otros tenía un componente personal. Los primeros calotipistas que viajaron a Oriente Próximo no eran fotógrafos profesionales con estudio propio en sus lugares de origen. Para ellos la fotografía era una herramienta indispensable para su labor investigadora.



Fig. 53. CHARLES THURSTON THOMPSON. *Exhibition of the Photographic Society of London and the Société française de photographie at the South Kensington Museum, 1858.* Victoria and Albert Museum, London.

El periodo que se estudia a continuación se inicia en 1849, fecha que corresponde con el viaje que **Maxime du Camp** y **Gustave Flaubert** realizaron a

Egipto, y se prolonga hasta aproximadamente 1860, cuando comenzaron a desarrollarse los primeros estudios fotográficos profesionales en Oriente Próximo. Durante este tiempo, los fotógrafos tuvieron la posibilidad de mostrar sus fotografías a la vuelta de sus viajes gracias a las exposiciones que se organizaban en las sociedades fotográficas que empezaron a aparecer por toda Europa —la *Royal Photographic Society* se fundó en Reino Unido en 1853, la *Société française de Photographie* en 1854—; a través de las exposiciones universales que a modo de escaparates de la revolución industrial y del colonialismo europeo se encargaban de dar a conocer los nuevos avances científicos en los que la práctica fotográfica era, lógicamente, un importante reclamo (fig. 53); y mediante la publicación de álbumes fotográficos que “habitualmente eran vendidos a adinerados suscriptores o donados a dignatarios e instituciones” (Jacobson, 2007, p.24).

El primer álbum fotográfico publicado fue el de Maxime du Camp, titulado *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique* (fig. 54). Fue publicada en 1852 en París por Gide et Baudry e impreso por Blanquart-Evrard, obteniendo un gran éxito comercial y reconocimiento de la Academia.

Los álbumes fotográficos ofrecían una considerable fuente de información, ya que además de las fotografías a menudo iban acompañados de textos donde los fotógrafos reflexionaban sobre sus viajes y

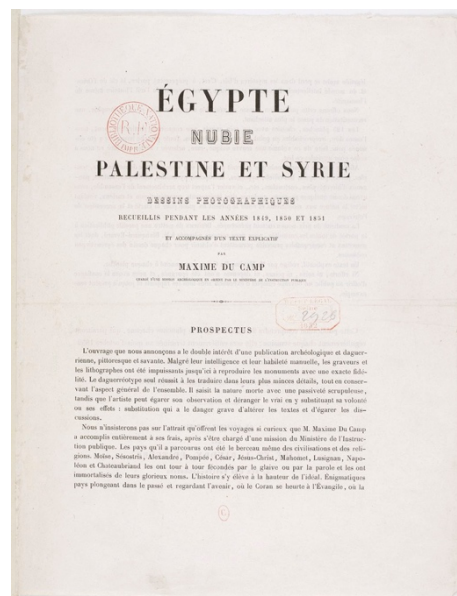


Fig. 54. MAXIME DU CAMP. *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, 1852.

describían los lugares que recorrían y fotografiaban. Se pueden encontrar textos en los álbumes de **Maxime du Camp**, **Félix Teynard**, **August Salzmann**, **Louis de Clercq** y **Louis Vignes**. De esta manera, “los fotógrafos amateurs adoptan este nuevo modo de reproducción y se proponen revelar los monumentos antiguos visitados, dando así un carácter científico y de interés público a sus actividades individuales” (Lacoste, 2010, p.20).



Fig. 55. ÉMILE. PRISSE D'AVENNES. *Plan topographique d'une partie de la nécropole de Memphis (pyramides de Gizeh)*. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Los viajeros e intelectuales que fotografiaron Oriente Próximo en este periodo tenían muchas y diversas motivaciones: **Maxime du Camp** (1822-1894) era escritor y decidió viajar a Egipto movido por el deseo de la aventura exótica y la experiencia del *grand tour oriental*. Muchos otros tenían intereses en la arqueología o colaboraron con arqueólogos y la cámara fotográfica era un medio imprescindible para poder documentar los nuevos hallazgos (fig. 55).

Félix Teynard (1817-1892) era ingeniero de profesión, y aunque no se conocen los motivos exactos de su viaje a Egipto, se sabe que estuvo interesado en la arqueología. **John B. Greene** (1832-1856) también estaba interesado en la

arqueología, y su viaje a Egipto incluyó campañas arqueológicas y exploración fotográfica. **August Salzmann** (1824-1872) era un arqueólogo aficionado que viajó a Palestina para fundamentar unas teorías acerca del origen de la cultura judaica recientemente expuestas por el arqueólogo **Félix de Saulcy** (1807-1880). **Édouard Athanase Jarrot** (1835-1873) viajó a Egipto al servicio del eminente egiptólogo **Émile Prisse d'Avesnes**, al igual que **Théodule Devéria** (1831-1871), quien viajó con otro famoso egiptólogo, **Auguste Mariette**. **Louis de Clercq** (1837-1901) viajó

inicialmente a Palestina con el arqueólogo **Guillaume Rey**, aunque prosiguió por su cuenta el resto de su viaje por Siria, Egipto y Andalucía. Y **Louis Vignes** (1831-1896) acompañó a **Honoré d'Albert, duque de Luynes** (1802-1867), un eminente arqueólogo, en su viaje al Líbano y Palestina.

A parte de los fotógrafos citados, hubo muchos más que viajaron a Oriente Próximo. Se podría citar a **John Shaw Smith** (1811-1873), **Jakob August Lorent**¹⁷¹ (1813-1884), **Gustave Le Gray** (1820-1884), **Robert Murray** (1822-1893), **Henri Bévan** (1825-1897), el barón **Alexis Aimé de Lagrange** (1825-1917), **François Joseph Édouard de Fougeroux de Campigneulles** (1826-1879), **Alexandre-Henri Édouard Delessert** (1828-1898), **Wilhelm Hammerschmidt** (1830-1869) y **Guillaume Bergger** (1835-1920).



Fig. 56. GUSTAVE LE GRAY. *Vue de la Plaine de Thèbes prise du temple de Karnac*, 1867. The Metropolitan Museum of Art, New York.

¹⁷¹ Jakob August Lorent viajó también por Andalucía, aspecto que se analiza en el apartado 3: *El calotipo en Andalucía. Los primeros fotógrafos a partir de 1949 y el viaje al sur*, del capítulo 3.

El caso del francés **Gustave Le Gray** merece un comentario aparte. Después de haber desarrollado una brillante carrera en París como fotógrafo, siendo uno de los fotógrafos que participaron en la importante *Mission héliographique Française*¹⁷², y haber instruido en la práctica fotográfica del calotipo a muchos de los fotógrafos más importantes de la época¹⁷³, se embarcó en 1860 hacia Oriente. Se dice que huía de las importantes deudas económicas que había contraído. Tras pasar cuatro años en Beirut y Alejandría, en 1864 llegó a El Cairo (Aubenas y Volait, 2002), donde permaneció hasta su muerte. No se conoce con exactitud la fecha de su muerte y son muchos los misterios que envuelven su etapa egipcia. Además, son muy pocas las fotografías que se conservan de su periplo egipcio (fig. 56).

Maxime du Camp (1822-1894)

Nació en París en 1822 y perteneció a una generación de intelectuales franceses que crecieron con la influencia de los poetas románticos —en especial la de Víctor Hugo— y con los ecos del viaje de iniciación a Oriente. Maxime du Camp¹⁷⁴ fue un pionero cuya obra fotográfica y literaria destacó entre los primeros viajeros europeos a Oriente. Originario de una familia aristocrática, su infancia y juventud estuvieron marcadas por la muerte de sus padres: su padre, un importante cirujano llamado Théodore-Joseph, falleció al año de nacer du Camp, mientras que su madre, de nombre Alexandrine, falleció cuando tenía quince años (Ballerini, 2008).

¹⁷² Sobre la Misión heliográfica francesa, véase MONDENARD, A. DE (2002). *La Mission Héliographique, cinq photographes parcourent la France en 1851*. Paris: Éditions du Patrimoine.

¹⁷³ Otros fotógrafos que aprendieron de Gustave Le Gray fueron Léon de Laborde, Dumas, Ghuebbard, Charles Nègre, Eugène le Dien, Eugène Piot, Alphonse De Launay, Edouard Delessert, John B. Greene, Félix Avril, Adrien Tournachon, Nadar, Auguste Mestral, Henri Le Secq, Emile Pecarrère, Joseph Vigier, el conde Olympe Aguado y Benjamin Delessert. A este grupo de fotógrafos se les ha denominado el círculo de Gustave Le Gray (Ortiz Maqueda, 2017, p.89).

¹⁷⁴ Las fuentes biográficas más completas acerca de Maxime du Camp se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard y BALLERINI, J. (2008). “Du Camp, Maxime, (1822-1894)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group.

Entre 1844 y 1845 realizó un primer viaje a Turquía en el que no realizó fotografías. En 1849 obtuvo una misión arqueológica del Ministerio de la Educación Pública de Francia para realizar un viaje más amplio a Oriente y en este caso sí llevó consigo una cámara fotográfica (Aubenas, 1999). Al viaje le acompañó su gran amigo el escritor **Gustave Flauvert** (1821-1880). Partieron del puerto de Marsella el 4 de noviembre de 1849 y llegaron a Alejandría el 17 del mismo mes (Bocard, 2013). El viaje los llevó durante algo más de un año a recorrer Egipto, Siria, Palestina y Líbano; y durante este tiempo du Camp realizó un total de 214 calotipos, de los cuales 125 fueron utilizados para el álbum fotográfico.

A su regreso a Francia, du Camp se dedicó a seleccionar las fotografías y prepara la publicación del álbum, el cual iba acompañado de textos que relataban, a modo de cuaderno de viajes, sus experiencias e investigaciones. La obra vio la luz en 1852 y se tituló *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique*, fue publicada en París por Gide et Baudry e impresa por Blanquart-Evrard, en una tirada de doscientos ejemplares. Se trataba de la primera obra ilustrada con fotografías, las cuales estaban pegadas sobre sus páginas. Fue un gran éxito comercial.

El álbum fue dedicado a **Louis de Cormenin** (1821-1866), amigo íntimo de du Camp e hijo del hombre de letras y político francés Louis-Marie de Lahaye, vizconde de Cormenin. En el número 25 de *La Lumière* del 12 de junio de 1852, Cormenin escribió unas notas de elogio sobre el trabajo de du Camp:

Desde el doble punto de vista del arte eterno y del viaje breve es, pues, una gran suerte una excursión daguerriana, sobre todo cuando esta excursión es llevada a cabo en países poco conocidos, singulares y curiosos; sobre los cuales la ciencia no posee más que datos insuficientes. Por lo tanto, no resulta temerario decir que la publicación del señor Maxime du Camp completa, de una forma breve y comprensible, la obra de los Denon y de los Champollion-Figeac, y abre una nueva vía a la investigación de los orientalistas, como un horizonte particular a los estudios de los artistas. El arte, al igual que la ciencia, podrá dibujar una información válida. De ahora en adelante, el movimiento intelectual dirigido hacia el Oriente puede

tomarlo como un vademécum de sus investigaciones y como el manual más verdadero e inteligente. (Cormenin, 1852a, p.105)

Las palabras de Cormenin confirman la consideración de la fotografía como un instrumento técnico al servicio de la ciencia y el orientalismo; como un proceso de trabajo de captación de imágenes mucho más rápido que la tediosa y paciente labor de dibujar inscripciones jeroglíficas de los templos egipcios que venían practicando arqueólogos como Émile Prisse d’Avesnes. Consecuentemente, las imágenes de Oriente de du Camp, siendo las primeras en llegar a un mayor público europeo, se postularon como “el producto de una red de relaciones institucionales e individuales que no solo determinaron el contenido de sus fotografías, sino que además aportaron el conocimiento técnico y el apoyo logístico para su ejecución” (Behdad, 2013, pp.15-16), y traspasaron el mero registro documental.

Maxime du Camp fue un fotógrafo ocasional, ya que después de su viaje a Oriente nunca más volvió a utilizar la cámara fotográfica. Aprendió la técnica del negativo de papel en París, de la mano de Gustave Le Gray, como tantos otros fotógrafos de la época. Sin embargo, una vez iniciado su viaje, falló en sus ensayos y finalmente optó por el procedimiento de Blanquart-Evrard¹⁷⁵ que **Alexis de Lagrange** (1825-1917), otro fotógrafo aficionado con el que coincidió en Egipto, le había enseñado (Bocard, 2013).

Respecto al álbum, “una publicación arqueológica y daguerriana, pintoresca y erudita” (Camp, 1852, prospectus), incluyó 125 fotografías, de las que 112 correspondían a Egipto, seis a Palestina y siete a Siria. El álbum comenzaba con un extenso texto introductorio y a continuación se sucedían las fotografías agrupadas en regiones geográficas, comenzando por las de El Cairo, entre las que destacaban vistas de mezquitas y panorámicas urbanas (fig. 57). No aparecían personajes excepto en la fotografía titulada *Maison et jardin dans le quartier Frank*, donde se ve a un personaje de perfil que servía para dar la proporción de los edificios.

¹⁷⁵ Louis Désiré Blanquart-Evrard se interesó muy pronto por la fotografía y en 1847 fue el primero en difundir el procedimiento del calotipo en Francia, inventado originalmente por Fox Talbot en Inglaterra. Mejoró el procedimiento al utilizar nitrato de plata, yoduro de potasio y colocando el papel humedecido directamente dentro de la cámara entre dos cristales. Más adelante, en 1850, desarrolló el procedimiento de la copia en papel a la albúmina, que pronto alcanzó gran popularidad entre los fotógrafos.



Fig. 57. MAXIME DU CAMP. *Mosqué du Sultan Kansou-El-Gouri, en Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique, 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.*

A continuación, el álbum mostraba fotografías del Egipto Medio, incluyendo las Pirámides de Guiza desde diferentes puntos de vista y la esfinge. Continuaba en el Alto Egipto, con imágenes de necrópolis, villas al borde del río Nilo donde aparecían mezquitas, el Templo de Dendera en distintos planos, algunos detalles de inscripciones jeroglíficas y una serie de vegetación donde predominaba la palmera.

En la fotografía *Grand Temple de Denderah. Hypetre construit sur la terrasse* aparecía por primera vez uno de los marineros favoritos del barco que transportaba a du Camp, llamado **Hadji Ismael**, quien posaba semidesnudo —únicamente cubriendo los genitales con un calzoncillo—, en una actitud escandalosa para la época. Su misión era la de dar un sentido de la escala del monumento (fig. 58). El uso de una figura indígena se prestaba a otorgar un sabor oriental a muchas de las

fotografías de du Camp, de forma que “la pose y la desnudez de Hadji Ismael han sido a menudo sujeto en clave postcolonialista de varias interpretaciones del trabajo de du Camp” (Jacobson, 2007, p.27). Si nos atenemos a la orientación homosexual de du Camp, se podría sugerir una connotación homoerótica en estas fotografías. Sin embargo, en las fotografías en las que Hadji Ismael aparecía con otras personas no estaba medio desnudo.



Fig. 58. MAXIME DU CAMP. *Grand Temple de Denderah. Hypetre construit sur la terrasse, en Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique, 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.*

El siguiente grupo de fotografías se correspondía con la región de Tebas, destacando una vista panorámica de las ruinas de Luxor. Hadji Ismael vuelve a aparecer en diecinueve ocasiones. Este capítulo es el más extenso de todo el álbum, siendo lógico por la cantidad de ruinas existentes en este lugar. Los templos de Karnak y Luxor fueron fotografiados desde diferentes puntos de vista, junto a

inscripciones jeroglíficas, los Colosos de Memnon y varias panorámicas del valle. Otro grupo de imágenes del Alto Egipto documentaban las tumbas de Ciddi Abdallah el-Marabout, el Templo de Hermontis, el poblado de Esna, el Templo de Kom Ombos y la primera catarata, cerca ya de Asuán.

A continuación, ya en la región de Nubia, du Camp fotografió el Templo de Philae, la villa y el templo de la isla de Béghé, la Mezquita de Bellal, los templos de Debod¹⁷⁶, Kardassy, Tafah, Kalabschek, Dandour, Dakkeh, Maharakkah, Serboua y Amada, la Fortaleza de Ibrym, el Templo de Abu Simbel (fig. 59) y la segunda catarata del Nilo, el lugar más alejado de su viaje.

Los últimos dos capítulos del álbum están dedicados a Palestina, donde fotografió en seis ocasiones la ciudad de Jerusalén, y Siria, donde fotografió los templos de Baalbeck¹⁷⁷.

Du Camp fotografiaba de una forma directa y frontal los monumentos, aislándolos del entorno para otorgarles el protagonismo que merecen. Es un tipo de imagen que utilizaba unos



Fig. 59. MAXIME DU CAMP. *Ibsamboul. Colosse occidental du Spéos de Phrè, en Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique, 1852.* Bibliothèque nationale de France, Paris.

¹⁷⁶ Es el mismo templo que 118 años después será desmontado, salvado de quedar hundido por la subida de las aguas de la nueva Presa de Asuán y transportado a Madrid, donde se encuentra en la actualidad.

¹⁷⁷ Los templos de Baalbek se encuentran hoy en día en el Líbano. En la época en la que Maxime du Camp los fotografió, el Líbano todavía no era un país independiente y formaba parte de la región de Siria, la cual a su vez formaba parte del Imperio Otomano.

códigos de representación muy simples y que recuerdan a las fotografías de Girault de Prangey por su concentración en el motivo y que, a la vez, precisamente por ese carácter de sencillez compositiva, conseguían una gran eficacia y armonía. Son unas fotografías atemporales porque el elemento de la vida contemporánea del Egipto de mediados del siglo XIX no está presente, y la inclusión de Hadji Ismael no puede ser tenido en cuenta como tal ya que se trata de un artificio. El resultado fueron unas fotografías de una belleza incomparable, que tuvieron una gran acogida entre el público francés deseoso de exotismo.

El eco que produjo las fotografías de du Camp fue inmediato y a su regreso, *La Lumière*, en su edición del 14 de septiembre de 1851, recogía las impresiones del viaje de Maxime du Camp junto a una extensa descripción de los lugares que visitó, en un artículo firmado por Francis Wey. Conviene resaltar cómo el texto finalizaba con una recomendación respecto a las fotografías realizadas que relacionaba la producción de imágenes con la capacidad de recordar experiencias:

El ejemplo de Maxime du Camp debe ser ofrecido a los turistas, a las gentes del mundo, los cuales, gracias a la fotografía y sin cargar con un pesado aparato, se verán capaces de reportar la imagen fiel de los lugares que van a admirar, de fijar los objetos de sus recuerdos. (Wey, 1851b, p.127)

En otro artículo de *La Lumière*, firmado por Louis de Cormenin y correspondiente a la edición del 12 de junio de 1852, las posibilidades de la fotografía eran descritas de una forma visionaria como un instrumento que nos permitirá viajar sin salir de casa:

Ya no tenemos necesidad de montar en el navío de los Cook o Lapeyrouse para intentar peligrosos viajes: la heliografía, confiada a algunos intrépidos, dará por nosotros la vuelta al mundo y nos traerá de vuelta el universo en un álbum, sin que tengamos que movernos de nuestro sillón. (Cormelin, 1852a, p.98)

De toda su obra literaria, du Camp escribió tres libros dedicados a narrar sus aventuras en Oriente Próximo. En 1848 publicó *Souvenirs et paysages d'orient, Smyrne. Ephése, Magnésie, Constantinople, Scio*¹⁷⁸, un cuaderno de viajes fruto de su

¹⁷⁸ CAMP, M. DU (1848). *Souvenirs et paysages d'orient, Smyrne. Ephése, Magnésie, Constantinople, Scio*. Paris: Bertrand.

primer viaje a Turquía entre 1844 y 1845. En 1877 publicó *Le Nil: Égypte et Nubie*¹⁷⁹, una obra que relataba sus impresiones del viaje a Egipto en la que abundaban las descripciones acerca de los monumentos y ruinas del antiguo Egipto, así como su estado de conservación (fig. 60).

En 1883 publicó *Souvenirs Littéraires*¹⁸⁰ (fig. 61), obra que repasaba su carrera, recogía sus impresiones y experiencias vitales a modo de relato biográfico y aportaba más detalles acerca de su práctica fotográfica. Consciente de las innovaciones técnicas de su época, du Camp reflexionaba sobre las posibilidades que ofrecía la fotografía, en especial, aquellas que tenían que ver con lo que Arago ya refirió cuando presentó el invento del daguerrotipo en la Academia de las Ciencias de París, es decir, “la posibilidad de ser una fiel ayudante de disciplinas diversas, entre ellas la arqueología” (Arago, 1839). Así pues, la fotografía brindaba la posibilidad de una documentación verificada del motivo u objeto situado en frente de la cámara, ahorrando mucho tiempo y esfuerzo al investigador:

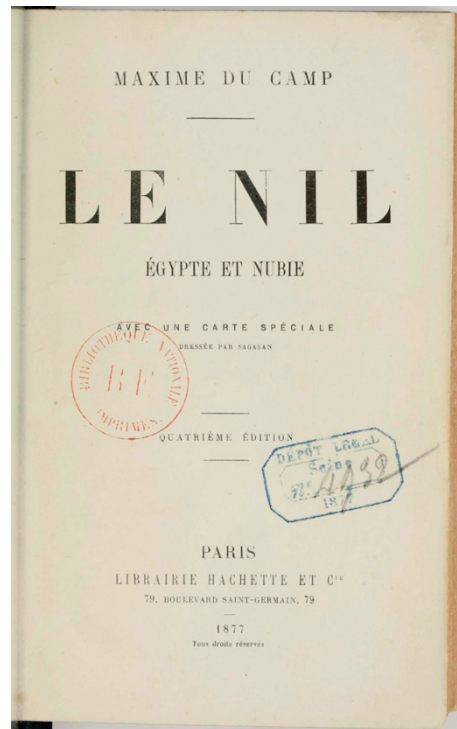


Fig. 60. MAXIME DU CAMP. *Le Nil: Égypte et Nubie* (4e éd.), 1877.

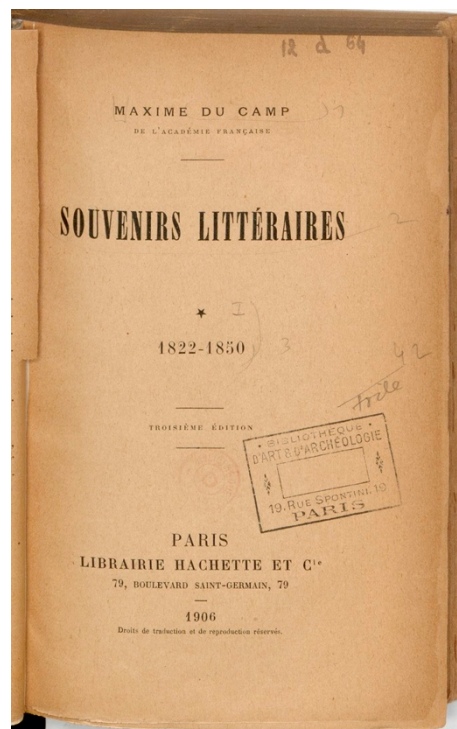


Fig. 61. MAXIME DU CAMP. *Souvenirs littéraires*. (3e éd), 1906.

¹⁷⁹ CAMP, M. DU (1877). *Le Nil. Égypte et Nubie*, (4e éd.). Paris: Librairie Hechette et Cie.

¹⁸⁰ CAMP, M. DU (1906). *Souvenirs littéraires (1822-1850) Édition 3*. Paris: Librairie Hechette et Cie. (1^a edición 1883).

En mis anteriores viajes me di cuenta de que perdía un tiempo preciso en dibujar los monumentos y vistas cuyo recuerdo quería conservar. Dibujaba lentamente y de una forma poco correcta. Por otro lado, las notas que tomaba para describir un edificio o un paisaje me parecían confusas ya que las volvía a leer en la distancia. Así pues, comprendí que me hacía falta un instrumento de precisión para obtener imágenes que me permitieran reconstrucciones exactas. Iba a recorrer Egipto, Nubia, Palestina, Siria, Armenia, Persia y otros países donde las civilizaciones se sucedieron dejando todas ellas vestigios. Quise marcarme la tarea de reunir la mayor cantidad de documentos posible. Así que aprendí junto a un fotógrafo y comencé a manipular productos químicos. (Camp, 1906, p.310)

Sin embargo, la práctica fotográfica durante el viaje a Oriente era una tarea ardua, tal y como quedó reflejado en otro de los pasajes de la obra:

La fotografía no era en aquella época lo que posteriormente llegó a ser. No era una cuestión del vidrio, ni del colodión, ni de la fijación rápida, ni de las operaciones instantáneas. Estábamos todavía en el procedimiento del papel húmedo, un procedimiento largo y meticuloso que exigía tener buena mano y más de cuarenta minutos para realizar un negativo y obtener un resultado completo. Cualquiera que fuera la potencia del producto químico y del objetivo utilizado, eran necesarios por lo menos dos minutos de pose para obtener una imagen, incluso en condiciones de luz favorables. Aun siendo un proceso lento, constituyó un progreso extraordinario en relación con la placa del daguerrotipo, que presentaba los objetos en un sentido inverso, que las *luciérnagas metálicas* impedían a menudo distinguir. Aprender fotografía es una tarea fácil, pero transportar el material necesario en los lomos de las mulas, sobre los camellos o en las espaldas de los hombres, era un problema difícil. En aquella época, los frascos de látex eran desconocidos, y me tuve que contentar con utilizar frascos de vidrio, cristal o porcelana, que un accidente podría destruir. Mandé diseñar estuches, como los utilizados para los diamantes de la corona y, a pesar de los golpes inevitables de una serie de trasbordos, logré no romper ningún frasco y ser el primero¹⁸¹ en presentar en Europa las pruebas fotográficas de los monumentos que encontré en mi ruta por Oriente. (Camp, 1906, p.310-311)

¹⁸¹ Obviamente esta afirmación no es cierta pues con anterioridad a él, daguerrotipistas como Girault de Prangey o Goupil-Fesquet ya habían recorrido Oriente Próximo y habían mostrado sus imágenes en Europa.

El conjunto de la obra fotográfica y literaria de Maxime du Camp forman un corpus creativo que define muy bien los deseos de su autor hacia Oriente Próximo. En ella se manifiesta una voluntad de conocimiento, de experimentación y de búsqueda de un mundo exótico. Una obra pionera en cuanto a la difusión de la imagen fotográfica de Oriente.

Félix Teynard (1817-1892)

Al igual que Maxime du Camp, Félix Teynard¹⁸² fue un fotógrafo *amateur* y ocasional. Le interesaba la arqueología y viajó a Egipto hacia finales de 1851 y durante 1852. Originario de Grenoble y de profesión ingeniero civil, no están claras sus motivaciones a la hora de realizar el viaje, pues no existe documentación escrita ni correspondencia que aporten más información (Howe, 1992).

A pesar de su interés por la arqueología, Teynard no participó en ninguna misión arqueológica oficial y realizó su viaje a Egipto por iniciativa propia. Su partida coincidió con el regreso a Francia de Maxime du Camp y Gustave Flaubert, siendo junto a ellos uno de los primeros calotipistas franceses en recorrer las tierras de Egipto y Nubia. Su viaje se enmarca en la ruta clásica, consistente en viajar desde El Cairo a lo largo del río Nilo, transportado por un barco hasta la segunda catarata. Realizó al menos ciento sesenta fotografías (Aubenas, 1999), las cuales fueron publicadas en el álbum

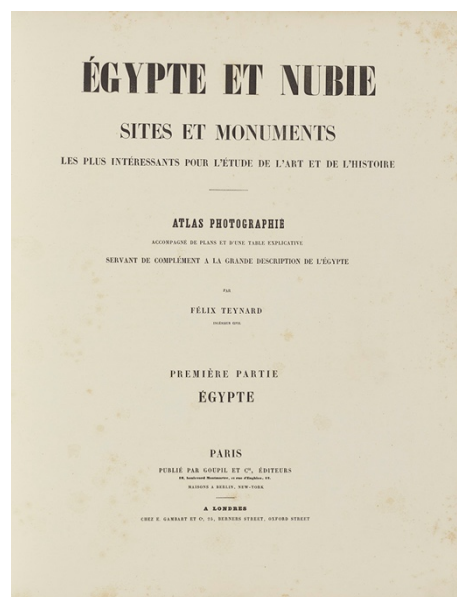


Fig. 62. FÉLIX TEYNARD. *Egypte et Nubie. Sites et Monuments...Atlas Photographie... Première Partie. Egypte.*, 1858.

¹⁸² Las fuentes biográficas más completas acerca de Félix Teynard se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; HOWE, K. S. (1992). *Felix Teynard: Calotypes of Egypt: A Catalogue Raisonné*. New York: Hans P. Krauss; y AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard.

titulado *Égypte et Nubie: sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire, atlas photographié accompagné de plans et d'une table explicative servant de complément à la grande Description de l'Égypte*¹⁸³ (fig. 62), publicado en París por Goupil et Cie. y en Londres por E. Gambart and Co. El álbum empezó a venderse en forma de fascículos entre 1853 y 1854, y fue después reunido en un volumen en 1858. No tuvo el éxito comercial que cabría esperar. El motivo fue el solapamiento producido entre su publicación y la del álbum de Maxime du Camp un año antes, cuyo gran éxito eclipsó el de Teynard (Aubenas, 1999).

Las fotografías de Teynard se insertan en una compleja red de pensamientos enciclopédicos contemporáneos a la época que le tocó vivir, consciente de que con la práctica fotográfica que estaba realizando contribuía al desarrollo de la ciencia y en concreto al desarrollo de la egiptología. Su vocación fue universal y la cámara fotográfica fue considerada como un instrumento para tal fin. Esta idea queda de manifiesto en el propio subtítulo del álbum cuando menciona que “sirve de complemento a la gran *Descripción de Egipto*” (Teynard, 1858, p.1). La idea del atlas pretendía aportar una visión científica a las investigaciones que realizaba, y queda patente al decidir combinar sus fotografías con planos, mapas y textos, actualizando la información que otros arqueólogos habían ido desvelando en los cincuenta años anteriores y siguiendo la estela del egiptólogo **Jean-François Champollion** (1790-1832). Incluso fotografió los monumentos desde los mismos puntos de vista que se relataron en la obra *Description d'Égypte* (Bocard, 2013).

Movido por un espíritu romántico y aventurero, Teynard desarrolló un trabajo fotográfico enmarcado en una estética un tanto arcaica, propia de esta primera época de los calotipistas. El uso de la perspectiva era sencillo, pero bien resuelto y sobre todo manifestaba uno de los primeros ejemplos fotográficos en el interés por la perspectiva, alejándose del modelo de frontalidad que du Camp había desarrollado (Howe, 1992). La organización de los planos dentro de la imagen se realizaba de forma ordenada y el encuadre se centraba en el objeto fotografiado. Los

¹⁸³ TEYNARD, F. (1858). *Égypte et Nubie: sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire, atlas photographié accompagné de plans et d'une table explicative servant de complément à la grande Description de l'Égypte*. Paris: Goupil et Cie. Álbum fotográfico. Fuente: Musée d'Orsay, Paris.

temas que trataba se correspondían con la descripción de los monumentos egipcios, el paisaje del Nilo, el interés por las especies vegetales de la zona y las mezquitas y tumbas funerarias islámicas de El Cairo. Eran temas comunes en la práctica fotográfica de la época “que Teynard supo resolver bien gracias a sus conocimientos fotográficos, prestando especial atención a la iluminación y ofreciendo un toque personal e íntimo” (Perez, 1988, p.226).



Fig. 63. FÉLIX TEYNARD. *Karnak. Groupe de Dattiers vu du Point A*, negative 1851-1852; print 1853, en *Egypte et Nubie. Sites et Monuments...Atlas Photographe...Premiere Partie. Egypte.*, 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Las fotografías de monumentos egipcios reflejaban la atemporalidad de la ruina. No aparecían personas, ni siquiera para dar una dimensión de la escala como sí realizaba du Camp. A sus aptitudes técnicas y compositivas habría que añadir una dimensión ensoñadora y distante que añadía capas de significado e introducía al

espectador en el discurso orientalista. Sus fotografías tenían elementos más poéticos que las de du Camp: “la tensión entre la documentación positivista y la experiencia romántica distingue su trabajo del que otros practicaban en Egipto en la época” (Howe, 2008, p.1384). Las fotografías presentaban de una forma constante la dimensión infinita del desierto, gracias a amplios planos fotográficos que alejaban la mirada del espectador hasta territorios románticos. El interés por la vegetación, centrado en la palmera como elemento simbólico del Oriente, ofrecía hermosas fotografías que combinaban la desolación del entorno con la exuberancia de la especie vegetal. Queda patente en fotografías como *Karnak. Groupe de Dattiers vu du Point A* (fig. 63), *Avenue de Sphinx - Vue Générale Prise du Point*, y *Louksor, Dattiers et Jardin de l'Expédition du Louksor*.

De entre las fotografías realizadas a monumentos del antiguo Egipto destacó la serie realizada en Luxor, donde experimentó con la perspectiva que ofrecían las columnatas de los templos (fig. 64). La fotografía que tomó a la Esfinge de Guiza se hizo en 1851-1852, en un momento en el que todavía estaba semienterrada (fig. 65). En El Cairo únicamente realizó seis fotografías a mezquitas, las cuales aparecieron publicadas en el primer volumen de su álbum. Son las siguientes *Boulak: carrefour, mosquée, café; Mosquées d'Iscander-Pacha et du Sultan Haçan; Mosquée du Sultan Haçan, le tombeau* (fig. 66); *Mosquée Nâcéryeh; Mosquée d'Amrou, intérieur du côté du sanctuaire; Tombeaux de sultans mamelouks; y Cimetière des mamelouks*.



Fig. 64. FÉLIX TEYNARD. *Karnak (Thèbes). Palais - Salle Hypostyle - Colonnade Centrale vue du Point J*, negative 1851-1852; print 1853, en *Egypte et Nubie. Sites et Monuments... Atlas Photographe... Première Partie. Egypte*, 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Fig. 65. FÉLIX TEYNARD. *Djizeh (Nécropole de Memphis). Sphinx et Pyramides*, negative 1851-1852; print 1853, en *Egypte et Nubie. Sites et Monuments... Atlas Photographique... Première Partie. Egypte*, 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Algunas de las fotografías que Teynard realizó en Egipto fueron posteriormente utilizadas por el famoso arqueólogo francés Émile Prisse d'Avennes en sus cuadernos de anotaciones para ilustrar el estado de conservación de los monumentos; pues consideraba, al igual que Teynard, a la fotografía como un instrumento tecnológico al servicio de las investigaciones científicas. Desde este punto de vista, como hombres de su tiempo atentos a toda innovación tecnológica, ambos coincidieron en las inmensas posibilidades que el medio fotográfico ofrecía a la ciencia en general y a la arqueología en particular.



Fig. 66. FÉLIX TEYNARD. *Le Kaire. Mosquées du Sultan Haçan (Le Tombeau)*, negative 1851-1852; print 1853, en *Egypte et Nubie. Sites et Monuments... Atlas Photographique... Première Partie. Egypte*, 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

John B. Greene (1832-1856)

Nacido en Le Havre, Francia, en 1832, e hijo único del banquero norteamericano **John Burkey Greene**, quien en el momento de su muerte en 1856 era el director de Greene & Co., el mayor banco norteamericano presente en Europa (Stapp, 2008). La holgada posición económica de la familia Greene y el hecho de haber heredado una gran fortuna tras el fallecimiento de su padre le permitió a John poder dedicarse a los estudios de arqueología y egiptología y consagrar todos sus esfuerzos al conocimiento. Tuvo la posibilidad de recibir una formación académica envidiable, tanto en el campo de la egiptología como en el de la fotografía. Fue alumno de **Emmanuel vizconde de Rougé** (1811-1872), quien era el sucesor de

Champollion como director del Departamento de Antigüedades Egipcias del Louvre y fue la persona que le enseñó a leer jeroglíficos.

En el campo de la fotografía aprendió la técnica del calotipo y del papel encerado de la mano de Gustave Le Gray (Stapp, 2008). Además, en 1853 entró a formar parte de la *Société Asiatique*, una prestigiosa sociedad arqueológica francesa, y en 1854 fue uno de los miembros fundadores de la *Société française de Photographie* (Jammes, 1981). Toda esta formación brillante y las grandes posibilidades económicas para poder desarrollar una exitosa carrera investigadora se vieron truncadas ante la repentina muerte de Greene¹⁸⁴ en 1856, quien a la edad de veinticuatro años falleció en El Cairo.

Fue el primero de los fotógrafos *amateurs* que viajaron a Oriente Próximo con conocimientos profesionales en egiptología. Entre 1853 y 1856 realizó tres viajes a Egipto. El primero de ellos, durante la temporada de invierno de 1853 y 1854, le llevó a recorrer el Nilo hasta la segunda catarata ya en tierras nubias. Su plan original consistía en solicitar una financiación del viaje al Ministerio Francés de la Educación Pública y poder obtener más adelante una licencia de excavación en Egipto. Pero, debido a su juventud e inexperiencia, no obtuvo la financiación y consecuentemente pagó los costes del viaje con su fortuna personal (Stapp, 2008). No pudiendo obtener un permiso de excavación, dedicó la mayor parte del viaje a fotografiar los paisajes y monumentos. En este primer viaje, Greene realizó más de doscientos negativos (Aubenas, 1999).

A su regreso a París se dedicó a dar conferencias y enseñar sus fotografías. Encargó al fotógrafo y editor Blanquart-Evrard la realización de un álbum fotográfico que salió a la luz a finales de 1854 con el título *Le Nil, Monuments, Paysages. Explorations photographiques par John B. Greene*¹⁸⁵ (fig. 67). Se trata de la

¹⁸⁴ Las fuentes biográficas más completas acerca de John B. Greene se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; JAMES, B. (1981). "John B. Greene, an American Calotypist", en *History of Photography*, volume 5, issue 4. London: Taylor & Francis Group.; y AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard.

¹⁸⁵ GREENE, J. B. (1854). *Le Nil, Monuments, Paysages. Explorations photographiques par John B. Greene*. Lille: Imprimerie photographique de Blanquart-Evrard. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France, Paris*. El número de imágenes indicado corresponde a la versión más completa, que se conserva en la

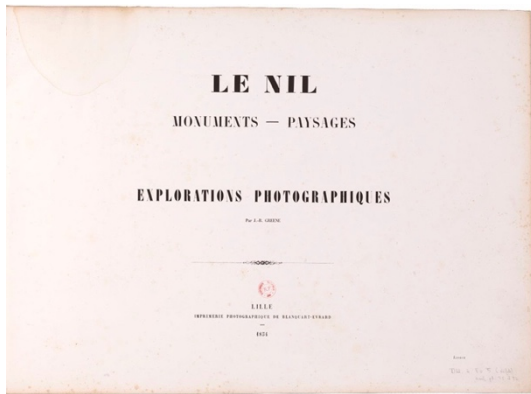


Fig. 67. JOHN B. GREENE. *Le Nil, Monuments, Paysages. Explorations photographiques par John B. Greene*, 1854

única publicación realizada con las fotografías de Greene y se compone de una selección de fotografías correspondientes al viaje efectuado a lo largo del Nilo y organizada en dos categorías: cuarenta y seis imágenes de monumentos y cuarenta y ocho de paisajes. Greene organizó su trabajo fotográfico en tres series a las que denominó con una letra a cada una: P (Paisajes), M (monumentos) e I (inscripciones jeroglíficas y

esculturas). Las imágenes de cada serie están organizadas siguiendo una secuencia geográfica de norte a sur, con un número de serie inscrito en el negativo, habitualmente en la esquina inferior izquierda (Stapp, 2008). Llama la atención el especial interés que mostró con la fotografía de paisaje, algo nunca realizado hasta la fecha, justificando la categoría específica que le dedica.

El segundo viaje de Greene a Egipto transcurrió durante la campaña de invierno del siguiente año, entre 1854 y 1855. En esta ocasión, y ya con una cierta experiencia y reconocimiento por parte de los círculos intelectuales franceses y gracias a la ayuda de Ferdinand de Lesseps, pudo obtener un *firman*¹⁸⁶ para iniciar unas excavaciones arqueológicas en el Templo funerario de Ramsés III de Medinet Habu, en Tebas (Jammes, 1981). Los trabajos arqueológicos fueron acompañados por un trabajo de documentación fotográfica de los jeroglíficos que cubrían el segundo patio del templo, así como la arquitectura y los detalles del complejo.

En diciembre de 1855 inició el primero de sus dos viajes a Argelia, acompañado de **Louis-Adrien Berbrugger** (1801-1869), fundador del Museo y de

Bibliothèque nationale de France. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510610b>

¹⁸⁶ Un *firmán* o *fermán* es un decreto otorgado por los soberanos de algunos estados islámicos —entre los que se encontraba el Imperio Otomano que ejercía una dominación nominal sobre Egipto en la época que viaja Greene— y que ofrecía una autorización validada por un oficial local para poder llevar a cabo trabajos arqueológicos en una determinada región.

la Biblioteca de Argel. Greene se unió en calidad de fotógrafo oficial a una expedición arqueológica cuyo objetivo era excavar la Tumba de la Cristiana, un monumento funerario del siglo I A.C. emplazado cerca de la localidad de Tipasa (Stapp, 2008). Regresó a Francia en enero de 1856, pero seis semanas después volvió a Argelia, y durante el mes de febrero de 1856 se dedicó a fotografiar en la ciudad de Constantina y alrededores. En Argelia realizó un total de cuarenta fotografías que nunca fueron publicadas ni montadas en álbumes. En abril de 1856, una vez terminada la expedición arqueológica, regresó a Francia.

Finalmente, en noviembre de 1856 volvió a Egipto en lo que fue su tercer y último viaje ya que, al poco de llegar a El Cairo, muy debilitado por problemas de salud que iba arrastrando desde hacía tiempo, falleció repentinamente¹⁸⁷. En total, Greene realizó en Egipto alrededor de trescientos negativos.

Más que una documentación descriptiva al estilo de la producida por contemporáneos como Maxime du Camp o Leavitt Hunt, “las fotografías de Greene son una metáfora de su relación emocional con Egipto” (Stapp, 2008, p.620). No le interesó tanto documentar el territorio, sino aprehenderlo. Sus fotografías transmiten su subjetividad, materializada con una estética moderna. Su interés por el paisaje y sobre todo la manera en la que tenía de trabajarlo lo diferencia de cualquier fotógrafo de la época. El desierto y el cielo egipcio aparecen como los protagonistas de unas imágenes minimalistas que adoptan una expresión gráfica de planos geométricos simples. Más que el detalle, es la inmensidad lo que recogen estas fotografías, una inmensidad que presenta ecos románticos y con ellos una forma muy particular de entender el orientalismo, ya que el autor deja patente su ensimismamiento por unos lugares tan alejados de la experiencia cotidiana del europeo. Ver sus imágenes significa trasladarse a una realidad impredecible, estética y alejada del convencionalismo.

La fotografía *Louqsor, 1854* (fig. 68) presenta una vista del famoso templo, tomada a una cierta distancia y cediendo el protagonismo al cielo y al desierto. Probablemente “fue el primero en darse cuenta de la importancia del cielo en el

¹⁸⁷ No está claro el motivo exacto de su fallecimiento. Bocard y Aubenas sostienen que fue a causa de una tuberculosis que contrajo, sin embargo, Stapp afirma que “probablemente no fue debido a la tuberculosis”.

Oriente” (Perez, 1988, p.173). El templo aparece como una pequeña línea horizontal que atraviesa la fotografía, inserto en el contexto espacial y no atendiendo al protagonismo de su imponente monumentalidad. Una palmera solitaria rompe la horizontalidad de la imagen en un gesto sutil pero compositivamente impecable. Algo similar ocurre en *Montagne d’Ibsamboul, 1854*, donde el famoso Templo de Abu Simbel es representado en la inmensidad de su contexto, cediendo el protagonismo al Nilo, la inmensa montaña que lo cobija y al cielo.



Fig. 68. JOHN B. GREENE. *Louqsor*, 1854. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

La expresión máxima de reduccionismo compositivo se aprecia en *Thèbes, Village de Ghezireh, 1853-1854* (fig. 69), quizás la más moderna de todas sus fotografías. Casi dos tercios de la imagen son ocupados por el cielo, un tercio por el río Nilo, y entre los dos volúmenes, aparece una delgada línea de tierra en la que se aprecia en el centro una masa de palmeras. Es una fotografía casi abstracta que mediante una representación de volúmenes y formas consigue obtener una síntesis

formal del paisaje, pero al mismo tiempo ofrece la impresión de un paraje extraño y exótico.



Fig. 69. JOHN B. GREENE. *Thèbes, Village de Ghezireh*, 1853-1854. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

En las fotografías donde el monumento es el protagonista, Greene dejó patente su habilidad para realizar interesantes composiciones jugando con las luces y sombras que las arquitecturas generaban. Su punto de vista preferido fue el frontal, transmitiendo la rotundidad de las puertas y pilones de los templos y dotando de una elegancia y rigor a las ruinas fotografiadas.

La prematura muerte de John B. Greene a la edad de veinticuatro años abrió muchas incógnitas sobre qué hubiera podido hacer en años sucesivos. De haber seguido fotografiando, ¿cómo hubiera evolucionado su estilo, tan radical, tan moderno? Greene pertenece a ese grupo de artistas precoces y dotados de una sensibilidad particular y única que a edades tempranas fueron capaces de comprender unos códigos estéticos y crear imágenes absolutamente novedosas, y que sin embargo abandonaron este mundo de una forma temprana.

Auguste Salzmann (1824-1872)

Pintor, fotógrafo y arqueólogo *amateur*¹⁸⁸ nacido en 1824 y originario de una adinerada familia protestante de Ribeauville, Alsacia. Contrariamente al resto de fotógrafos estudiados hasta ahora, Auguste Salzmann no fotografió Egipto, sino que centró gran parte de sus investigaciones arqueológicas en Palestina, región que visitó en dos ocasiones: en 1854 permaneció en Jerusalén y en el viaje de 1863 visitó Hebrón y el valle del Jordán. Previamente, había tenido la posibilidad de viajar con su amigo el pintor **Eugène Fromentin** (1820-1876) en 1844 a Italia y en 1847 a Argelia. En 1851 viajó a Egipto y fue aquí donde el joven Salzmann coincidió con el egiptólogo **Auguste Mariette**, quien en ese momento estaba realizando importantes descubrimientos en el *Serapeum* de Menfis (Solomon-Godeau, 1981).

Fue a partir de entonces cuando Salzmann empezó a interesarse por la arqueología y la fotografía, dos pasiones que le llevaría a finales de 1853 a viajar a Palestina, donde permaneció alrededor de un año. Previamente, a principios de 1853, Salzmann solicitó una misión al Ministerio Francés de la Educación Pública para ir a estudiar a Rodas los vestigios dejados por los caballeros de la Orden de los Hospitalarios de San Juan (*La Lumière*, 1854). La misión le fue concedida, pero a última hora decidió cambiar de destino y dirigirse a Jerusalén debido a la aparición de nuevas teorías en torno a la atribulación de monumentos anteriores a la conquista musulmana:

En el mes de septiembre de 1853 había decidido volver a las islas del archipiélago donde ya había pasado un verano, con el fin de estudiar los monumentos cristianos.

Hacia la misma época apareció una obra que me provocó numerosas y encendidas discusiones: nuevas opiniones venían de ser publicadas sobre los monumentos judíos de Jerusalén. El señor de Saulcy acababa de

¹⁸⁸ Las fuentes biográficas más completas acerca de Auguste Salzmann se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; SOLOMON-GODEAU, A. (1981). "A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and His Times". *October*, 18, 91-107. doi:10.2307/778413; AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard; INNES, R. (2011). "Jerusalem Revisited. On Auguste Salzmann's Photo-Topography", en *Religion and the Arts* 15. Boston: Brill Publications; y BROSSARD-GABASTOU, L. (2013). *Auguste Salzmann, 1824-1872: pionnier de la photographie et de l'archéologie au Proche-Orient*. Coll. Historiques, série Travaux. Paris: l'Harmattan.

publicar su *Viaje a Siria y al mar Muerto*. ¿Quién estaba en lo cierto? ¿Era necesario dejar reposar, sin examinar, las teorías del hombre que acababa de pasar un año entero recorriendo Palestina, estudiándola a fondo y apoyar a aquellos que, sin moverse del sofá, se creían los defensores de opiniones antiguas convertidas en tradiciones?

Gracias a su sabia publicación, el señor de Saulcy le daba la vuelta a todas las ideas acreditadas hasta entonces por las que se afirmaba que no quedaban en Jerusalén vestigios de la arquitectura judía. Era cosa del pasado: él venía a probar, con la Biblia y la historia de la mano, que los monumentos que, hasta ahora habían sido considerados pertenecientes a las etapas de decadencia griega y romana, pertenecían en realidad a la época judía.

Era necesario disponer de suficiente ánimo o poseer una convicción bien dispuesta para no retroceder ante la controversia que se iba a producir, controversia en la que algunos desconocidos iban a tomar partido.

En estas circunstancias, modifiqué mi itinerario, creyendo rendir así un buen servicio a la ciencia, estudiando y sobre todo reproduciendo mediante la fotografía todos los monumentos de Jerusalén, principalmente aquellos cuyo origen estaba puesto en duda. (Salzmann, 1856, p.1)

Salzmann, posiblemente influido por su educación religiosa y protestante, se marcó como objetivo apoyar las teorías de **Félix de Saulcy** (1807-1880), arqueólogo y miembro de la Academia de Inscripciones y Lenguas Antiguas, numismático, traductor y escritor y defender la correcta atribución de unos restos arqueológicos que de alguna manera pudieran legitimar la presencia judía en Jerusalén y su importancia histórica, tras siglos de devastaciones y conquistas (Innes, 2011). Para ello planeó llevar a cabo una documentación fotográfica de los monumentos de la ciudad santa. Además, desde el momento en el que afirmó que “las fotografías ya no son relatos narrativos, sino hechos dotados de brutalidad concluyente” (Salzmann, 1856, p.2), manifestaba un punto de vista que ha acompañado los debates en torno a la representación fotográfica casi desde sus inicios y que centra sus argumentos en torno a la veracidad del documento fotográfico como fiel testigo de una afirmación histórica.

Las fotografías que Salzmann tomó en Jerusalén no eran *souvenirs* de viaje, sino un material que certificaba una afirmación científica. Utilizaba la fotografía no

solo como una herramienta con el fin de documentar Jerusalén y sus monumentos, “sino más significativamente como un medio que presenta un argumento visual y persuasivo” (Innes, 2011, p.307). Sus fotografías eran un medio revelador de una verdad. Este elemento suponía una novedad entre los primeros calotipistas que viajaron a Oriente Próximo y añadía una dimensión política a su trabajo, derivando hacia un orientalismo científico y emocional, en el que las fotografías eran documentos visuales dotados de la capacidad de reescribir la historia.

El periódico *La Lumière*, en su edición nº 21 del 26 de mayo de 1855, se hizo eco tanto de los descubrimientos de Saulcy como de las fotografías de Salzmán, otorgado a estas el carácter de reveladoras de la verdad:

Poco conocemos del arte fenicio, y lo que sabemos nos lleva a pensar que estuvo en estrecho contacto, como lo estuvo su lengua, con el de Judea. Sin embargo, desde hace poco tiempo este arte antiguo de Israel ha estado reconocido en los monumentos que habían escapado a un examen más minucioso. El antiguo sarcófago de las tumbas de los reyes de Judea, conocidos desde hace tiempo, ha sido reconocido como israelí y no como griego, gracias a la sagacidad fecunda del señor de Saulcy, cuya opinión, al principio rechazada con desdén, es considerada como pionera por la fuerza de su verdad. Un camino a través de la resistencia más obstinada. Un fuerte apoyo le ha venido dado por las hermosas fotografías que el señor Salzmán ha traído, cuya fructuosa y activa habilidad nos ha permitido distinguir ornamentaciones que debían necesariamente escapar a todo espectador que inspecciona las ruinas, si no se coloca bajo unas condiciones de efecto de iluminaciones particulares. (*La Lumière*, 1855, pp.1-2)

El trabajo fotográfico y de investigación que realizó Salzmán en Jerusalén fue recopilado en un álbum compuesto de cuatro volúmenes: uno con noventa y dos páginas con textos de la investigación y tres más con las fotografías, obtenidas mediante negativos de papel encerado (calotipos). Se tituló *Jérusalem, étude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*¹⁸⁹, fue impreso por Blanquart-Evrard y publicado por Gide et Baudry en París en 1856 (fig. 70). Incluyó 174 fotografías.

¹⁸⁹ SALZMANN, A. (1856). *Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours. / par Auguste Salzmán chargé par le ministère de l'Instruction publique d'une mission scientifique en Orient*. Paris: Gide et Baudry. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France, Paris*. El álbum puede consultarse en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1058298f?rk>

La composición de las fotografías presentaba grandes diferencias respecto a las que otros autores habían realizado hasta el momento. Se alejaban del clasicismo compositivo de du Camp y de un interés romántico por el monumento de Greene y adoptaban una estética más documental centrada en el interés por los detalles y el fragmento de construcciones, muros y ruinas. Salzmänn consiguió un sentido compositivo equilibrado en el que se destacaban las texturas los materiales. El carácter científico de las fotografías era evidente y no había una intención de fotografiar para el gran público, sino que primaba la búsqueda de verificaciones científicas a través de la imagen fotográfica. El resultado fue corpus de fotografías de carácter analítico muy modernas para la época, dirigidas a la investigación y supusieron el anticipo de una modernidad mediante el uso de novedosos encuadres fotográficos.

Destacan las fotografías de fragmentos y detalles de las murallas de la ciudad y del muro perimetral que rodea la actual Explanada de las Mezquitas, donde se habían descubierto los restos del antiguo muro de contención de la antigua explanada que sirvió de base para el Primer y Segundo Templo de Jerusalén (fig. 71). Las fotografías funcionan como radiografías de todas las modificaciones efectuadas en esos muros a lo largo de los siglos y posibilitan apreciar las transformaciones sufridas: se aprecian arcos cegados, derrumbes parciales, reconstrucciones donde se observa diferentes tipos de piedra utilizadas en diferentes épocas, el desgaste de los materiales por el paso del tiempo, etc.

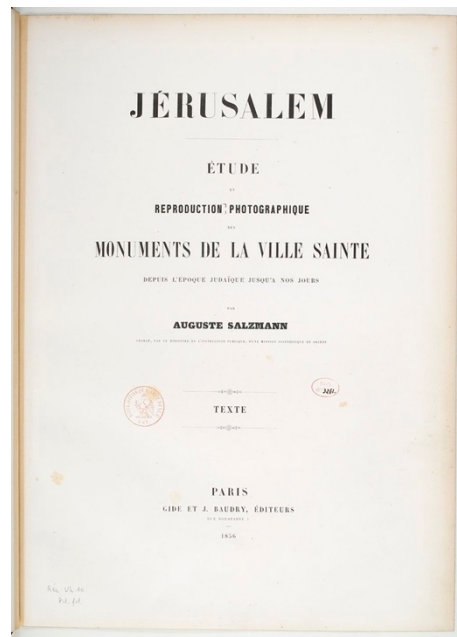


Fig. 70. AUGUST SALZMANN. *Jérusalem, étude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, 1856.



Fig. 71. AUGUST SALZMANN. *Jérusalem, Enceinte du Temple, Triple porte romaine*, 1854; *Jérusalem, Enceinte du Temple, Face Est de l'angle Nord-Est*, 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 72. AUGUST SALZMANN. *Jérusalem, Enceinte du Temple, Vue générale de la face Est, Pl. 2*, 1854; *Jérusalem, Enceinte du Temple, Vue générale de la face Est, Pl. 3*, 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Junto a este tipo de fotografías científicas, Salzmann realizó también hermosas vistas panorámicas de la ciudad de Jerusalén (fig. 72), mediante la yuxtaposición de dos o más negativos, así como vistas de los valles de Josaphat y Belén. En todas sus fotografías el elemento humano estaba ausente, eliminado deliberadamente pues la naturaleza arqueológica y científica de las imágenes así lo demandaba. Enfrascado en las investigaciones históricas, la vida contemporánea no le interesaba en absoluto. Un detalle interesante es el escaso interés por las construcciones islámicas de Jerusalén, en especial el conjunto de mezquitas —la Cúpula de la Roca y la Mezquita de Al-Aqsa— que se alzan en la explanada que una vez ocupó el Templo de Jerusalén. Su desinterés quedó manifiesto en los títulos de las fotografías en las que aparece la Cúpula de la Roca. En lugar de titular dichas

fotografías con el nombre del monumento principal que aparece, en este caso el santuario islámico, Salzmann las titula siempre haciendo referencia al antiguo templo salomónico: *Recinto del Templo*, o *El lugar del Templo de Salomón*.

El álbum no tuvo el éxito de ventas que cabría esperar, sobre todo si se compara con el éxito del álbum de Maxime du Camp publicado cuatro años antes. Por una parte, el precio de venta fue extremadamente alto para la época, costando 1.422 francos (Aubenas, 1999). Pero, sobre todo, el álbum iba dirigido a un público específico e interesado por la arqueología, mientras que el álbum de du Camp era sobre todo un exótico viaje a las ruinas del Egipto antiguo, mucho más apto para el gran público que el de Salzmann.

El interés de Salzmann por la arqueología y la fotografía continuó a lo largo de su vida. A finales de 1857 viajó a Rodas donde permaneció varios años excavando en la necrópolis de Kamiros (Solomon-Godeau, 1981). En 1863 volvió a Jerusalén, esta vez acompañado de Félix de Saulcy para continuar con sus investigaciones. De la segunda campaña trajo de vuelta a Francia un grupo de calotipos de aproximadamente 26 x 32 cm. que posteriormente fueron reproducidos en forma de litografías, en el taller de Joseph Lemercier, y fueron utilizadas para ilustrar los artículos de Félix de Saulcy (Bocard, 2008). El trabajo fotográfico de Salzmann es considerado hoy en día una síntesis de modernidad e investigación científica, siguiendo unos parámetros estéticos innovadores.

Édouard Athanase Jarrot (1835-1873)

En mayo de 1858, el famoso egiptólogo francés **Émile Prisse d'Avesnes** (1807-1879)¹⁹⁰ se disponía a emprender un viaje a Egipto con el objetivo de recabar

¹⁹⁰ Su nombre completo fue Achille-Constant-Théodore-Émile Prisse d'Avesnes, nacido el 27 de enero de 1807 en Avesnes-sur-Helpe, en el norte de Francia. Fue un arqueólogo, egiptólogo y orientalista, uno de los más famosos de su época. Además, destacó como dibujante e ilustrador, realizando a lo largo de su trayectoria profesional innumerables dibujos de motivos decorativos orientales y arquitecturas egipcias. Fue uno de los grandes impulsores de la egiptología y desenterró cientos de objetos y artefactos, los cuales en su mayoría fueron enviados a Francia. Falleció el 10 de enero de 1879. Gran parte de su legado, el Fondo Émile Prisse d'Avesnes, compuesto por sus cuadernos de notas acompañados de dibujos, acuarelas, estampas, fotografías y documentos diversos, se encuentra depositado en el Departamento de Manuscritos Occidentales de la *Bibliothèque nationale de France*, en París. Además de las fotografías de Jarrot, Prisse d'Avesnes recopiló imágenes de otros fotógrafos para sus investigaciones y las incluyó en sus cuadernos de anotaciones, pudiendo encontrar ejemplares de Félix Bonfils, Félix Teynard, Maxime du Camp, John B. Greene y Ernest Benecke.

nueva información para realizar las dos obras monumentales y compendio de todas sus investigaciones en el campo de la egiptología y el arte islámico: *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine*¹⁹¹ y *L'art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVII^e siècle*¹⁹². En esta ocasión, decidió ir acompañado del pintor holandés **Willem de Famars Testas** (1834-1896) y de un joven fotógrafo parisino prácticamente desconocido, llamado Édouard Louis Athanase Jarrot¹⁹³, hijo de un fotógrafo profesional establecido en París. Prisse d'Avesnes pensaba que las fotografías servirían como estudios preliminares y bocetos para las litografías en color que iban a ilustrar sus libros (Aubenas, 1999). Además, fue uno de los primeros arqueólogos en haber utilizado la fotografía para sus trabajos de inventariado del patrimonio monumental caiota (Bideault, 2010). Pero también es cierto que Prisse d'Avesnes estaba al corriente del uso que su principal competidor, el también egiptólogo francés Auguste Mariette, había hecho de la fotografía en sus excavaciones del *Serappeum* de Saqqara.

El viaje de Prisse d'Avesnes tuvo una duración de dos años, hasta junio de 1860, el primero de los cuales transcurrió en El Cairo y el segundo en el Alto Egipto y en Nubia (Aubenas, 1999). Durante ese tiempo, Prisse d'Avesnes se dedicó a recopilar todo tipo de información textual y gráfica con la ayuda de Famars Testas y Jarrot. La expedición produjo un total de ciento cincuenta fotografías, doscientos metros de estampado de bajo relieve, trecientos metros de calcos pintados hechos a partir del hipogeo y doscientos dibujos. Fue Jarrot, con la ayuda de Famars Testas, el encargado de realizar las fotografías, utilizando calotipos de gran formato (37 x 28 cm) sobre papel a la sal. Sin embargo, era el propio Prisse d'Avesnes quien le

¹⁹¹ PRISSE D'AVESNES, E. (1858-1869). *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine / par Prisse d'Avesnes; ouvrage publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts ; texte par P. Marchandon de La Faye,...* (d'après les notes de l'auteur). Paris: A. Bertrand.

¹⁹² PRISSE D'AVESNES, E. (1869-1877). *L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e / par Prisse d'Avesnes...* Paris: Morel.

¹⁹³ Las fuentes biográficas más completas acerca de Édouard Athanase Jarrot se pueden consultar en AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard; y BOCARD, H. (2013). "L'époque des amateurs: 1839-1860", en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIX^e siècle*. Paris: Picard (Collection d'une rive l'autre).

indicaba la posición que debía colocarse la cámara y los motivos a fotografiar, dejando poco margen de libertad creativa a Jarrot.



Fig. 73. ÉDOUARD ATHANASE JARROT. *Mosquées du Caire*, 1858, en *Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Égypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies*. «*Mosquées du Caire*, 2». Bibliothèque nationale de France, Paris.

De las ciento cincuenta fotografías que Jarrot realizó en Egipto, ciento dos están incluidas en ocho cuadernos titulados *Mosqués du Caire*, los cuales forman parte del fondo Émile Prisse d'Avesnes, depositado en la *Bibliothèque nationale de France*¹⁹⁴. Existe otro álbum perteneciente al mismo fondo, sin título y con cuarenta y dos imágenes, aunque algunas están repetidas. Estos cuadernos fueron realizados por Prisse d'Avesnes sin otro fin que el de organizar todo el material recogido durante sus investigaciones en Egipto y no fueron publicados. Las fotografías que Jarrot realizó tomaron como motivo principal las mezquitas de El Cairo, y recogían vistas en conjunto de los monumentos y detalles de arquitectura —minaretos, ventanas, puertas, fachadas, cúpulas, celosías e inscripciones— (fig. 73). Predominaba la visión frontal y descriptiva y no aparecían fotografiados personajes locales. Llama la atención la gran belleza de las imágenes, consiguiendo unos planos de gran fuerza compositiva donde el motivo a fotografiar dialoga con un contexto de semi abandono, de ruina, tan del gusto europeo de la época. Las fotografías no estaban numeradas ni presentaban un título ni nombre del autor en la parte inferior

¹⁹⁴ El fondo Émile Prisse d'Avesnes se encuentra digitalizado y puede ser consultado a través del siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22fonds%20prisse%20d%27avennes%22%29&lang=fr&suggest=0>

de la imagen, motivo que refuerza el hecho de que estas fotografías tenían un uso aplicado muy concreto relacionado con la catalogación de información.

Nada más se sabe de la carrera de Jarrot con posterioridad a este viaje. Únicamente se tiene constancia de que, a la vuelta del viaje, Jarrot tuvo que ser internado en Marsella debido a las penurias que sufrió por culpa del despotismo de Prisse d'Avesnes (Aubenas, 1999).

Théodule Devéria (1831-1871)

Nacido en París el 1 de julio de 1831¹⁹⁵. Hijo del diseñador, ilustrador y litógrafo **Achille Devéria** (1800-1857) y sobrino del pintor **Eugène Devéria** (1805-1865). Su madre, **Céleste Motte**, era hija del famoso impresor litógrafo **Charles Motte** (1784-1836). Su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por el contacto con el mundo de las artes, siéndole familiar los nombres de Alexandre Dumas, Victor Hugo o Eugène Delacroix, todos ellos muy relacionados con el movimiento romántico (Maspero, 1896). Descubrió su vocación hacia la egiptología y su pasión por el Oriente a una edad muy temprana en el transcurso de una conversación en 1843 con el egiptólogo Émile Prisse d'Avesnes, mientras este posaba ataviado con vestidos orientales para ser fotografiado por su padre Achille. Siendo todavía un adolescente se interesó por las lenguas coptas y árabe, estudiándolas en la *École des Langues Orientales* y en el *College de France* junto a prestigiosos eruditos como el orientalista **Etienne Marc Quatremère** (1782-1857), e inició una carrera que le llevaría a convertirse en un eminente egiptólogo (Maspero, 1896) (fig. 74).

En 1855 participó en la publicación del álbum del joven fotógrafo y egiptólogo norteamericano John B. Greene titulado *Fouilles exécutées à Thèbes dans*

¹⁹⁵ Las fuentes biográficas más completas acerca de Théodule Devéria se pueden consultar en BAJAC, Q. (2008). "Devéria, Achilles (1800–1857) and Théodule (1831–1871)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard; y LE GUERN, N. (2018). "Théodule Devéria, un photographe-égyptologue très discret", en *L'Antiquité à la BnF*. Una completa biografía de Déveria se encuentra en la obra: MASPERO, G. (1896). *Bibliothèque Égyptologique concernant les oeuvres des égyptologues français dispersés dans divers recueils et qui n'ont pas encore été réunies jusqu'à ce jour. Publiée sous la direction de G. Maspero. Membre de l'Institut Directeur d'études à l'École pratique des Hautes-Études. Professeur au Collège de France. Tome quatrième. Théodule Devéria. Mémoires et fragments I*. Paris: Ernest Leroux, éditeur.



Fig. 74. CHARLES MARVILLE. [Portrait of Charles-Théodule Devéria], 1861. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

l'année 1855: textes hiéroglyphiques et documents inédits, litografiando dos planchas del volumen, de la editorial Chez Didot (Aubenas, Durand y Roubert, 2010). Ese mismo año, por recomendación del egiptólogo **Emmanuel vizconde de Rougé** (1811-1872), el mismo que instruyó a John B. Greene, entró en el Departamento de Antigüedades Egipcias del Louvre con la misión de ayudar en la catalogación de los miles de objetos desenterrados y enviados desde Egipto por Auguste Mariette (Bajac, 2008). Este primer trabajo fue decisivo a la hora de que Mariette decidiera llamarle en diciembre de 1858 para que viajara a Egipto y le ayudara con la lectura de los jeroglíficos. Fue el primero de los cuatro

viajes que Devéria realizó a Egipto entre 1858 y 1866. Además, fue el responsable de fotografiar los nuevos hallazgos arqueológicos y de realizar dibujos de apoyo a las investigaciones de Mariette.



Fig. 75. THÉODULE DEVÉRIA. [Close-up of a Sculpture (Profile of a Head), Karnak], 1859-1865; [Close-up of the Sarcophagus of the Queen Aah-Hotep (Profile)], 1859; [Close-up of the Sculpture a Pharaoh's Head], 1859-1862. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Durante su primer viaje a Egipto Devéria visitó El Cairo y sus alrededores —Saqqara, Guiza y Menfis— y Luxor. Fotografió esculturas griegas recién descubiertas en el *Serapeum* de Saqqara, inscripciones jeroglíficas y los trabajos de prospección arqueológica (fig. 75). También realizó retratos a la población local, interesantes pues se trataba de posados en exteriores sin artificios y realizados con mucha naturalidad (fig. 76).

El segundo viaje a Egipto transcurrió entre 1861 y 1862. Para entonces Devéria ya había sido nombrado asistente en el Departamento de Egiptología del Louvre. Nuevamente Devéria viajó con Mariette, en esta ocasión al Alto Egipto, centrandó sus trabajos arqueológicos en la isla de Philae y en el Templo de Abu Simbel. Una nueva oportunidad de viajar a Egipto se le presentó en 1864, pero en esta ocasión fue acompañado del ingeniero **Henri Péreire** (1841-19..?), **M. Surell** y el erudito y egiptólogo **Arthur Rhoné** (1836-1910) (Volait, 2006). En contraste con las fotografías tomadas en los dos primeros viajes, el trabajo desarrollado en este tercero era más vivo y se observa un mayor interés en el paisaje natural en detrimento de lugares arqueológicos. Continuaron el viaje hacia Palestina, Damasco y Constantinopla. Por último, el cuarto viaje a Egipto tuvo lugar entre el otoño de 1865 hasta 1866, acompañando otra vez a Mariette.

Las fotografías de Devéria no han tenido a lo largo del tiempo una repercusión comparable a las de otros grandes fotógrafos del siglo XIX en Oriente Próximo y su obra fotográfica queda por estudiar en mayor profundidad. Las



Fig. 76. THÉODULE DEVÉRIA. [*Portrait of Two Native Men on a Boat*], 1865. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

razones son debidas a que nunca practicó la fotografía con fines artísticos o como resultado de un deseo de documentar un viaje de aventura, sino que fueron estrictamente científicos. Además, su producción fue reducida, no existe ningún álbum de su autoría y su obra permanece diseminada entre numerosas colecciones¹⁹⁶.

Sus imágenes no poseían la belleza atemporal que se puede encontrar en las de otros calotipistas del mismo periodo, tampoco fueron la obra de un viajero fascinado por Oriente que se adentró en lugares desconocidos. Eran fotografías realizadas por una necesidad profesional de reproducir de una forma metódica y eficiente cualquier descubrimiento arqueológico de una manera rápida y eficaz. Además, los conocimientos técnicos de Devéria eran más limitados que los de otros fotógrafos, y eso se aprecia en la poca calidad de algunos negativos, en el amarilleamiento prematuro de las imágenes debido a un lavado incorrecto, en la falta de enfoque de algunas fotografías, en los encuadres poco elaborados y en un deficiente aprovechamiento de la luz.

Su prematura muerte, acaecida en 1871 a la edad de cuarenta años, dio al traste con los numerosos proyectos de publicaciones de sus investigaciones en el campo de la egiptología, en las que las fotografías que realizó debían ser consideradas como un complemento indispensable.

Louis de Clercq (1837-1901)

Louis-Constantin-Henri-François-Xavier de Clercq¹⁹⁷, nacido en París en 1837, pertenecía a una familia acaudalada del norte de Francia. Fue un apasionado

¹⁹⁶ Sus colecciones fotográficas y archivos manuscritos se encuentran dispersos en Francia entre las colecciones de la *Bibliothèque nationale de France*, el *Musée d'Orsay* y el Departamento de Antigüedades Egipcias del *Musée du Louvre*. El *J. Paul Getty Museum* tiene una gran colección de copias a la albúmina de Théodule Devéria, que incluye una gran cantidad de retratos familiares, pero también vistas de Egipto, de los cuales la *Bibliothèque nationale de France* posee algunos negativos. Se pueden encontrar también fotografías de Devéria puestas a la venta en raras ocasiones en el mercado del arte: entre 1999 y 2000 se dispersó un número significativo de fotografías de Egipto, incluida la colección de veinticuatro copias a la albúmina realizadas en 1859 y conservada por el egiptólogo Eugène Grébaut (1846-1915). En 2017 un conjunto de veintiocho copias a la albúmina montadas en cartón original fue puesto a la venta en la casa de subastas francesa Drouot (Lenguern, 2018).

¹⁹⁷ Las fuentes biográficas más completas acerca de Louis de Clercq se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; PARRY JANIS, E. (1989). *Louis de Clercq*. Stuttgart: Ed. Cantz; AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*.

de la arqueología desde su juventud, hombre político, fotógrafo y coleccionista de antigüedades. Entre 1871 y 1889 fue diputado por Pas-de-Calais en la Asamblea Nacional de Francia, y entre 1871 y 1901 —año de su muerte— fue alcalde de la localidad de Oignies (Parry Janis, 1989). Su interés por la arqueología le llevó a participar en una misión en Oriente Próximo organizada por el arqueólogo **Emmanuel-Guillaume Rey** (1837-1916) y auspiciada por el Ministerio de la Educación Pública.

En agosto de 1859 el joven Louis, de apenas veintidós años, partió con Rey rumbo a Siria con el objetivo de estudiar los castillos de los cruzados, pues Rey deseaba realizar una publicación que sería ilustrada con las fotografías de Clercq. El viaje duró aproximadamente cinco meses y en enero de 1860, Clercq y Rey se separaron en Jerusalén. Clercq decidió proseguir su viaje en solitario —ya sin la misión oficial— y siguió viajando por Siria, Palestina, Egipto y finalmente puso rumbo a España, donde exploró Andalucía y Madrid¹⁹⁸. Clercq traicionó a Rey a la vuelta del viaje y no solo no le entregó las fotografías que realizó de los castillos cruzados, sino que años después, en el artículo titulado *Inventaire d'une collection de photographies exécutés dans le cours d'un voyage en Orient (1859-1860)* que escribió para la revista *Archives de l'Orient Latin* y donde relataba el transcurso del viaje, apenas mencionó al arqueólogo como líder de la expedición:

Mi principal objetivo fue el de investigar los monumentos que sobrevivían de esta época y reproducirlos mediante la fotografía.

Llevé a cabo este trabajo con perseverancia y tuve la satisfacción de ser el primero en llevar a Francia la imagen fiel y detallada de cinco de las más importantes fortalezas edificadas por los cruzados. (Clercq, 1881, p.365)

Únicamente se refirió a Rey brevemente, y posicionándose él mismo como líder de la expedición al afirmar “los descubrimientos que he realizado no han quedado completamente inéditos, sino que tuve el placer de ponerlos a disposición

Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard; y PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

¹⁹⁸ La parte de su viaje por España se analiza en el apartado 3: *El calotipo en España. Los primeros fotógrafos a partir de 1849 y el viaje al sur*, del capítulo 3 de la presente investigación.

de G. Rey, quien ha utilizado una parte de ellos para su obra sobre la arquitectura militar de los cruzados, publicado hace algunos años por el Ministerio de la Educación Pública” (Clercq, 1881, p.366).

Entre 1862 y 1863 realizó un segundo viaje a Oriente, visitando los mismos lugares de su anterior viaje además de Chipre, pero no se tiene constancia de que realizara fotografías (Perez, 1898). Sin embargo, el viaje sirvió para sentar las bases de otra de sus pasiones: el coleccionismo; y se dedicó a adquirir monedas, sellos, medallas, bronce y pequeñas figuras fenicias y grecorromanas. La información relativa a la colección comenzó a publicarla con la ayuda de **Joachim Menant** (1820-1899), miembro del *Institut de France*, en varios catálogos titulados *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas reliefs, etc. publié par M. de Clercq*¹⁹⁹, que nunca llegaron a completarse (Alonso Martínez, 2002). En 1893, siendo ya muy mayor, emprendió su tercer y último viaje a Oriente.

Los viajes a Oriente que realizó Clercq se corresponden con el carácter épico propio de la primera época de la fotografía y recogían un amplio conjunto de intereses. Manifestaba el típico interés arqueológico, pero en este caso no se trataba de buscar los orígenes de la cultura judaica como el caso de Sazmann ni de dar a conocer los avances en la egiptología, casos de Teynard o Greene. El centro de interés estaba en la época medieval y la historia de los cruzados de Tierra Santa.

Las fotografías realizadas durante su primer viaje vieron la luz en 1860 en la monumental obra titulada *Voyage en Orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq, 1858-1859*²⁰⁰ (fig. 77). Dicha obra fue publicada “en una edición de cincuenta ejemplares y por cuenta del autor” (Clercq, 1881, p.366). Se dividía en

¹⁹⁹ Véase: CLERCQ, L. DE y MENANT, J. (1888). *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs, etc. Publié par M. de Clercq, avec la collaboration de M. J. Menant. Tome Ier. Cylindres orientaux*. Paris: Ernest Lerour, editeur. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k927127w> y CLERCQ, L. DE (1903). *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas reliefs, etc. publié par M. de Clercq. Tome II. Cachets, briques, bronzes, bas reliefs*. Paris: Ernest Lerour, editeur. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k927124r>

²⁰⁰ CLERCQ, L. DE (1859). *Voyage en Orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq, 1858-1859*. Paris: l'auteur. Ejemplares de los álbumes de Louis de Clercq de su obra *Voyage en Orient* pueden encontrarse en instituciones como la *Bibliothèque nationale de France*, el *Musée d'Orsay*, el *Metropolitan Museum de Nueva York*, el Museo Universidad de Navarra o el *Centre Canadien d'Architecture*.

seis álbumes agrupados en cuatro volúmenes y presentaba un total de 222 fotografías: *Premier album: Villes, monuments et vues pittoresques de Syrie*²⁰¹; *Deuxième album: Châteaux des temps des croisades en Syrie*; *Troisième album: Vues de Jérusalem et des lieux saints, Palestine*; *Quatrième album: Les stations de la Voie douloureuse à Jérusalem*; *Cinquième album: Monuments et sites pittoresques de l’Égypte* y *Sixième album: Voyage en Espagne. Monuments et vues pittoresques*.

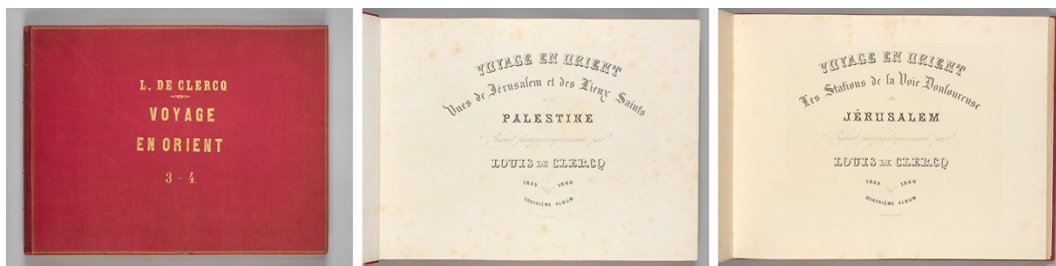


Fig. 77. LOUIS DE CLERCQ. *Voyage en Orient et en Espagne*. Vols. 3 & 4, 1860.

Todas las fotografías fueron hechas utilizando la técnica del calotipo y negativos de papel encerado de 21,5 x 28 cm (Parry Jannis, 1989). Trataban los temas de las ruinas, arquitecturas urbanas, monumentos de la cultura islámica, paisajes y vistas panorámicas urbanas (fig. 78). Se priorizaba una visión topográfica del entorno sobre la representación de una escena, alcanzando una rigurosidad comparable a las fotografías de Salzmann. El paisaje fue tratado de una forma singular en las series realizadas en Palestina y Egipto, y se acercaba a los planteamientos estéticos de Greene y Teynard en cuando a la importancia concedida a los espacios amplios. Es remarcable observar cómo el tratamiento del paisaje en estos lugares —ya sin las restricciones que le suponía en sus primeros álbumes tener que centrarse en la arquitectura de los castillos cruzados— ofrecía una mayor libertad compositiva y nuevas secuencias de imágenes de lugares bien conocidos. Además, cabría destacar un uso remarcable de la visión panorámica realizada mediante secuencias de tres o cuatro negativos fotográficos.

²⁰¹ De todos los álbumes que forman el *Voyage en Orient* de Loius de Clercq, el primero es el único digitalizado por la *Bibliothèque nationale de France* y disponible en línea. Siendo su digitalización la reciente fecha del 28 de julio de 2019, es de esperar que el resto de los álbumes aparezcan digitalizados en los próximos meses. El álbum se puede consultar en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53192910s>



Fig. 78. LOUIS DE CLERCQ. Jérusalem. Porte de Damas ou des colonnes (Bab-el-Ahmoud), en *Voyage en Orient et en Espagne*. Vols. 3 & 4, 1860. The Metropolitan Museum of Art, New York.

El cuarto álbum de su *Voyage en Orient* estaba dedicado a fotografiar la Vía Dolorosa de Jerusalén, el recorrido urbano que realizó Jesús portando la cruz, de camino a su crucifixión (fig. 79). Las fotografías iban comentadas con textos que relataban lo ocurrido en cada uno de los lugares fotografiados correspondientes a las estaciones de la pasión de Jesús —las cuales iban numeradas con números romanos—. Los encuadres fotográficos dentro de los angostos callejones de la vieja Jerusalén son remarcables por la capacidad de resolver de forma coherente las dificultades espaciales y la genialidad de crear una secuencia fotográfica rítmica que se hace fácilmente comprensible gracias a las notas a pie de foto. Este grupo de

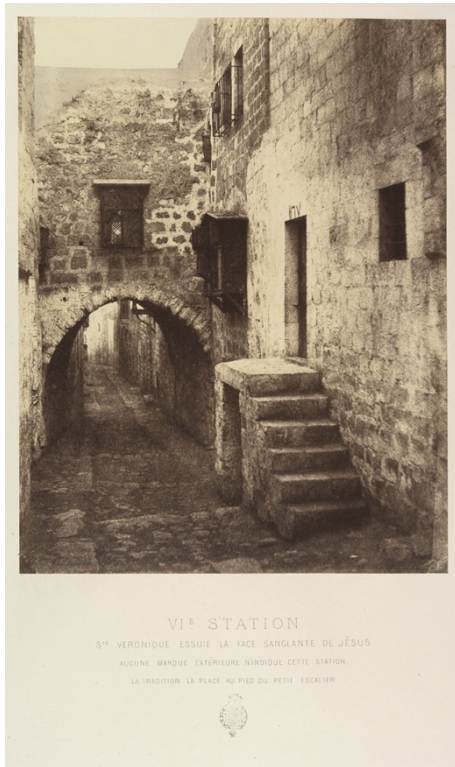


Fig. 79. LOUIS DE CLERCQ. *VI^e Station. Ste Véronique essuie la face sanglante de Jésus. Aucune marque extérieure n'indique cette station. La tradition la place au pied du petit escalier*, en *Voyage en Orient et en Espagne*. Vols. 3 & 4, 1860. The Metropolitan Museum of Art, New York.

fotografías se relacionan con el interés de todo lo que tenía que ver con Tierra Santa y la vida de Jesús había despertado entre los europeos que viajaban a Palestina.

En 1861, Louis de Clercq expuso en la *Société française de Photographie* sus álbumes “que incluían los castillos de Siria de la época de las cruzadas y diversas series de vistas y monumentos de Siria, Egipto y España” (*Société française de Photographie*, 1861, p.16). Al año siguiente mostró tres fotografías en la Exposición Universal de Londres y le fue concedida una Mención de Honor “por la excelencia de las fotografías que expuso” (*La Lumière*, 1862, p.54). No obstante, su práctica en el campo de la fotografía fue limitada y reducida apenas a tres años.

El conjunto de la obra fotográfica de Clercq y su publicación en un álbum titulado *Voyage en Orient* ha de entenderse como una voluntad enciclopédica de fotografiar el Mediterráneo en su conjunto, si no todo de una forma completa, sí de una forma simbólica, identificando su vasta extensión con un Oriente. Fue además uno de los pocos fotógrafos europeos que viajaron y fotografiaron tanto Oriente Próximo como España²⁰², ampliando el concepto de Oriente al sur de Europa²⁰³.

²⁰² El viaje de Louis de Clercq por Andalucía se investiga en profundidad en el capítulo 3 de la presente tesis, en el apartado 3: *El calotipo en España. Los primeros fotógrafos viajeros a partir de 1849 y el viaje al sur*.

²⁰³ Otros fotógrafos que viajaron y fotografiaron Oriente Próximo y España fueron Claudius Galen Weelhouse, Eugène Piot, Jacop August Lorent, Gustave de Beaucorps, Jean Andrieu, Bisson frères, Frank Mason Good y Robert Peters Napper.

Louis Vignes (1831-1896)

En 1864 **Honoré d'Albert** (1802-1867), duque de Luynes, un eminente arqueólogo, numismático y coleccionista de arte, se disponía a emprender un viaje a Siria y Palestina con la intención de estudiar el mar Muerto y otros sitios arqueológicos de la zona, lugares todos ellos importantes para el nacimiento del cristianismo. El viaje se iniciaría en Beirut y terminaría en Palmira, la enigmática ciudad en el desierto sirio y famosa por haber sido la capital de un imperio dominado por la reina Zenobia entre los años 268 y 272 (Hudson, 2018).

El duque de Luynes era consciente de la importancia de obtener imágenes fotográficas de su expedición. De hecho, se interesó por la fotografía prácticamente desde su nacimiento y era un asiduo participante en las actividades de la *Société française de photographie* desde su fundación en 1854. Por este motivo decidió buscar un acompañante con conocimientos fotográficos y eligió a Louis Vignes²⁰⁴ (fig. 80), un joven militar al cual conoció a través de su amigo el cónsul de Francia en Beirut, **Émile Péretié**.



Fig. 80. EUGÈNE PIROU. *Portrait de Louis Vignes*, 1883. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Vignes había entrado en la Escuela Naval en 1846 y había realizado una brillante carrera en la Armada, obteniendo el grado de almirante. De hecho, durante varias campañas militares realizadas entre 1859 y 1862 en Marruecos, Sicilia y Líbano, se había iniciado en la fotografía —en la técnica del calotipo— y había realizado cincuenta y dos negativos de papel encerado (Aubenas, 1999), los cuales fueron su carta de presentación para que el duque de Luynes se decantara por él. En

²⁰⁴ Las fuentes biográficas más completas acerca de Louis Vignes se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; MARTINI, J. - M. (2015). *Louis Vignes (1831-1896)*. Catálogo de la exposición. Maastricht: TEFAF; y HUDSON, G. (2018). "Palmyra in the 19th Century: Louis Vignes", en ABDELLATIF, R.; GONNELLA, J. y KOHLMAYER, K. *Syria Matters*. Catálogo de la exposición. Qatar Museums, Museum of Islamic Art, Doha. Milan: Silvana Editoriale.

su decisión influyó el hecho de que Vignes era ya un hombre experimentado en los viajes.

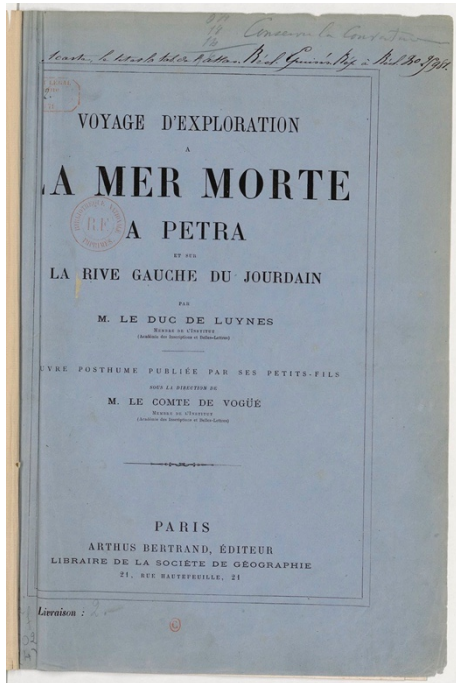


Fig. 81. HONORÉ THÉODORE PAUL JOSEPH D'ALBERT. *Voyage d'exploration à la mer Morte à Petra et sur la rive gauche du Jourdain / par M. le duc de Luynes... oeuvre posthume publiée...sous la direction de M. le comte de Vogüé. Atlas, 1875.*

No obstante, fue una decisión poco acertada desde el punto fotográfico, ya que Vignes, por orden del duque de Luynes, utilizó la técnica del colodión húmedo para realizar las fotografías de la misión arqueológica y no obtuvo resultados satisfactorios. Consciente de las dificultades, volvió a utilizar el calotipo para fotografiar en el viaje de regreso. El duque de Luynes dejó constancia del problema en el primer tomo de su obra *Voyage d'exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain*²⁰⁵, obra que recogía el conjunto de sus investigaciones y que fue publicada de forma póstuma en 1875 (fig. 81). En ella confesaba que “desgraciadamente, las placas de cristal, mal preparadas en París, fueron incapaces de producir ninguna

imagen. Mientras que las otras no mostraron ninguna reacción a los líquidos reveladores” (1875a, p.86). La última parte del viaje en Palmira volvieron a usar el colodión, esta vez con resultados satisfactorios.

La expedición, a la cual se añadieron el dragomán **Henri Sauvaire** (1831-1896), el geólogo **Louis Lartet** (1840-1899) y el naturalista **Gustave Combe** (1832-1905) (Martini, 2015, p.3), llegó por mar a Beirut el 21 de febrero de 1864. Pocos días después, iniciaron la travesía por tierra en dirección hacia el sur a través de

²⁰⁵ ALBERT, H. D' (1875a). *Voyage d'exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain, oeuvre posthume publiée par ses petits-fils sous la direction de M. le Comte de Vogüé. Relation du Voyage*. Paris: Arthus Bertrand. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3193389.r>

Sidon, Tiro, Nablus y Jerusalén, hasta llegar al mar Muerto, el cual exploraron en barco de marzo a mayo de 1864 (Howe, 2008). A continuación, el duque de Luynes y Combe se embarcaron de vuelta a Francia, y tras visitar Beirut, Rodas y Esmirna, arribaron al puerto de Marsella el 23 de junio. Vignes y Lartet prosiguieron el viaje de regreso a Beirut por tierra pasando por Petra, Damasco y Palmira. Vignes siguió fotografiando, siendo de especial interés los treinta y cinco negativos de vidrio que realizó en Palmira (fig. 82).



Fig. 82. LOUIS VIGNES. *Triumphal Arch and Great Colonnade*, 1864; *Northwest Corner of the Courtyard of the Temple of Bel*, 1864. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Esta serie de fotografías tiene la importancia de ser las más antiguas realizadas en ese lugar. Palmira fue un enclave geográfico que permaneció fuera de los circuitos turísticos y de las misiones de exploración arqueológica de los europeos hasta la década de 1870, debido a dos factores: por un lado, la distancia geográfica y por otro la peligrosidad del lugar, ya que era un lugar donde un europeo que viajara solo era fácilmente asaltado por los bandidos. Vignes tuvo que negociar una escolta de setenta beduinos armados por un precio final de tres mil francos —una cantidad muy elevada en la época— y poder así cubrir la ruta que iba de Homs a Palmira que suponía treinta horas de viaje en camello (Hudson, 2018).

Las fotografías mostraban los principales restos arqueológicos del enclave —el Templo de Baal y las tumbas reales— en unas composiciones de corte clásico que situaban el motivo principal en el centro de la imagen, alrededor del cual aparecían las pequeñas casas de adobe de los aproximadamente quinientos

lugareños que vivían en las inmediaciones del recinto arqueológico en aquella época. Llama la atención que ninguna de las imágenes de Palmira fue incluida en la obra póstuma del duque de Luynes. Esas fotografías han llegado a nuestros días mediante copias a la albúmina y actualmente gran parte de ellas, treinta y cuatro en total, se encuentran depositadas en los fondos de *Qatar Museums* (Hudson, 2018).

En total, se estima que Vignes realizó alrededor de cuatrocientas fotografías²⁰⁶, de las cuales sesenta y cuatro fueron publicadas por Charles Negre²⁰⁷ —utilizando la técnica del fotograbado— para ilustrar la obra *Voyage d'exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain*, en 1875. Se trataba de una obra en cuatro volúmenes. El primero era un relato del viaje escrito por el duque de Luynes, el segundo incluía el relato *De Petra à Palmyra* escrito por Vignes y el relato *Voyage de Jérusalem à Karak et à Chaubac* escrito por Maus y Sauvaire. El tercer volumen, escrito por Louis Lartet, narra aspectos relacionados con la geología, mientras que en el cuarto se incluyeron las fotografías. En el relato escrito por Vignes fueron pocas las referencias a la práctica fotográfica, destacando una en la que el autor manifestaba un punto de vista arrogante respecto a la curiosidad de los locales a la hora de ver extranjeros y el aparato fotográfico:

A las 13:25h, salida después de una buena siesta y a las 14:10h, llegada a Racheya, cuyas casas siguen todavía en ruinas después de los acontecimientos de 1860. Los habitantes son aburridos hasta más no poder. Parecen no haber visto jamás a europeos y se agrupan en masa alrededor de nuestras tiendas con ese aire particular estúpido y molesto de los mirones. Durante todo el viaje no habíamos visto a una población tan desagradable. Y mira que son inofensivos; se dan la fuga como perros cuando Antoûn aparenta recoger una piedra para lanzársela.

A nuestros tres beduinos, cuyos rasgos son diferentes a los de los lugareños, también les excita al máximo la curiosidad. Lo mismo con el aparato

²⁰⁶ Aubenas estima más de cien, Howe menciona unas cuatrocientas, Perez indica que se desconoce el número total de fotografías realizadas.

²⁰⁷ Fotógrafo y pintor francés, nacido en 1820 en Grasse, Francia. En 1856 publicó su método de grabado heliográfico, al cual llamó grabado *paniconográfico*. La información apareció recogida en el periódico *La Lumière*, número 46 del sexto año con fecha del 15 de noviembre de 1856. Este método consiste en transferir una imagen desde el negativo original de papel o acetato a una superficie metálica mediante la aplicación de una solución fotosensible. La imagen impresa posteriormente es fijada mediante productos oxidantes, ácidos o electroquímicos, obteniendo así el relieve deseado.

fotográfico, que apenas lo he exhibido, y ha sido rodeado por más de trescientos imbéciles. (Vignes, 1864, p.30)

Las escenas fotografiadas por Vignes pueden ser interpretadas “tanto como un relato visual de los exóticos paisajes que iba encontrando, como un temprano compromiso con las ruinas místicas y potentes atmósferas de muchos de estos lugares empapados por siglos de historia” (Martini, 2015, p.3). El encuadre fotográfico que utilizaba más a menudo mostraba la ruina como un objeto que se inscribía y supeditaba al paisaje, pero que adquiría protagonismo cuando más espectaculares eran. En otras ocasiones, la ruina era un montículo de piedras que se mimetizaba con el entorno. No aparecían personas en las fotografías excepto en algunas que Vignes realizó de los restos de los bajorrelieves de Arak-el-Emir en los que aparecía un personaje local que era utilizado para ofrecer una proporción del monumento.

Petra es, junto a Palmira, otro de los lugares que hasta la fecha no había sido apenas fotografiado y Vignes realizó una serie magistral en la que los altos cañones que esconden las maravillas arqueológicas del lugar estaban encuadrados en vistas frontales, realzando su escala y poniéndolos en relación con las fachadas de las tumbas excavadas en ellos.

El relato fotográfico orientalista de Vignes, inmerso dentro de la corriente de viajeros fotógrafos interesados en la arqueología y la ciencia, revela una fascinación por la extrañeza de rincones del mundo aún por explorar. Su viaje supuso una época de transición para la fotografía del siglo XIX, una época en la que los lugares inexplorados fotográficamente en Oriente Próximo iban desapareciendo rápidamente ante el desarrollo de los medios de comunicación y el aumento del turismo.

2.4.2. Fotógrafos amateurs: viajeros, intelectuales y artistas

Como se ha visto, la época del calotipo estuvo muy relacionada con la arqueología. El material fotográfico producido se centraba sobre todo en los grandes monumentos y ruinas del antiguo Egipto, las mezquitas y demás

monumentos de El Cairo y Jerusalén. En los viajes de exploración había una misión oficial de investigación sufragada por una institución —generalmente francesa—, y en consecuencia el viaje a Oriente se relacionaba con una contribución al desarrollo de la ciencia y a una ampliación del conocimiento que Occidente tenía sobre Oriente.

En términos teóricos se podría afirmar que este tipo de producción fotográfica orientalista relacionada con la ciencia —arqueología y egiptología principalmente— era entendida como “un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental” (Said, 1997, p.19) y suponía una importante fuente de conocimiento. Pero mayor conocimiento iba acompañado de mayor prejuicio, muchos de ellos heredados de un imaginario colectivo con siglos de antigüedad, y se traducían en unos estereotipos tanto narrativos como visuales, algunos de los cuales ya se han dado a conocer. En el fondo, estos estereotipos daban la sensación de una superioridad moral que Europa Occidental experimentaba en un periodo de revolución industrial y dominio colonial en todos los rincones del mundo.

Esta primera etapa de fotógrafos próximos a la arqueología convivió con la llegada de otros viajeros europeos, fotógrafos *amateurs*, artistas e intelectuales cuyas motivaciones a la hora de emprender el viaje eran diferentes. Para ellos, Oriente Próximo era el territorio ideal para vivir una experiencia completa, donde el exotismo y los pintorescos modos de vida de los locales configuraban un relato lleno de fantasía. Para estos fotógrafos, la investigación científica dejaba paso a la experiencia del momento y al placer del viaje. Dos de los fotógrafos viajeros que sobresalieron de este grupo fueron **Ernest Benecke** (1817-1894) y **Henry Cammas** (1813-1888). El primero recorrió Egipto, Nubia, Siria, Líbano, Palestina, Grecia e Italia en 1852 y sus fotografías se caracterizaron por un interés etnográfico en detrimento del monumento y la ruina. El segundo viajó a Egipto, Siria, Palestina y Persia entre 1859 y 1861, aunque solo tomó fotografías en Egipto a lo largo del crucero en barco que realizó por el Nilo.

Fue este momento el preámbulo para el desarrollo del turismo. La aparición de las primeras guías de viajes a partir de 1860 estandarizaba la práctica del turismo

y convertía los lugares de destino en experiencias temáticas. La fotografía era incorporada como un instrumento de divertimento que completaba la experiencia del viaje y los álbumes fotográficos a la venta eran el pasatiempo ideal para compartir, a la vuelta de sus viajes, los relatos, anécdotas y descripciones de todo aquello que se había visto. En la guía de viajes *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient*²⁰⁸, publicada en 1862 se mencionaba el uso de la fotografía durante el viaje turístico:

Uno de los pasatiempos que pueden hacer fructíferos los placeres de este largo viaje es la fotografía, cuyos procedimientos están al alcance de todo el mundo y que permite traer de vuelta a casa una colección de recuerdos muy apreciados tanto para los eruditos como para la gente en general. (Joanne e Isambert, 1861, p.1040)

A los viajes de esos fotógrafos *amateurs* y turistas se sumaron los artistas, que en una extensión del clásico *grand tour* vieron en Oriente Próximo un lugar idóneo para la inspiración, un *grand tour oriental*. Los franceses tomaron la delantera, así, grandes pintores de la época como Eugène Delacroix o Jean-Léon Gérôme visitaron Oriente Próximo en diversas ocasiones. Este último se hizo acompañar por un nutrido grupo de pintores en los dos viajes que realizó en 1855-1856 y en 1868. En su primer viaje se encontraba **Frédéric-Auguste Bartholdi** (1834-1904), un joven artista que años después llegaría a ser un famoso escultor, autor de la Estatua de la Libertad de Nueva York y el encargado de realizar las fotografías. En el segundo viaje Gérôme se hizo acompañar por **Albert Goupil** (1840-1884), su joven cuñado, quien fue el responsable de tomar las fotografías y años después se dedicaría al coleccionismo de objetos orientales.

El tránsito del relato científico a la experiencia personal que experimentó la fotografía ya en estos momentos iniciales fue una condición innegable del hecho fotográfico, que habiendo nacido con la vocación de universalidad —posibilidad de copias múltiples— y de democracia —accesible a todo el mundo— confirmó su inevitable destino. Si bien a partir de 1860 terminó lo que se ha denominado la época dorada de la fotografía, un periodo de epopeyas heroicas, la utilización de la

²⁰⁸ Comúnmente llamada guía Joanne por el nombre de su editor.

fotografía para otros usos privados y su universalización dio la oportunidad del desarrollo de nuevas experiencias.

Ernest Benecke (1817-1894)

Ernest Benecke²⁰⁹ figura entre los fotógrafos más desconocidos de este periodo y su producción fotográfica es una de las más destacable, curiosa, extraña y al mismo tiempo, poco estudiada. Benecke perteneció a una familia inglesa de origen alemán y nació en 1817. Eran los dueños de una empresa dedicada a la industria textil manufacturera, Benecke Brothers, con varias delegaciones en Londres, Manchester, Leeds, Lille y Alejandría. Fijó su residencia en Lille aproximadamente en 1850, cuando la empresa familiar se disolvió (Rosenthal, 2008). Este dato es importante ya que posiblemente fue en esta ciudad donde entró en contacto con la fotografía gracias a Blanquart-Evrard, oriundo de Lille. A pesar de ello, se desconoce dónde y con quién aprendió Benecke la técnica del calotipo. Pese a que Benecke no publicó ningún álbum fotográfico, sí que se encuentran algunas de sus fotografías en los álbumes de Blanquart-Evrard, entre 1853 y 1854.

Las motivaciones que llevaron a Benecke a iniciar su *grand tour oriental* en 1852 son desconocidas. Sin un objetivo claro para realizar su viaje, sin haber colaborado con alguno de los importantes arqueólogos de la época ni mostrar un interés por la egiptología, sin aparentemente ninguna motivación profesional más que el deseo de la aventura y el descubrimiento de lugares exóticos, Benecke se embarcó en un viaje de aproximadamente un año de duración que le llevó a recorrer Egipto, Nubia, Siria, Líbano, Palestina, Grecia e Italia. El recorrido de su viaje es conocido gracias a sus fotografías.

Para él la fotografía tenía sobre todo un valor etnográfico. Sin ser un pionero en este género, se dedicó a fotografiar escenas que reflejaban la vida contemporánea de Egipto, unas escenas de tipos costumbristas en las que la galería de personajes

²⁰⁹ Las fuentes biográficas más completas acerca de Ernest Benecke se pueden consultar en WOODWARD, R. B. "Ernest Benecke's Lost Treasure.", en *New York Times*, March 6 (March 6, 1994); AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; y AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard.

era variada: niños posando semidesnudos, campesinos trabajando en los márgenes del Nilo, músicos tocando sus instrumentos junto a bailarinas danzando, retratos de mujeres semidesnudas o el taller de un alfarero, en unas poses bastante rudimentarias pero que transmitían una información relevante acerca de la vida contemporánea de Egipto. No existía una intención de plasmar los clichés del orientalismo mediante una escenografía inventada o una modificación de los vestidos de los personajes para resaltar el exotismo; en ese sentido las fotografías eran documentos donde predominaba una sencilla naturalidad.

La técnica fotográfica utilizada por Benecke era pobre y se hacía servir de un encuadre frontal. Muchos de sus retratos aparecen borrosos por el movimiento de los personajes fotografiados y los planos elegidos no manifiestan una investigación espacial ni un dominio pleno de la composición fotográfica. Otro aspecto que destacar es su escaso interés por los templos egipcios, los grandes monumentos del valle del Nilo y sus paisajes circundantes, al contrario de los fotógrafos arqueólogos viajeros. En las pocas ocasiones que los fotografió, utilizaba puntos de vista poco habituales y huía de fotografiar el ángulo más destacado del monumento, como se puede apreciar en los templos de Kalabashie, de Dakkeh y en el de Amenofis III en El-Kab, cerca de la ciudad de Edfú. A remarcar también la serie de estudios de árboles que realizó en el Líbano.

La dificultad de poder analizar su obra fotográfica en conjunto está relacionada con el nulo interés que mostró Benecke en publicar sus fotografías. No realizó ninguna exposición ni estuvo en contacto con ninguna sociedad fotográfica. En *La Lumière* no aparece ninguna mención sobre él ni sobre su viaje, hecho extraño ya que era habitual que los fotógrafos informaran para que se publicaran pequeñas reseñas de sus viajes y de los trabajos fotográficos que realizaban. Tampoco se conoce la existencia de ningún texto escrito de su autoría que proporcione un relato de su viaje, así como de su producción fotográfica.

El egiptólogo Émile Prisse d'Avesnes utilizó algunas de sus fotografías en los cuadernos de trabajo que realizaba con sus investigaciones arqueológicas y etnográficas en Egipto, y en los que incluía fotografías, dibujos, acuarelas, planos de edificios, inscripciones y textos. No está claro si su encuentro fue en Egipto o si se

procuró de las fotografías a la vuelta de sus viajes en Francia (Aubenas, 1999). En el cuaderno *Aquarelles & dessins, 1-2 Prisse d'Avesnes* incluyó un retrato de una joven aguadora titulado *Femmes Barabra. Nubie*, que le sirvió de modelo para uno de sus dibujos (fig. 83). En el cuaderno *Scenes de la vie moderne en Egypte 2* aparecía la fotografía titulada *Crocodile mort sur une cange sur le Nil* —una de sus escenas más famosas—, aunque se trata de una versión anterior a la fotografía de la autopsia que se le practicó, sin gente y con el cocodrilo colocado bocabajo (fig. 84). El cuaderno *Scenes de la vie moderne en Egypte 3* incluyó tres fotografías: *Musiciens égyptiens*; *Fellahs montant de l'eau du Nil à l'aide du Chadouf. Hte Egypte*; y *Fellahs montant de l'eau du Nil à l'aide du Chadouf*.



Fig. 83. Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Art arabe: Aquarelles & dessins, 1». Bibliothèque nationale de France, Paris.

ERNEST BENECKE. *Femmes Barabra, Nubie*, 1852.

ÉMILE PRISSE D'AVENNES. *Femme portant un vase sur la tête*.

En el cuaderno *Thébes-Karnack 3* aparecía una fotografía del Templo de Edfú titulada *Edfou: Colonne du portique du grand temple*, junto a otras de Teynard, Bonfils y Jarrot. En el cuaderno *Abydos* se incluyó la fotografía del puesto de un alfarero, titulada *Potier égyptien*, junto a otras de du Camp y Greene. En el cuaderno *Philée 1* se puede ver la fotografía *Mahairaca (ancien Hininou?) dédié à Isis et*

Séra[pi] junto a otras imágenes de Jarrot y du Camp. El cuaderno *Esneh, Edfou, El-Kab* incluyó una fotografía titulada *Hemi-spéos d'El-Kab* junto a otra de Teynard. En el cuaderno *Nubie 3* aparecía la fotografía *Colosse oriental du grand temple d'Abou Simbel* junto a otras imágenes de Jarrot, du Camp y Greene. Finalmente, en el cuaderno *Nubia 4* se puede ver la fotografía *Portique du temple d'Edfou (Haute Egypte)* junto a otras de Teynard y du Camp²¹⁰.



Fig. 84. ERNEST BENECKE. *Autopsy of the First Crocodile Onboard*, 1852; *Egyptian Musicians (Rawabi) and Almée*, 1852. The Metropolitan Museum of Art, New York.

La importancia que se le debe otorgar a la obra fotográfica de Ernest Benecke estriba en el hecho de anticipar en un momento temprano un tipo de fotografía de carácter etnográfico que se sitúa en la vida contemporánea. Su obra fotográfica, aun teniendo la inocencia propia de un viajero que fotografiaba lo que le llamaba la atención, despliega un código de representación de Oriente Próximo que se adecua al relato oficial del orientalismo por su carácter exótico. Sería un error, no obstante, tratar estas imágenes como únicamente manifestaciones de esa visión estereotipada de la otredad acorde al relato orientalista porque poseen un valor etnográfico evidente y ofrecen la posibilidad de conocer aspectos de la vida en aquella época.

²¹⁰ Toda la información se puede consultar en:
<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28%28dc.creator%20all%20%22Benecke%2C%20Ernest%22%20or%20dc.contributor%20all%20%22Benecke%2C%20Ernest%22%29%29&suggest=2&lang=fr>

Frédéric-Auguste Bartholdi (1834-1904)

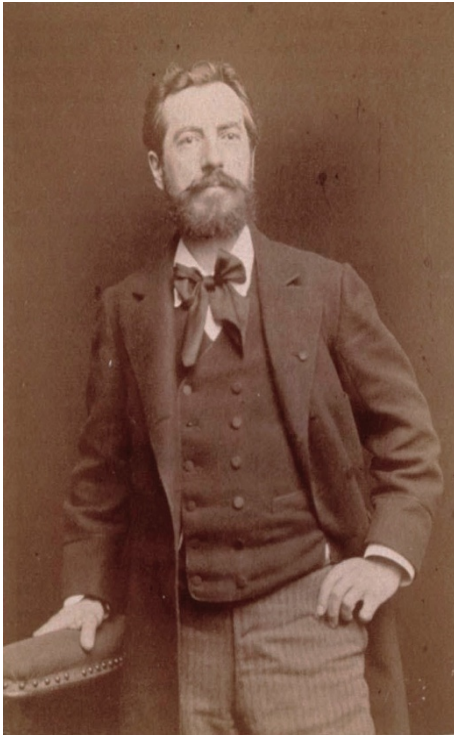


Fig. 85. ANTOINE MEYER. *Portrait de Frédéric-Auguste Bartholdi*, 1883. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Más famoso por su labor como escultor y sobre todo por ser el autor de la Estatua de la Libertad de Nueva York, Frédéric-Auguste Bartholdi²¹¹ nació en 1834 en Colmar, Francia, en el seno de una familia originaria de Alemania (fig. 85). Viajó a Egipto y Yemen entre noviembre de 1855 y junio de 1856 como encargado de una misión oficial sin financiación del Ministerio Francés de Bellas Artes (Bustarret, 1989). El joven Bartholdi apenas contaba con veintiún años en el momento de partir, pero ya poseía experiencia en el campo de la fotografía, técnica que aprendió el verano de 1854 en su ciudad natal (Bocard, 2013). La misión tenía como objetivo oficial “el estudio de antigüedades en Egipto, Nubia y Palestina, así como la reproducción fotográfica de los principales monumentos y los tipos humanos más notables de estos diferentes países” (Kempf, 1986, p.101). El viaje lo emprendió junto a los pintores orientalistas **Édouard Imer** (1820-1881) y **Narcisse Berchère** (1819-1891), en lo que se consideraba el típico viaje de artistas e intelectuales, un *grand tour oriental* realizado a una edad temprana y cuya finalidad era el enriquecimiento de sus conocimientos artísticos y el fomento de la inspiración.

²¹¹ Las fuentes biográficas más completas acerca de Auguste Bartholdi se pueden consultar en BUSTARRET, C. (1989). “Du Nil au Yémen, Bartholdi photographe”, en *Histoire de l'art*, nº 7; ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard. y BOCARD, H. (2013). “L'époque des amateurs: 1839-1860”, en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection d'une rive l'autre).

Al llegar a Egipto se encontraron con los también artistas **Léon Belly** (1827-1877) y **Jean-Léon Gérôme** (1824-1904), y con el ingeniero **Ferdinand de Lesseps** (1805-1894), quien dirigía los trabajos de construcción del Canal de Suez. El viaje incluyó un recorrido de ida y vuelta en barco por el Nilo desde El Cairo hasta Asuán, una visita al oasis de El Fayum y otro viaje en barco de Suez a Adén, primera etapa de su recorrido por Yemen. Las fotografías realizadas en Yemen están consideradas como las más antiguas realizadas en dicho país²¹².

Durante su viaje a Egipto Bartholdi realizó ciento diez calotipos de un formato de 22 x 28 cm que actualmente se conservan en el *Musée Bartholdi*²¹³, en Colmar. Si el objetivo oficial de la misión consistía en fotografiar los monumentos y gentes de Egipto y Palestina, hay que reconocer que el joven escultor y fotógrafo se dedicó a otros menesteres. No fue a Palestina, como indiciaba la misión oficial, sino a Yemen. Y apenas fotografió monumentos egipcios, ni siquiera las pirámides, una estampa casi obligatoria para todo fotógrafo que recorriera el país de los faraones. Sus intereses se centraban más en el Egipto contemporáneo que el Egipto antiguo y las ruinas, lo cual evidencia que los fotógrafos artistas mostraron una mayor predisposición por fotografiar los aspectos cotidianos de la vida de los países de Oriente Próximo, un interés relacionado con su propia práctica artística y análisis del entorno como fuente de inspiración.

En sus fotografías Bartholdi documentaba la vida cotidiana que se sucedía a orillas del río Nilo: los barcos atracados al borde de la orilla, los chamizos donde se vendían verduras y frutas en las pequeñas poblaciones, las casas tradicionales construidas la gran mayoría en barro, enmarañadas en un desordenado urbanismo, las palmeras desperdigadas en los campos de cultivo o los pequeños minaretes de las mezquitas sobresaliendo sobre el conjunto de los poblados (fig. 86). Se observa una composición fotográfica mediante una sucesión de planos medios. En algunos casos aparecían formando parte de la escena.

²¹² Kempf, 1986, p.101. A partir de una información ofrecida por el doctor Gavin, conservador del Harvard Semitic Museum.

²¹³ Desgraciadamente esta colección fotográfica no está disponible en línea.



Fig. 86. FRÉDÉRIC-AUGUSTE BARTHOLDI. *Sin título*, 1855-1856; *Sin título*, 1855-1856. Musée Bartholdi, Colmar.

Como otros fotógrafos amateurs, la práctica fotográfica de Bartholdi terminó con su viaje de 1856. Aunque a lo largo de su larga carrera artística y profesional se sirvió de la fotografía para dar a conocer sus trabajos escultóricos, no volvió a realizar fotografías, sino que las encargaba a otros fotógrafos (Perez, 1988).



Fig. 87. FRÉDÉRIC-AUGUSTE BARTHOLDI. *Egypt Carrying the Light to Asia*, 1869. Proyecto de estatua para el Canal de Suez.

En 1869 realizó un segundo viaje a Egipto con la intención de convencer al virrey de Egipto, Mehmet Ali, para la construcción de un faro monumental a la entrada del canal de Suez en Port Said (fig. 87), para el que había concebido el diseño de la escultura gigante de una mujer cubierta con un velo, con el brazo izquierdo en alto sujetando una antorcha y alzada sobre un gran pedestal que emulaba la arquitectura del antiguo Egipto. El proyecto no llegó nunca a realizarse, pero Bartholdi se inspiró él para la Estatua de la Libertad de Nueva York, eliminando el pedestal y sustituyendo el velo de la mujer por la diadema de rayos solares que lleva adherida a la cabeza.

Henry Cammas (1813-1888)

Viajero ocasional, Henry Cammas²¹⁴ representa la idea del perfecto fotógrafo *amateur* interesado por cualquier adelanto científico que sirviera para el desarrollo de la ciencia y el conocimiento. En marzo de 1859, Cammas solicitó una misión sin financiación económica en el Ministerio Francés de Bellas Artes, gracias a la cual se embarcó al mes siguiente junto a su mujer y su amigo el escritor e historiador **André Lefèvre** (1834-1904) en un viaje que los llevó a Egipto, Siria, Palestina y Persia (Bocard, 2013). El viaje duró tres años, de los cuales nueve meses transcurrieron en un barco a lo largo del Nilo.

Durante su viaje por Oriente, la fotografía fue siempre considerada como un instrumento de aprendizaje, de experiencia y de recuerdo. A pesar de fotografiar monumentos y ruinas del antiguo Egipto, no hubo un interés arqueológico en su práctica fotográfica. Realizó un total de doscientas fotografías: ochenta fotografías de gran formato (71 x 51 cm.) y otras ciento diez fotografías, principalmente utilizando la técnica del calotipo y colodión húmedo (Perceval, 2008). Todas las fotografías fueron tomadas durante la travesía en barco por el Nilo y se publicaron en un álbum fotográfico titulado *L'Égypte photographiée, 1864*²¹⁵.

El conjunto de sus fotografías documentaba los principales monumentos egipcios a lo largo del valle del Nilo (fig. 88): los principales templos entre Luxor y Abu Simbel, la Columna de Pompeyo en Alejandría, los Colosos de Memnon, la isla de Philae, las pirámides y algunos paisajes con palmeras. En El Cairo realizó muy pocas fotografías, siendo las tumbas de los califas, la recientemente construida Mezquita de Mohammed Alí y el Palacio de Qars al-Nil los lugares fotografiados. Las fotografías de templos y grandes construcciones permiten admirar la destreza

²¹⁴ Las fuentes biográficas más completas acerca de Henry Cammas se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; PERCEVAL, M. (2008). "Cammass, Henry (1813-1888)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard; y BOCARD, H. (2013). "L'époque des amateurs: 1839-1860", en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection d'une rive l'autre).

²¹⁵ CAMMAS, H. (1864). *L'Égypte photographiée*. Paris: H. Cammas (Maisons-Laffitte). Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469857>

compositiva de Cammas, que se dedicó a fondo a investigar todo tipo de encuadres y perspectivas de los templos, realizando la majestuosidad de las interminables columnatas, la altura de obeliscos y columnas y la integración de construcciones con el entorno. Además, sobresale la perfecta ejecución técnica de los negativos y positivos a la albúmina²¹⁶.



Fig. 88. HENRY CAMMAS. *L'Égypte photographiée*, 1864. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Cammas y Lefèvre publicaron en 1862 la obra *La vallée du Nil, impressions et photographies*²¹⁷, un libro “destinado a completar una serie de fotografías” (Cammass y Lefèvre, 1862, préface VIII) (fig. 89). La publicación es un relato en la que describían sus experiencias cotidianas y los monumentos, ruinas y ciudades que visitaron a lo largo del Nilo y se vincula con los contenidos de las guías turísticas que en las mismas fechas se empezaban a publicaban. En el prefacio, los autores definían las posibilidades de la imagen fotográfica como la “felicidad de poder hacer un museo completo de monumentos y lugares que impresionarán a sus ojos” (Cammass y Lefèvre, 1862, préface VIII), subrayando la idea de la fotografía como catalizadora de experiencias vinculadas al viaje y al recuerdo de los lugares visitados.

²¹⁶ “Las vistas de Egipto obtenidas por el señor Cammas utilizando negativos de papel son de una calidad excepcional, sobre todo las de gran tamaño. No sabríamos apreciar nada más bello que las famosas laderas esculpidas con colosos [se refiere a los templos en Abu Simbél] que presentan todo el vigor de una litografía, y su efecto es prodigioso”. GAUDIN, M. A. (1864). “Exposition de la Société Française de Photographie. Première article.”, en *La Lumière. Journal non politique*. 14ème année. N° 9. 15 mai 1864. Paris: A. Gaudin.

²¹⁷ CAMMAS, H. y LEFÈVRE, A. (1862). *La vallée du Nil, impressions et photographies*. Paris: L. Hachette et Cie. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1035678>

Destacan las anotaciones sobre su práctica fotográfica y la importancia que esta tenía como complemento al *grand tour oriental*:

Desde hacía algún tiempo, entregado al nuevo invento de la fotografía, tuve la idea de llevar conmigo un aparato bien completo y de marcarme por objetivo particular la reproducción detallada de todo lo que llamara la atención de mis ojos. Así, no habría hecho un viaje inútil a mis ojos y a los ojos de los demás, y podría ser así el cicerón para los que el hábito o los asuntos personales retienen lejos de todo lo que iba a admirar. (Cammass y Lefèvre, 1862, p.6)

En las fotografías se aprecia una práctica despojada de cualquier intención científica y considerada como una actividad inseparable del viaje, como una experiencia más. Henri Cammass fue uno de los primeros viajeros en darse cuenta de las posibilidades de la fotografía para retener en imágenes el recuerdo del viaje a Oriente y poder darlo a conocer a su regreso. No en balde, a su regreso a Francia, Cammass no volvió a practicar la fotografía, pero durante al menos veinte años explotó comercialmente sus fotografías y en 1863 ingresó como miembro de la *Société française de Photographie* (Bocard, 2013).

Las fotografías fueron expuestas en numerosas ocasiones y tuvieron gran acogida: en las Exposiciones Universales de 1862 en Londres —en la que obtuvo una medalla de bronce— y de 1867 en París, en la *Société française de Photographie* en 1863 y 1864 y en el Teatro de Châtelet de París, en 1879 (Aubenas, 1999). Fueron también publicadas en *Le Tour du monde: nouveau journal des voyages*, en el formato de grabado sobre madera, y

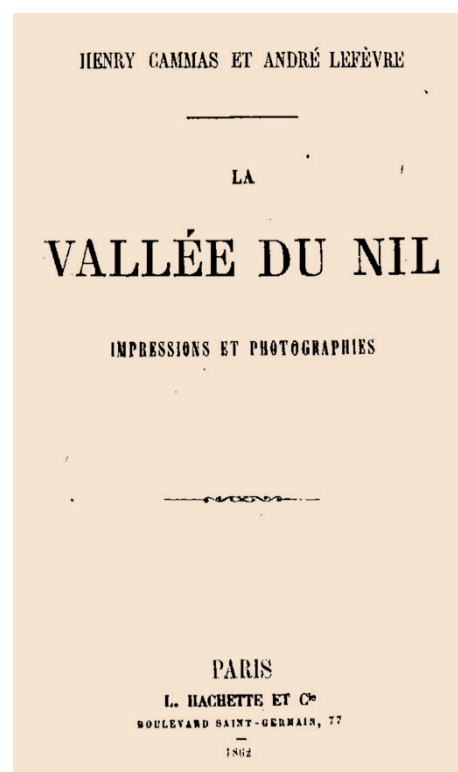


Fig. 89. HENRY CAMMASS. *La vallée du Nil, impressions et photographies*, 1862.

acompañadas de un relato del viaje escrito por Cammas y Lefèvre²¹⁸. El libro incluyó un interesantísimo apéndice en el que los autores detallaban una serie de instrucciones para la práctica de la fotografía en Egipto, indicando las precauciones a tener en cuenta, las técnicas más favorables, así como la manera de adquirir el material necesario:

Todos los sistemas pueden ser utilizados, pero los más rápidos son los mejores. El calor extremo evapora los agentes químicos y las fórmulas varían en función de la temperatura. El polvo es la lacra de la fotografía, únicamente podemos prevenirlo mediante los cuidados más rigurosos.

Siempre hemos utilizado productos que recibíamos de Francia. Pero se pueden encontrar accesorios útiles, incluidos papeles positivos y negativos: en Alejandría, en el establecimiento de Barbet, farmacéutico, situado al comienzo de la calle Franque y en El Cairo, en el negocio de [H]Amerschmidt, en la zona del Mousky. Barbet lleva mucho tiempo establecido en Alejandría y os indicará hábiles trabajadores para la reparación de instrumentos que el calor haya deteriorado. En cuanto al agua destilada, al principio teníamos muchos problemas para conseguirla, pero un viajero experimentado que conocimos en Philae nos indicó un método bien sencillo. Es suficiente uno o dos puñados de lentejas echadas en agua del Nilo. Desde ese afortunado hallazgo, no hemos hecho nada más por nuestros negativos, que eran todos de papel.

Pensamos dar una tabla sucinta con las horas más favorables para la reproducción de monumentos, pero las horas cambian en función de las estaciones. El momento oportuno para la toma será al gusto de cada uno.

Añadamos, para animar a los aficionados, que todos los monumentos están a poca distancia del Nilo, y orientados hacia el río o hacia el este. Las instalaciones no presentan en general ninguna dificultad, ya sea realizándolas en la barca para los procedimientos secos o estableciendo un laboratorio en algún rincón de las ruinas. (Cammass y Lefèvre, 1863)

Albert Goupil (1840-1884)

Hijo del famoso marchante y editor **Adolphe Goupil** (1806-1893) y cuñado del pintor Jean-Léon Gérôme, quien en 1868 se encontraba organizando su tercer

²¹⁸ CAMMAS, H. y LEFÈVRE, A. (1863). “Voyage en Égypte, par MM. Henry Cammas et André Lefèvre”, en *Le Tour du monde: nouveau journal des voyages*. Paris: Hachette.

viaje a Oriente Próximo y solicitó la participación de Albert Goupil²¹⁹ para que le acompañara en calidad de fotógrafo (fig. 90). Se trataba de un viaje muy similar al que había realizado Gérôme con Bartholdi en 1856. La comitiva del viaje estuvo formada, además de los citados Gérôme y Goupil, por seis pintores más, entre los que se encontraban el holandés **Willem de Famars Testas** —quien ya en 1858 viajó a Egipto junto al fotógrafo Édouard Athanase Jarrot en la expedición organizada por Émile Prisse d’Avesnes—, **Paul Lenoir** (1843-1881) y el pintor **Ernest Journault** (18..?-19..?). El itinerario les condujo por Alejandría, Beiru, el oasis de el-Fayum, el Sinaí, Petra, Jerusalén, el mar Muerto y Damasco.



Fig. 90. ATELIER NADAR. Goupil: [photographie, tirage de démonstration], 1870-1890. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Un completo testimonio del viaje se puede encontrar en el libro que escribió Paul Lenoir en 1872, titulado *Le Fayoum, le Sinaï et Petra: expédition dans la Moyenne-Égypte et l’Arabie Pétrée sous la direction de J. -L. Gérôme*²²⁰, y en el que a modo de cuaderno de viajes relatava toda la travesía realizada por los jóvenes artistas. A la vuelta del viaje, Goupil abandonó la fotografía y dedicó el resto de su vida al coleccionismo de obras de arte orientales, hasta su prematura muerte en 1884 a la edad de cuarenta y cuatro años.

No fue hasta el año 1996 cuando aparecieron las fotografías de Goupil en un álbum fotográfico que adquirió el Departamento de Estampas y Fotografía de la *Bibliothèque nationale de France*. Se titulaba *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie*

²¹⁹ Las fuentes biográficas más completas acerca de Albert Goupil se pueden consultar en AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan.

²²⁰ LENOIR, P. (1872). *Le Fayoum, le Sinaï et Petra: expédition dans la Moyenne-Égypte et l’Arabie Pétrée sous la direction de J. -L. Gérôme*. Paris: Henri Plon, imprimeur-éditeur.

*et en Palestine*²²¹ y estaba dedicado a Ernest Journault, por lo tanto, sería lógico que Goupil hubiera regalado, a la vuelta del viaje, un álbum a cada uno de sus acompañantes (Aubenas, 1999), lo cual hace suponer que era de consumo privado. El álbum está compuesto por fotografías realizadas a partir de negativos al colodión húmedo y presentan numerosas deficiencias técnicas: es evidente que Goupil no dominaba la técnica del colodión húmedo, ya que se aprecian manchas y ralladuras y las tonalidades son a menudo demasiado oscuras mientras que en las iluminaciones apenas aparecen detalles. El encuadre fotográfico también es deficiente ya que en ocasiones la línea del horizonte está torcida. Las fotografías dan una sensación de instantaneidad y estética propia de un aficionado que no ha reflexionado antes de realizar la fotografía para encontrar equilibrios en la composición. Todos estos aspectos demuestran lo ocasional del encuentro de Goupil con la fotografía.



Fig. 91. JEAN-LÉON GÉRÔME. *Femmes fellahs puisant de l'eau*, ca. 1873-1875. The Clarck Art Institute, Williamstown.
ALBERT GOUPIL. *Medinet el Fayoum*, 1868. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Algunas fotografías de Goupil fueron utilizadas por pintores orientalistas para sus cuadros, entre ellos Gérôme. La fotografía *Medinet-el-Fayoum*, 1868 sirvió de inspiración para el cuadro *Femmes fellahs puisant de l'eau*, ca. 1873-75 (fig. 91). El escenario es idéntico, pudiéndose apreciar la idéntica disposición de las casas, el río y la vegetación —los dos árboles del centro de la fotografía en el cuadro son

²²¹ GOUPIL, A. y GÉRÔME, J. -L. (1868). *Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine*. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200489h>

sustituidos por palmeras para dar una sensación de mayor exotismo—, mientras que Gérôme añadió las mujeres, que están recogiendo agua del río y lavando la ropa, y un minarete, con el fin de crear una escena más pintoresca.

En las fotografías de Goupil, el paisaje adquiriría un gran protagonismo: palmerales, campos de cultivo y pequeños poblados en las orillas del río Nilo, vistas del desierto del Sinaí, vistas de Petra y del pedregoso paisaje circundante, y vistas de las colinas alrededores de Jerusalén y Hebrón. El único monumento del antiguo Egipto que fotografió fueron las Pirámides de Guiza, en una composición extraña que sitúa las dos pirámides más grandes en los extremos del encuadre. En el Sinaí fotografió el Monasterio de Santa Catalina, tanto el interior como los exteriores.

Además, Goupil fotografió una mezquita en El Cairo, la Puerta de Damasco y la Explanada de las Mezquitas en Jerusalén, y los monumentos de Petra. De estos últimos, Goupil realizó una fotografía, titulada *Temple dans le défilé de Petra*, 1868, caracterizada por una gran modernidad en el encuadre (fig. 92).



Fig. 92. ALBERT GOUPIL. *Fideming*, 1868; *Temple dans le défilé de Petra*, 1868. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Goupil también realizó algunos retratos, siete a la escolta del grupo formada por unas diez personas y dos a los sacerdotes del Monasterio de Santa Catalina. Por último, hay en el álbum un interesante grupo de fotografías que tienen que ver con la experiencia del viaje. Son aquellas en las que los miembros de la expedición decidieron retratarse, en dos ocasiones y cerca de Jerusalén. En la misma línea,

Goupil fotografió en tres ocasiones el campamento que montaban cada vez que detenían la ruta para pasar la noche.

La originalidad del álbum fotográfico de Goupil no está tanto en la calidad de las fotografías —con algunas excepciones, como se ha visto—, sino en la confección de un documento visual de carácter personal que recogía la experiencia de los viajeros. El exotismo de Oriente Próximo ofrecía así estampas irrepetibles y servía de escenario para la construcción de un relato en el que el turista se convertía en un productor de imágenes.

2.4.3. Fotógrafos comerciales

A partir de 1860 el desarrollo de la fotografía en Oriente Próximo evolucionó drásticamente. La nueva etapa estuvo caracterizada por el desarrollo de la industria fotográfica y la aparición de los primeros estudios comerciales, regentados al principio por extranjeros emigrados —sobre todo franceses e ingleses— y en segunda instancia por sujetos locales, principalmente otomanos de origen armenio y griego. Apenas se tiene constancia de fotógrafos otomanos de religión musulmana —árabes, turcos o kurdos— que abrieran estudio o realizaran una práctica fotográfica documentada en esta época. Al respecto, dos notables excepciones son las del oficial e ingeniero militar egipcio **Muhammad Sadiq Bey** (1832-1902), quien fotografió por primera vez Arabia en 1861, así como las ciudades santas de Medina y La Meca —esta última en 1888—, aunque nunca ejerció la práctica fotográfica de forma profesional (St Jorre, 1999); y **Abd al-Ghaffar** (18..?-19..?), el primer fotógrafo árabe quien fue además el primero en abrir en la década de 1880 un estudio fotográfico profesional en La Meca, la ciudad donde residía (Canby Monk, 2018).

A partir de los relatos de los fotógrafos de este periodo, es posible definir dos tipos de práctica fotográfica profesional desarrollada. La primera se refiere a europeos que ya venían ejerciendo una actividad fotográfica profesional en sus países de origen y que emprendieron, en una o varias ocasiones, viajes por Oriente Próximo para ampliar sus catálogos de imágenes y comerciar con ellas. Un segundo

grupo se refiere a los fotógrafos europeos que emigraron a Oriente Próximo y abrieron sus estudios fotográficos en las principales ciudades del Imperio Otomano —principalmente en El Cairo, Beirut y Constantinopla— vendiendo *in situ* las fotografías a los turistas y exportándolas a Europa y los Estados Unidos, donde sus agentes comerciales o incluso ellos mismos se encargaron de distribuir las.

El inicio de una actividad fotográfica profesional coincidió con un cambio en la técnica empleada. Los estudios comerciales que iniciaron su actividad a partir de los años 1860 utilizaron la técnica fotográfica del colodión húmedo que, aunque suponía tener que disponer de una mayor y más costosa logística para poder trasportar todos los materiales —en especial las pesadas y frágiles placas de cristal— la mayor nitidez de los negativos obtenidos y de las imágenes supuso un nuevo aliciente para el negocio fotográfico. Este aspecto es especialmente llamativo en el caso de la fotografía estereoscópica, ya que la posibilidad de apreciar las fotografías con una sensación de tridimensionalidad y con una nitidez máxima fue algo nunca visto hasta entonces y ofrecía “una dimensión mágica de espectáculo, una fascinación” (Bustarret, 1993, p.273).

En cuanto a un análisis iconográfico de las imágenes no se advierten excesivos cambios, a excepción del género de los tipos populares, y dejando aparte la gran sensibilidad artística y estética particular de algunos de los fotógrafos de esta época como Francis Frith o Émile Bécharde que pudieran realizar un trabajo especialmente brillante. Los modelos basados en un análisis de la monumentalidad de los motivos fotografiados tienden a repetirse sin innovaciones destacables. Lo que en una primera época fue definido como grandes innovaciones estéticas y hazañas épicas, por ejemplo, el caso de Maxime du Camp en sus composiciones fotográficas monumentales, en este momento se tienden a apreciar como una continuación formal sin apenas variaciones. Se trata de una estética que impresiona a los turistas y espectadores occidentales por su carácter monumental y exótico. Además, hay que puntualizar que en los grandes estudios comerciales —la Maison Bonfils, por ejemplo— hubo una serie de colaboradores fotógrafos contratados que no siempre disponían de un conocimiento artístico y sensibilidad apropiados para

la práctica fotográfica de calidad y se dedicaban a reproducir, con mayor o menor fortuna, modelos iconográficos ya existentes.

La principal novedad se produjo en un gran desarrollo en el género de los tipos populares, que derivó en una exageración en la representación de los modos de vida locales con una disposición escenográfica que en algunos casos rozaba lo grotesco, como fue el caso del francés **Tancrède Dumas**. Si la fotografía de tipos populares tenía en el primer periodo un carácter más antropológico, en el segundo periodo se exageró la representación teatral de estereotipos, con el resultado de imágenes forzadas, poco convincentes y en las que el atrezo de cartón piedra brillaba más que una naturalidad de la pose. Esta tendencia interesa en el sentido de que responde a la demanda de satisfacer más si cabe las fantasías que el turista y el espectador esperaban al adquirir las fotografías. Las imágenes resultantes pierden naturalidad y pasan por ser simples registros estereotipados de Oriente.

Un análisis de todos los estudios comerciales presentes en Oriente Próximo excedería los objetivos de la presente investigación, por lo que únicamente se ha seleccionado algunos de los más representativos y cuyos trabajos tuvieron una importante difusión.

El trabajo de **James Robertson** (1813-1888) destacó al ser uno de los primeros fotógrafos occidentales en instalarse en Constantinopla y desarrollar una labor comercial muy vinculada con Inglaterra. **Francis Frith** (1822-1898), a caballo entre la época de las epopeyas fotográficas y la de los estudios comerciales, destacó por su gran pericia técnica y por haber realizado una de las hazañas más memorables en toda la historia de la fotografía: ser el primer fotógrafo en llegar a la séptima catarata del río Nilo. Su estudio fue uno de los de mayor éxito de la época. **Francis Bedford** (1815-1894) desarrolló gran parte de su actividad profesional en Inglaterra, sin embargo, fue contratado en 1862 por la reina Victoria para acompañar al príncipe de Gales en su viaje a Oriente Próximo y fotografiar los lugares que visitaron. **Ludovico Wolfrang Hart** (1836-1919) fue un fotógrafo curioso que se especializó en los tipos populares en formato de fotografía estereoscópica y cuyas imágenes, al contrario de lo habitual, destacaron por la naturalidad de las escenas. La **Maison Bonfils**, formada por **Félix** (1831-1885), su

mujer **Lydie** (1837-1918) y su hijo **Adrien** (1861-1929), fue el estudio comercial más grande de la época. Emigrantes franceses instalados en Beirut en el año 1867, durante más de cuarenta años sus fotografías se exportaron a medio mundo. De **Tancrède Dumas** (1830-1905) no se tienen demasiados datos biográficos, pero conviene destacar sus imágenes de tipos orientales por la enorme exageración y ridiculización que se observa de las costumbres de los habitantes locales. De **Émile Béchard** (1844-18..?) y su hermano **Hippolyte** hay que destacar la gran calidad de sus fotografías de monumentos y paisajes, que desvelan un profundo conocimiento de la composición arquitectónica así como una gran sensibilidad estética. Su álbum *L'Égypte et la Nubie: grand album monumental, historique, architectural*, publicado en París en 1887, es una de las obras culmen de la fotografía orientalista. Por último, los **hermanos Zangaki**, griegos emigrados a Egipto activos entre 1860 y 1890, representaron el concepto clásico de estudio comercial. A pesar de que no se han conservado ninguno de sus negativos, sus imágenes se cuentan por miles y tuvieron una amplia difusión.

James Robertson (1813-1888)

Fotógrafo inglés²²² nacido en 1813 en Middlesex, fue uno de los primeros fotógrafos extranjeros en instalarse en Constantinopla, concretamente en 1840, cuando aceptó el puesto de grabador jefe en la Real Casa de la Moneda (fig. 93). Cargo que mantuvo hasta su jubilación, cuarenta años después, el 28 de octubre de 1881 (Hensch y Hensch, 2008). Su actividad fotográfica transcurrió de forma paralela a su trabajo en la Real Casa de la Moneda y se inició en 1854 cuando abrió un estudio en el barrio de Pera y se asoció con otro fotógrafo, **Antonio Beato** (1835-1906), británico de origen italiano y hermano del también fotógrafo **Felice Beato** (1832-1909). Esta unión resultó capital y muchas de sus fotografías iban firmadas por los dos. Además, Robertson se casó en 1855 con la hermana de Beato. Durante

²²² Las fuentes biográficas más completas acerca de James Robertson se pueden consultar en LAWSON, J. (1991). *James Robertson: Photographer of Istanbul*. London: The British Council; ÖZTUNCAY, B. (1992). *James Robertson. Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*. Istanbul: Muhittin Salih Eren; y HENSCH, B. A. y HENSCH, H. K. (2008). "Robertson, James (1813-1888)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group.

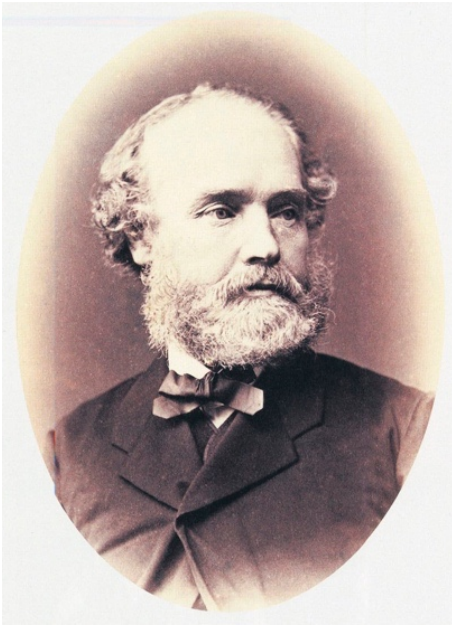


Fig. 93. ABDULLAH FRÈRES. *Portrait of James Robertson*, ca. 1875. Proveniencia desconocida.

más de quince años, Robertson y Beato desarrollaron un trabajo fotográfico en Constantinopla de gran valor, recibiendo premios y siendo ampliamente reconocidos. Sus vistas de Constantinopla fueron publicadas en *The Illustrated London News* (Aubenas, 1999) y sus fotografías se pudieron ver en Inglaterra en exposiciones en *The Royal Society of Arts* (1854), *The Photographic Society of London* (1855–1858) y *The Manchester Art Treasures Exhibition* (1857).

En 1857 Robertson se embarcó, junto a los dos hermanos Beato en un viaje rumbo a Egipto y Palestina, centrando sus intereses fotográficos en los monumentos egipcios y en Jerusalén. Este viaje fue el preámbulo de una segunda visita a Grecia. A partir de 1858 su actividad fotográfica fue decayendo, aunque siguió publicando álbumes fotográficos con el material realizado en sus viajes previos. Finalmente, en 1867 el fin de su aventura fotográfica fue anunciado con la venta del estudio y todo su contenido (Henisch y Henisch, 2008).

Como técnica fotográfica, se decantó por el colodión húmedo en negativos de cristal y positivados en papel a la sal, técnica que le permitió una mayor calidad de las imágenes. En las tomas de grupos de personas, Robertson disponía él mismo la posición de los personajes, solitarios o en grupos, dando una impresión de realismo, aunque las escenas callejeras eran escenificadas. Se entremezcla el interés arqueológico, costumbrista y pintoresco, de forma que sus imágenes rompieron con la preeminencia de la arquitectura y el interés casi exclusivo en la antigüedad para adentrarse en un tipo de costumbrismo de corte documentalista.

En la fotografía *The Ancient Fountain by The Old Bridge*, 1855 - 1857 (fig. 94), Robertson colocó dos personajes ataviados con ropas pintorescas alrededor de

una fuente. En la escena colocó varios cestos de mimbre con el fin de ambientar el espacio. El resultado presenta cierto realismo, pero no escapa del cliché orientalista, pues todos los elementos presentes en la imagen —arquitectura, los personajes y los objetos mostrados— tienden a una construcción simbólica de Oriente codificada por un estereotipo preconcebido del cual la imagen no puede escapar.



Fig. 94. JAMES ROBERTSON. *The Ancient Fountain by The Old Bridge*, 1855-1857. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Francis Frith (1822-1898)

Considerado como uno de los pioneros de la fotografía, Francis Frith²²³ fue un intrépido comerciante, viajero, explorador y fotógrafo. Su fama y la de su estudio

²²³ Las fuentes biográficas más completas acerca de Francis Frith se pueden consultar en VAN HAAFTEN, J. y MANCHIP WHITE, J. E. (1980). *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs: 77 Views by Francis Frith*. New York: Dover; HOWE, K. S. (1994) *Excursions along the Nile: The Photographic Discovery of Ancient Egypt*. Catálogo de exposición. Santa Barbara, Calif.: Santa Barbara Museum of Art; NICKEL, D. (2004). *Francis Frith in Egypt: A Victorian Photographer Abroad*. Princeton: Princeton University Press; LUNN, R. (2005). *Francis Frith's Egypt and the Holy Land. The Pioneering Photographic Expeditions to the Middle East*. Salisbury: The



Fig. 95. FRANCIS FRITH. *Self-portrait for Francis Frith in Turkish summer costume, 1857.* Philadelphia Museum of Art.

fotográfico, Frith & Co., se extendió por todo el mundo a partir de la publicación de su primer volumen de fotografías en 1857. Nacido el 7 de octubre de 1822 en Chesterfield, Inglaterra, en el seno de una familia de clase media, a una edad temprana se dedicó profesionalmente a una serie de negocios que le reportaron importantes beneficios económicos y le permitieron afrontar su futura carrera de fotógrafo (fig. 95). En 1845 abrió una empresa de alimentación en Inglaterra y se enriqueció invadiendo el mercado inglés con pasas griegas. Poco después vendió la empresa y con los beneficios económicos que obtuvo, montó en 1850 una pequeña

imprenta. Este segundo negocio también le fue muy rentable y tras unos años de intensa labor comercial, en 1856 y a la edad de treinta y cuatro años, Frith decidió venderlo y dedicarse a la fotografía gracias a la fortuna conseguida con sus actividades económicas.

Pasó a formar parte de un reducido grupo de personas que compartían características similares a la hora de abordar sus futuras investigaciones en el campo de la fotografía: una buena posición económica, un tiempo libre considerable para ejercer sus investigaciones y viajes y unos deseos de conocer y expandir las fronteras, conscientes de que el mundo se iba ensanchando progresivamente gracias al desarrollo de las comunicaciones. Su situación privilegiada les permitía acceder a unos lugares remotos hasta entonces vetados a gran parte de los europeos. El viaje a Oriente se convirtió en “un rito burgués de pasaje en el que se buscaba un doble

Francis Frith Collection; y JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.

objetivo: conocimiento y aprehensión de una herencia perdida. Un viaje a Oriente era un viaje a la cosmogónica e intelectual cuna de Europa” (Perez, 1988, p.49).

El primer contacto de Frith con el mundo de la fotografía vino de la mano de un nuevo procedimiento técnico: el colodión húmedo. Fue en 1853, mientras regentaba su negocio de la imprenta, cuando empezó a interesarse por la nueva técnica fotográfica desarrollada por **Frederick Scott Archer** en 1851. No se tiene constancia de que Frith se hubiera interesado con anterioridad por los procedimientos fotográficos que ya existían en el mercado, el daguerrotipo y el calotipo. En realidad, la decisión de Frith por el uso del colodión tenía algo de visionario ya que fue la técnica que permitió subsanar las principales carencias que los dos procedimientos anteriores tenían. El daguerrotipo ofrecía unos acabados extremadamente nítidos, pero era un positivo único que imposibilitaba la multiplicidad y consecuentemente mantenía unos precios de venta caros y no accesibles a un amplio mercado. El calotipo, al ser un negativo sobre papel encerado, daba un paso más allá y permitía la multiplicidad de la imagen, pero a costa de sacrificar la nitidez ya que las fibras existentes en el negativo de papel nunca posibilitarían unos acabados tan nítidos como la superficie pulida del cobre. En el colodión húmedo, “es precisamente esa nitidez de las imágenes una de las claves de su éxito comercial” (Aubenas, 1999, p.38).

Otro aspecto técnico que le otorga a Frith la categoría de pionero es el uso de unas lentes nuevas, fabricadas por su compañero de viajes, el inventor **Francis Wenham** (1824-1908), que aportaban mayor luminosidad, pudiéndose realizar las fotografías con una mayor velocidad de obturación (Lunn, 2005). El resultado permitía que en sus fotografías apareciera un mayor número de personajes nítidos que en las fotografías de otros contemporáneos suyos.

Frith inició en septiembre de 1856 su primer viaje rumbo a Egipto y Nubia, viaje que se prolongó hasta julio de 1857. Posteriormente realizó dos viajes más, uno de noviembre de 1857 hasta mayo de 1858, y otro desde el verano de 1859 hasta mitad de 1860. Mientras que el primer viaje únicamente cubrió Egipto y Nubia, en los siguientes dos viajes visitó todo Oriente Próximo (Perez, 1988). Iba cargado con tres cámaras; una de 8 x 10 pulgadas, otra de 16 x 20 pulgadas, que ya en la época

era capaz de producir unas placas de gran tamaño, y una tercera cámara estereoscópica. Cuando llegó a Egipto y ante las posibilidades que ofrecía el país, deseó “convertirse en el mayor fotógrafo —y estereógrafo— que jamás hubiera documentado los edificios, ruinas y la topografía de Oriente Próximo” (Worswick, 2010, p.18). Con todo el material formaría uno de los fondos fotográficos más importantes de Oriente Próximo y su comercialización en Europa y Estados Unidos generaría una difusión de imágenes a una gran escala inexistente hasta el momento.

En su primer viaje a Egipto llegó hasta la segunda catarata del Nilo, fotografiando todos los principales templos hasta el de Abu Simbel, además de paisajes de vegetación con palmeras y vistas de El Cairo. También visitó la Península del Sinaí. Las imágenes obtenidas en esta primera expedición fueron publicadas en 1857 por Negretti & Zambra en Londres, y también en Francia y Estados Unidos, en el formato de álbumes fotográficos y como fotografías sueltas. Sus obras de gran tamaño fueron publicadas por Thomas Agnew & Sons, Londres (Worswick, 2010).



Fig. 96. FRANCIS FRITH. *Mount Horeb, Sinai*, 1858, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. *The Mosque of Omar, Jerusalem*, 1857, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Su segundo viaje fue el más ambicioso, pues en Egipto consiguió llegar hasta la séptima catarata del Nilo, algo que muy pocos europeos habían conseguido hasta la fecha y que ningún fotógrafo había logrado, pudiendo ser el primer fotógrafo en obtener imágenes de los templos nubios más al sur, el Templo de Soleb o el valle de Kardassy (Worswick, 2010). Además, visitó por primera vez Palestina —Jerusalén, Belén y Hebrón—, Damasco y los templos de Baalbek en el Líbano. Las fotografías obtenidas describían muchos de los lugares mencionados en la Biblia y sirvieron

para confeccionar unos álbumes fotográficos de los lugares santos del cristianismo muy apreciados entre los turistas occidentales que viajaban a la región²²⁴ (fig. 96).

A lo largo de este segundo viaje, Frith mencionaba en su relato que las inmensas fatigas eran constantes, así como la dificultad de transportar todo el material fotográfico. El escritor e historiador Clark Worswick definió este viaje como “perteneciente al género de la *Grand Opéra*” (Worswick, 2010, p.22). En relación con la visita al Templo de Soleb, situado al sur de la tercera catarata del Nilo, Frith escribió el siguiente relato, publicado en el álbum *Egypt and Palestine photographed and described by Francis Frith, vol. II*. Londres, 1857:

Al sexto día de viaje desde Wady Halfah llegué al Templo de Soleb, el destino de mi aventura. Está situado sobre una extensa llanura y siendo visible desde una gran distancia, la llegada es imponente. Sin embargo, a pesar de que el lugar en algún momento albergó una ciudad importante (posiblemente Phthouris) el lugar es hoy en día un páramo solitario. El poblado árabe más cercano se encuentra a una o dos millas de distancia. Chacales, grandes serpientes y gatos almizcleros conviven en el templo; y hasta donde yo sé, ningún viajero europeo lo ha visitado en los últimos cinco años. El templo está construido en una piedra arenisca de color brillante —que al principio parece más bien caliza— de una calidad muy inferior a la utilizada en los templos egipcios. Consecuentemente su aspecto actual es mucho más degradado, y muchas de las interesantes esculturas que alberga están destruidas. No obstante, quedan suficientes restos como para apreciar que fue construido por Amenofis III, el supuesto Memnon de los griegos, y el mismo que erigió las estatuas colosales de la llanura de Tebas. Los restos de este templo magnífico son suficientes como para atestiguar que Amenofis III no solo conquistó Etiopía²²⁵, sino que mantuvo su poder durante un largo periodo. (Frith, 1857b)

Su tercer viaje fue similar al segundo en extensión y recorrido, abarcando un recorrido por Egipto y Palestina. De nuevo consiguió llegar hasta la séptima catarata del Nilo. Lo más destacable fue que las fotografías que tomó en formato estereoscópico las utilizó para la publicación en 1862 del álbum *Egypt, Nubia, and*

²²⁴ Véase FRITH, F. y MACKENZIE, W. (1862). *The Holy Bible, Containing...Old and New Testaments: Translated...of...Original Tongues...By His Majesty's...Command*. London. Véase también en el Anexo II una lista de diez álbumes fotográficos de Francis Frith disponibles en línea.

²²⁵ En sus textos Frith comete un error geográfico, ya que cuando menciona Etiopía, en realidad se está refiriendo a Nubia, territorio que actualmente se encuentra al sur de Egipto y en Sudán.

*Ethiopia*²²⁶, compuesto por cien fotografías estereoscópicas. El álbum incluía una descripción de cada fotografía y un visor estereoscópico desmontable (fig. 97).



Fig. 97. FRANCIS FRITH. *Egypt, Nubia, and Ethiopia*, 1862. *Koum Ombos. Columns with Capitals of Full Blown Papyrus*, 1859-1860; *The Temple of Dabod, Nubia*, 1859-1860. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Fig. 98. FRANCIS FRITH. *The Pyramids of Sakkarah. From the North East*, 1857-1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles; *The Approach to Philae*, 1857. The Metropolitan Museum of Art, New York.

De las fotografías de Frith destaca la sensación de un tiempo detenido. Son imágenes fieles al testimonio que presentan un carácter informativo: ruinas, desierto y exotismo, todos estos aspectos que ofrecen una estampa ideal para conectar con los deseos de sus espectadores occidentales por ver con lugares alejados de la cotidianeidad victoriana (fig. 98). Son unas imágenes que invitan a la evasión, una de las claves de su éxito comercial.

²²⁶ FRITH, F. (1862). *Egypt, Nubia and Ethiopia. Illustrated by one hundred stereoscopic photographs, taken by Francis Frith for Messrs. Negretti and Zambra*, London: Smith, Elder and Co., 65, Cornhill. Álbum fotográfico. Fuente: *The J. Paul Getty Foundation*, Los Angeles. Para un completo análisis de este álbum fotográfico véase MARTÍNEZ MUÑIZ, P. (2020). "Francis Frith, la estereoscopia y Oriente: el álbum «Egypt, Nubia and Ethiopia», 1862", en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *III Jornadas sobre la investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: ColecciónActas. Institución Fernando el Católico.

Los álbumes fotográficos de Frith iban a menudo acompañados de textos que narraban las experiencias del fotógrafo y descripciones de los lugares visitados. En ocasiones entre las opiniones respecto que tenían que ver con una actitud orientalista superioridad moral de la cultura europea sobre la musulmana:

Es cierto que las características naturales del país son, en su mayoría, monótonas y comparativamente no interesantes; que las ciudades son insignificantes y extremadamente sucias; que la población turca mahometana es ignorante y bigotuda; que los árabes que infectan la soledad de los lugares son perezosos en extremo... Sí, es cierto, pero a pesar de todo esto, y de una manera apabullante y triunfal viene a continuación la emocionante verdad que hay en todo esto. ¡Y es que esta es la tierra de Abraham y de los profetas! (Frith, 1857b)

Una de las claves del éxito de Frith fue la extremada nitidez de sus fotografías, pues “sus preocupaciones estuvieron centradas en ofrecer unas vistas verídicas y precisas de los lugares” (Perez, 1988, p.165). La visión nítida aumentaba las posibilidades de verosimilitud de las fotografías y con ello el entusiasmo y asombro de las personas que las veían. El éxito de Frith con sus series estereoscópicas, en las que la sensación de inmersión y realidad aumentada era mayor, es una prueba de ello, considerándose como una ventana abierta a una nueva realidad con tintes fantásticos y exóticos. Sin embargo, en términos artísticos Frith no fue el más creativo de todos los fotógrafos de la época, pues pese a que “la cualidad técnica de las imágenes de Frith es superior —y en algunos casos excepcional—, muchas de sus producciones se limitan ellas mismas a una reproducción estéril de los lugares fotografiados” (Perez, 1988, p.165), dejando de lado aspectos más poéticos o metafóricos que la imagen fotográfica podía ofrecer. Siempre consideró a la fotografía como superior a las artes y “nunca pretendió ser una artista, sino más bien un comerciante provisto de una técnica experimentada” (Aubenas, 1999, p.38).

Y ciertamente, las imágenes de Francis Frith iban en esa dirección. Su intención fue la de dar a conocer al público sus impresiones acerca de lugares lejanos y las gentes que los habitaban, siempre desde una visión comercial y una perfección técnica. Su carácter pragmático, propio de un avisado comerciante

inglés, se reflejaba en las siguientes palabras escritas por él y que forman parte del texto introductorio del primer volumen que Francis Frith publicó en Londres en 1857 con los relatos e imágenes de su primer viaje a Egipto y Palestina:

Si Dios quiere, tengo la intención, siempre y cuando la empresa tenga éxito, de presentar de tanto en cuando públicamente mis impresiones sobre tierras exóticas, acompañadas de vistas fotográficas”. (Frith, 1857a)

En 1876, Francis Frith publicó un catálogo de cuarenta y ocho páginas que comprendía el listado de su obra fotográfica comercial, titulado *The Universal Series*. De las más de cuatro mil entradas que aparecían, se incluían trescientas cincuenta de sus fotografías realizadas en Oriente Próximo²²⁷ (Perez, 1988). El resto correspondía a imágenes realizadas u obtenidas por sus agentes comerciales en todo el mundo. Su empresa, Frith & Co., llegó a ser un referente en cuando a la comercialización y distribución de la fotografía a nivel mundial, manteniéndose activa hasta 1971, muchos años después de su muerte en 1898.

Francis Bedford (1815-1894)

El viaje de Francis Bedford²²⁸ a Oriente Próximo entre 1862 y 1863 fue el resultado de un encargo real organizado por la reina Victoria de Inglaterra. El motivo consistió en acompañar al joven príncipe de Gales, **sir Albert Edward** (1841-1910), de apenas veintiún años, quien iba a viajar a Oriente y necesitaba un fotógrafo que documentara su aventura. El viaje se enmarcó en la tradición del *grand tour*, en el que jóvenes europeos de la alta sociedad se embarcaban en largos viajes para descubrir lugares exóticos de la cuenca del Mediterráneo oriental y reencontrarse con los orígenes de la cultura europea.

²²⁷ No todas las fotografías de Oriente Próximo fueron realizadas por él. Algunas fueron realizadas por uno de sus ayudantes, Robert Peters Napper, quien más adelante fotografiaría en España.

²²⁸ Las fuentes biográficas más completas acerca de Francis Bedford se pueden consultar en JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.; HANNAVY, J. (2008c). “Bedford, Francis (1816–1894) British Photographer, Artist, Lithographer, And Publisher”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group; GORDON, S. y McCARTHY J. (2013). *Cairo to Constantinople: Francis Bedford's Photographs of the Middle East*. Catálogo de la exposición. London: Royal Collection Trust; y GORDON, S. y EL HAGE, B. (2014). *Cities, Citadels, and Sights of the Near East: Francis Bedford's Nineteenth-Century Photographs of Egypt, the Levant, and Constantinople*. Cairo & New York: The American University in Cairo Press.

Francis Bedford nació el 13 de agosto de 1815 en Candem, al norte de Londres (fig. 99). Fue el mayor de una familia de seis hijos. Su padre, Francis Octavius Bedford (1784-1858) era arquitecto eclesiástico. Durante su juventud, Bedford recibió una educación artística de la mano de su padre y a la edad de dieciocho años ya exhibía trabajos de arquitectura en la *Royal Society* de Londres (Gordon y McCarthy, 2013). Centró sus dedicaciones profesionales en el dibujo y la arquitectura. Durante la década de 1840 empezó a trabajar como litógrafo, al principio copiando trabajos de otros, pero también realizando sus propias composiciones. Sus comienzos en la fotografía fueron más amateurs que profesionales. En 1853 expuso fotografías por primera vez, copias de litografías de Oriente Próximo realizadas por el artista **David Roberts** (1796-1864) —hacer fotografías a obras de arte era un procedimiento habitual en la época— (Hannavy, 2008c), aunque siguió trabajando como litógrafo y artista. En 1854 exhibió en la *Royal Society* de Londres algunas de las fotografías antes mencionadas, junto a paisajes y escenas arquitectónicas. Fue el inicio de una pasión por la fotografía que le acompañó el resto de su vida y que evolucionó del mundo aficionado al profesional. Sus contribuciones a la organización de actividades en la *Royal Society* y su participación en exposiciones le posibilitaron un reconocimiento.



Fig. 99. FRANCIS BEDFORD. *Selfportrait*, ca. 1860. Wellcome Collection, London.

El año 1857 supuso su consolidación como fotógrafo, al recibir un encargo de la reina Victoria de Inglaterra consistente en viajar a Caburg, Alemania, para fotografiar los lugares asociados a la infancia del marido de esta, el príncipe Alberto. La reina Victoria deseaba realizar con esas fotografías un álbum para regalárselo a su marido por su próximo cumpleaños, el 26 de agosto de 1857 (Gordon y

McCarthy, 2013). Fue en inicio de una intensa actividad fotográfica, ya plenamente profesional, con nuevos encargos y expediciones fotográficas en diferentes partes de Inglaterra, exposiciones y en general una crítica favorable.

Su dedicación profesional a la fotografía definió un interés cada vez mayor por las fotografías de arquitectura y de paisaje. Su propia formación como arquitecto fue clave en ese interés fotográfico caracterizado por las geometrías y puntos de fuga. A principios de 1860, Bedford tenía ya un estudio fotográfico comercial dedicado a la venta de reproducciones de fotografía estereoscópica y tarjetas de visita. La mayoría de las imágenes eran escenas arquitectónicas, a menudo composiciones muy pintorescas, conforme a los paradigmas estéticos establecidos en la segunda parte del siglo XIX por los escritores y artistas británicos (Gordon y McCarthy, 2013).

El 6 de febrero de 1862 la comitiva real inició el viaje a Oriente cruzando Europa por tierra. Tras una estancia de varios días en Viena, pusieron rumbo a Trieste, desde donde se dirigieron a Venecia para embarcarse en el navío Osborne, con el cual realizarán todo el viaje por Oriente Próximo. En la primera parte del viaje visitaron algunos puertos de la costa dálmata en el mar Adriático —Pula, Spalatro, Ragusa, Gravosa, Cattaro, Durazzo— y la isla griega de Corfú, que en ese momento estaba bajo dominación británica. Llegaron a Alejandría el 1 de marzo.

El viaje por Egipto duró hasta el 28 de marzo y se centró en un extenso recorrido por el Nilo visitando los principales monumentos egipcios: Asuán, Asyut, Philae, Esna, Tebas y el valle de los Reyes (El-Hage, 2007). Del 23 al 28 de marzo se detuvieron en El Cairo, donde visitaron las Pirámides de Guiza (fig. 100), la ciudad antigua, así como una rápida escapada para visitar los trabajos de construcción del Canal de Suez, obras que se completarían en 1869.

A continuación, se dirigieron a Palestina y Siria, y llegaron al puerto de Haifa el 29 de marzo. En esta región visitaron los lugares asociados al cristianismo: Jerusalén, Belén, Nazaret y el Monasterio de Mar Saba. También visitaron Damasco, los templos romanos de Baalbek en el Líbano y las antiguas ciudades de Nablus y Acre, con los castillos de los antiguos cruzados. El 13 de mayo abandonaron Tierra

Santa desde el puerto de Trípoli y pusieron rumbo a Rodas, donde hicieron una pequeña escala el 15 de mayo para visitar el Castillo de los Templarios. Tras detenerse en Esmirna el 18 de mayo siguieron hacia Constantinopla donde permanecieron una semana, del 20 al 27 de mayo, y visitaron las principales mezquitas, bazares y monumentos de la ciudad. Además, el príncipe de Gales se hizo fotografiar en el estudio de los hermanos Abdullah (El-Hage, 2007). Tras abandonar Constantinopla, ya de regreso a casa, la comitiva se detuvo en Atenas del 29 al 31 de mayo, en algunas islas jónicas —Zákinthos, Cefalonia e Ítaca— y por último en Malta, del 5 al 7 de junio. Finalmente, el 10 de junio llegaron al puerto de Marsella, desde donde prosiguieron por tierra cruzando Francia de vuelta a Londres, a donde llegaron el 14 de junio de 1862.



Fig. 100. FRANCIS BEDFORD. *Albert Edward, Prince of Wales in Giza, Egypt, 1862*. Royal Collection Trust, London.

Los doscientos diez negativos de vidrio que realizó Bedford, utilizando la técnica del colodión húmedo constituyen un ejemplo particular dentro del imaginario orientalista desarrollado por los fotógrafos europeos en su viaje a

Oriente. Las fotografías de Bedford son un registro formal del viaje real realizado, técnicamente bien resuelto y compositivamente siguiendo de manera impecable modelos formalistas similares a la obra de Frith. Conviene destacar un acercamiento formal “falto de emoción y no perturbado por ninguna visión fantástica del Oriente” (Perez, 1988, p.134). En este sentido sus fotografías se centran en la descripción del territorio atendiendo al interés del lugar.



Fig. 101. FRANCIS BEDFORD. *Mosque of Omar [Dome of the Chain, at the Dome of the Rock, Jerusalem]*, 1862; *Mosque of Aksar [Mosque of Al Aqsa, Jerusalem]*, 1862. Royal Collection Trust, London.

El interés por la arquitectura y el paisaje, así como una mirada atenta centrada en detalles aparentemente secundarios, son aspectos para destacar en las fotografías de Bedford. Su formación en arquitectura es determinante a la hora de analizar compositivamente sus imágenes. En la fotografía *Jerusalem, Mosque of Omar [Dome of the Chain, at the Dome of the Rock]*, [April, 1862]²²⁹ la Cúpula de la Cadena —pequeño templete dedicado a la oración y adyacente a la Cúpula de la Roca— es fotografiada en una posición ligeramente escorada a la derecha, en un diálogo espacial fluido con la fachada lateral de la Cúpula de la Roca, de la cual aparece representada solo una parte. El conjunto arquitectónico manifiesta una armonía en la representación monumental y se complementa con tres personajes conversando que dan una idea de la escala (fig. 101). Algo similar ocurre en la fotografía *Mosque of Aksar [Mosque of al-Aqsa, Jerusalem]*, 1 April 1862, en la que

²²⁹ El título de la fotografía puede inducir a la confusión, ya que se suele referir, de forma errónea, a la Cúpula de la Roca como la Mezquita de Omar, como es el caso del título de esta fotografía.

la vista frontal de la fachada principal y puerta de acceso de la mezquita es representada en un segundo plano, tras una sucesión de olivos y cipreses situados a ambos lados del espacio que construyen un espacio armónico.

Un análisis de las fotografías de Bedford realizadas en Oriente Próximo ha de tener en cuenta el conocimiento previo que este fotógrafo tenía de las imágenes de Oriente —acuarelas, dibujos, fotografías—, vistas en Inglaterra antes del inicio del viaje. Bedford conocía las imágenes orientalistas del pintor David Roberts, en forma de dibujos, acuarelas y pinturas. También tuvo que haber conocido el trabajo del calotipista francés Maxime du Camp, quien expuso sus trabajos en Londres a principios de la década de 1850 y publicó sus fotografías en dos volúmenes en 1852. Es por tanto lógico que Bedford haya visto sus fotografías en alguna de las exposiciones de Londres. También llegó a conocer las fotografías de Oriente de James Robertson y Francis Frith, ya que expuso con ellos en varias exposiciones en Inglaterra durante la década de 1850 (Gordon y McCarthy, 2013). Este último fue un modelo ejemplar para Bedford, aunque el carácter más romántico y épico de Frith contrasta con fotografías de Bedford, que “a pesar de resultar similares técnicamente, aparecen como más formales y emocionalmente presentan una cierta distancia” (Gordon y McCarthy, 2013, p.31).

De regreso a Londres Bedford comercializó las fotografías y las dio a conocer entre la sociedad inglesa de la época. De los 210 negativos que realizó, eligió 172 fotografías para comercializarlas en forma de álbum fotográfico titulado *Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour in the East, in which, by command he accompanied H. M.*

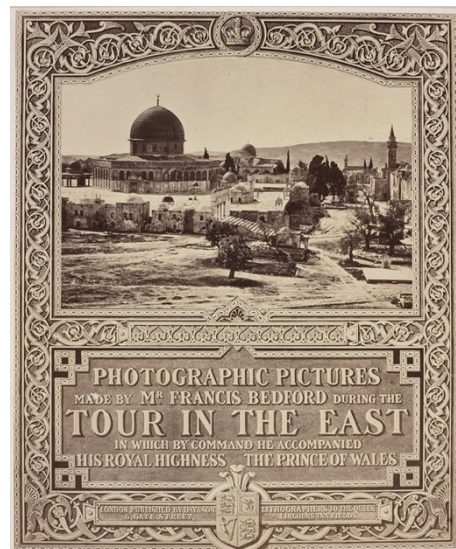


Fig. 102. FRANCIS BEDFORD. *Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour in the East, in which, by command he accompanied H. M. H. the Prince of Wales.* London: Day & son, 1862. Royal Collection Trust, London.

*H. the Prince of Wales*²³⁰ (fig. 102), que tuvo una gran acogida entre la crítica especializada y el público en general. También realizó una exposición en Londres, inaugurada el 23 de julio de 1862 (Hannavy, 2008c). Todos los medios de comunicación ingleses de la época —entre los que se encontraban *The Photographic News*, *The Times*, *Illustrated London News*, *British Journal of Photography* y *The Photographic Journal*— se hicieron eco de la exposición y publicaron críticas favorables en las que destacaban las cualidades técnicas y compositivas de las fotografías, como en la crítica publicada en *The Photographic Journal* el 15 de agosto de 1862:

La sensación de absoluto vacío y desolación expresada en muchas de estas imágenes es a menudo aumentada por la artística introducción de figuras que al mismo tiempo nos permite apreciar de una forma plena el vacío y la grandeza de esos lugares. Ninguna descripción brillante que realizáramos podría nunca expresar el sentimiento de grandeza desolada, tal y como se manifiesta en (28) *Vista general del Templo de Karnak*, e igualmente en (97) *Damasco, parte de la calle principal en el barrio cristiano*. En las vistas de arquitectura aquí expuestas hay un maravilloso efecto estereoscópico producido, por supuesto, por la maravillosa perfección de los medios tonos que el señor Bedford ha logrado obtener con éxito. En este efecto reside gran parte del encanto de las imágenes. Las comparaciones son proverbialmente odiosas; pero no podemos evitar contrastar estas imágenes con las que las han precedido. Y realzando este ejercicio, debemos decir que son de largo las mejores que se han hecho nunca tratando sujetos similares. (*The Photographic Journal*, 1862)

Las fotografías de Bedford ofrecieron otra forma de mirar Oriente a través de un lenguaje que se alejaba de los convencionalismos y que introducía un elemento de interés sobre estas tierras lejanas más centrado en la narrativa del espacio representado que en la fantasía que esos lugares generaba.

²³⁰ BEDFORD, F. (1862). *Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour in the East, in which, by command he accompanied H. M. H. the Prince of Wales*. London: Day & son. Álbum fotográfico. Fuente: *Royal Collection Trust*, London.

Ludovico Wolfrang Hart (1836-1919)

Fotógrafo profesional inglés²³¹ que probablemente nació en 1836. Hijo del profesor de música y organista Charles Hart (Jacobson, 2007). Su formación original fue la de cartógrafo, realizando sus estudios en Southampton. En 1854 comenzó a interesarse en la fotografía y un año después se mudó a París donde encontró empleo junto al famoso fotógrafo **André Adolphe-Eugène Disdéri** (1819-1889). A principios de la década de 1860 decidió convertirse en fotógrafo de viajes.



Fig. 103. LUDOVICO WOLFRANG HART. *Femmes syriennes à Beyrouth*, 1863-64; *Jeune fille égyptienne au Daire*, 1863-64. Colección privada.

²³¹ Las fuentes biográficas más completas acerca de Ludovico Wolfrang Hart se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; y AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan.

Hart se asoció con el periodista de Estrasburgo **Charles Lallemand** (1826-1904), el escritor **Émile Solié** y el comerciante y editor parisino **Armand Varroquier** (1829-18..?), con quienes llevó a cabo la publicación del álbum fotográfico *Galerie universelle des peuples*²³², obra que vio la luz en 1865. En su introducción Lallemand y Hart detallaban el objetivo de la publicación, consistente en “reproducir gracias a la fotografía las costumbres nacionales que rápidamente desaparecen ante el progreso de la civilización, para preservar para los artistas la memoria de lo que fue bonito y pintoresco” (Lallemand y Hart, 1865). La obra no solo incluía fotografías realizadas en Oriente Próximo, también en las regiones de Alsacia, de Bade, la Selva Negra y Wurtemberg —todas ellas en Alemania—, formando una extraña amalgama de culturas diversas que evidenciaba un interés etnográfico, algo que en el siglo XIX no era habitual pero que enlaza con una tradición enciclopédica y humanista de la época consistente en organizar y clasificar a los seres humanos en función de diferentes tipologías raciales.

Su obra fotográfica realizada en Oriente Próximo durante el viaje que realizó junto a Lallemand entre 1863 y 1864 se centraba en los tipos orientales, poniendo el centro de atención en una catalogación de diferentes personajes populares de Egipto, Nubia, Palestina y Siria (Perez, 1988). Durante un tiempo residió en El Cairo y coincidió con el famoso fotógrafo **Gustave Le Gray**, quien había tenido que dejar Francia en 1860 debido a dificultades económicas. Entre los personajes que aparecen retratado en sus fotografías era frecuente encontrar a mujeres sirias y egipcias en sus actividades cotidianas en el bazar, judíos, curas maronitas, pastores, músicos árabes, paisanos kurdos, derviches, artesanos y comerciantes (fig. 103). Son escenas tomadas *in situ*, generalmente en exteriores, y en las que los personajes retratados posaban mirando a la cámara fotográfica, en una extraña actitud de ensimismamiento y extrañamiento. También fueron numerosas las fotografías estereoscópicas que realizó. Su obra destaca por la naturalidad de la toma, en comparación con otras fotografías de temas similares realizadas por estudios contemporáneos como los de **J. Pascal Sébah** o **Zangalki**. Por último, es interesante

²³² LALLEMAND, C. y HART, L. W. (1865). *Galerie universelle des peuples*. Paris: Librairie du petit Journal. Álbum fotográfico.

destacar que el nombre de Hart no aparece mencionado en muchas de sus fotografías y consecuentemente es Lallemand quien aparece identificado como el autor en la mayoría de las catalogaciones de museos y colecciones privadas.

Félix Bonfils (1831-1885)

Estudio fotográfico dirigido por Félix Bonfils²³³, un francés nacido en 1831 y originario de Saint-Hippolyte-du-Fort, en la región de Gard. Poco se sabe de sus orígenes: en 1864 abrió un estudio en la ciudad de Alès y entre 1866 y 1867 perfeccionó su técnica fotográfica con el fotógrafo **Abel Niépce de Saint-Victor** (1805-1870) (Renié, 2008). En 1867 se instaló en Beirut junto a su mujer **Marie-Lydie Cabanis** (1837-1918) y sus hijos **Adrien** (1861-1929) y **Félice** y abrió el estudio *Maison Bonfils*, convirtiéndose como ninguno otro estudio de la época en el referente en cuanto a la comercialización y distribución por todo el mundo de fotografías de Oriente Próximo, durante un periodo que va de 1867 hasta 1918. Félix Bonfils falleció en 1885, y tras su muerte el estudio siguió funcionando al frente del cual siguieron Marie-Lydie y Adrien hasta 1918, fecha en la que falleció Lydie y el estudio fue vendido a **Abraham Gagossian**, un fotógrafo armenio asociado a la empresa desde 1909 (Haller, 2000). Se cree que Marie-Lydie es la autora de las fotografías realizadas de temas femeninos, ya que possibilitaba a las mujeres que hacían de modelo o a las clientas sentirse más cómodas teniendo a otra mujer como fotógrafa (Sobieszek y Gavin, 1980).

Era una época en la que la fotografía en Oriente Próximo había dejado de ser un instrumento en manos de los pioneros viajeros europeos y se había convertido, al regazo del incipiente desarrollo del turismo, en un producto comercial más accesible y deseado. Al principio, las fotografías eran tomadas por

²³³ Las fuentes biográficas más completas acerca de Félix Bonfils se pueden consultar en SOBIESZEK, R. A. y GAVIN, C. E. S. (1980). *Remembrances of the Near East. The Photographs of Bonfils, 1867-1907*. International Museum of Photography at George Eastman House and the Harvard Semitic Museum; HALLER, D. M. (2000). *In Arab Lands: the Bonfils Collection of the University of Pennsylvania Museum*, Cairo: American University in Cairo Press; AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; RENIÉ, P. -L. (2008). "Bonfils, Felix-Adrien (1831-1885); Marie-Lydie Cabanis (1837-1918) and Adrien (1861-1929)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group; y MERLI, A. (2012). "A New Art in an Ancient Land: Palestine Through the Lens of Early European Photographers", en *Institute for Palestine Studies*. Issue 50.

Félix, pero conforme el estudio fue adquiriendo mayor volumen de trabajo, un grupo de fotógrafos colaboradores —y su hijo Adrien— se sumaron al negocio y fueron enviados por todo el Imperio Otomano para nutrir el inmenso catálogo de la firma, que en diciembre de 1871 y según los datos que Félix envió a la *Société française de Photographie*, ya contaba con un stock de quince mil impresiones, obtenidas de quinientos noventa negativos realizados en Siria, Palestina, Egipto y Grecia, y de las cuales nueve mil correspondían a vistas estereoscópicas (Renié, 2008, p.173). Este dato explica el hecho de la gran disparidad estilística de fotografías que componen el catálogo de los Bonfils (Aubenas, 1999).

El inmenso catálogo fotográfico de los Bonfils se organizaba en cinco apartados: Egipto, Palestina, Siria, Constantinopla y Grecia, y las escenas costumbristas y de tipos orientales. Las imágenes relativas a lugares arqueológicos, panorámicas urbanas y paisajes se movían entre lo convencional, la repetición de motivos iconográficos ya trabajados y el tratamiento de la espectacularidad con el fin de realizar unas vistas destinadas al gran público, tal y como se puede apreciar en las fotografías *Temple de Jupiter-Balbek*, 1872, *Temple de Louksour: Obelisque et pylone [Thebes]*, 1872 y *Tour de David, Jérusalem*, 1870-1879 (fig. 104), todas ellas de la primera época. Destacan los encuadres y búsquedas de perspectiva con el fin de lograr imágenes impresionantes. Los paisajes igualmente eran sublimados y tendían a potenciar su carácter oriental y exótico.



Fig. 104. FÉLIX BONFILS. *Temple de Jupiter-Balbek*, 1872; *Temple de Louksour: Obelisque et pylone [Thebes]*, 1872; *Tour de David, Jérusalem*, 1870-1879. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Por el contrario, algunas de las fotografías de escenas urbanas destacaban por el dinamismo compositivo y el interés en mostrar la vida cotidiana de los árabes

y turcos –más allá de estereotipos orientalistas—, apreciable en la vista *Intérieur de la Porte de Jaffa*, ca. 1870. (fig. 105).

El catálogo de fotografías correspondientes a tipos orientales sí llevaba al extremo una representación estereotipada al recurrir a ambientaciones construidas en el estudio fotográfico mediante el uso de fondos pintados, suelos artificiales hechos con alfombras, tierra, rocas o plantas arrancadas y un vestuario para los personajes a menudo de inspiración bíblica o árabe. En las escenas creadas iban desfilando pastores que recordaban una iconografía de la Biblia, músicos ambulantes disfrazados en una actitud poco convincente, mujeres cubiertas con una sucesión de telas y velos, artesanos pintorescos dedicados a sus quehaceres, odaliscas y señoras de un supuesto harén. Todos ellos eran motivos iconográficos que incidían en la recreación de fantasías orientales. Hay imágenes que son una delicia estética incomparable, como por ejemplo la fotografía *Femme turque en toilette de ville, 1870s* (fig. 106). Se trata de una escena de estudio en la que se fotografió de forma frontal a una mujer cubierta con una falda, un chador que le cubre el cuerpo, los brazos y la cabeza, y un pañuelo con motivos florales que le cubría por completo el rostro. No se aprecia al descubierto ni un solo centímetro de su piel. La imagen está tomada sobre un fondo oscuro, generando un contraste entre la iluminación de la figura y el fondo que le aportaba un halo de misterio. Se trata de un cliché exótico llevado al extremo, en el que la mujer simbolizaba el deseo por lo oculto, lo lejano, lo misterioso, lo inaccesible. Ciertamente, las mujeres musulmanas de la época iban cubiertas, pero dudosamente de esa manera y no utilizaban pañuelos decorados con motivos florales para cubrirse el rostro.



Fig. 105. FÉLIX BONFILS. *Intérieur de la Porte de Jaffa*, ca. 1870. The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 106. FÉLIX BONFILS. *Femme turque en toilette de ville*, ca. 1870. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Las maneras en las que se comercializaban las fotografías de los Bonfils eran variadas: por un lado, se vendían imágenes sueltas a turistas o a través de tarjetas de vista, como recuerdos de sus viajes. Además, muchas de esas fotografías eran agrupadas en álbumes y se realizaban copias estereoscópicas que se vendían en tiradas de miles de ejemplares. El negocio fotográfico de Bonfils pudo expandirse por todo el mundo gracias a toda una red de agentes comerciales locales y extranjeros. Sus frecuentes viajes a Francia le permitieron seguir manteniendo contacto con la metrópolis, incluso volver a abrir el estudio que tenía en su ciudad natal, Alès (Renié, 2008). En 1872, tan solo

cinco años después de abrir el estudio en Beirut, el editor norteamericano Taber & Co, de New Bedford, Massachusetts, publicó el primer catálogo de sus fotografías, abriendo el mercado norteamericano a los álbumes fotográficos de los Bonfils, los cuales estuvieron en venta durante más de una década (Merli, 2012). Poco después, las fotografías de la *Maison Bonfils* se vendían en París, Londres, Egipto —Cairo, Alejandría y Port-Said— y Damasco.

De entre los muchos álbumes que el estudio realizó, uno fue especialmente famoso y es considerado como su obra más importante. Se trata de *Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie [.] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [.] Auteur et éditeur des*

*voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople*²³⁴, un gran compendio fotográfico publicado en 1878 y dividido a su vez en cinco volúmenes dedicados a Egipto y Nubia (volúmenes I y II), Siria y Tierra Santa (volúmenes III y IV) y Constantinopla (volumen V) (fig. 107).

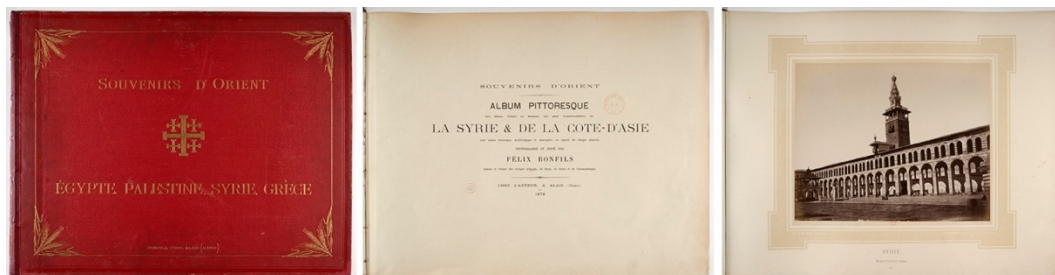


Fig. 107. FÉLIX BONFILS. *Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie* [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche, 1878. Minaret de la Fiancée, Damas. Bibliothèque nationale de France, Paris.

En el prefacio del álbum, escrito por **Gratien Charvet** (1826-1884)— fundador de la Sociedad Científica y Literaria de Alais— hay una interesante reflexión acerca de la misión de la fotografía en Oriente Próximo. Esta introducción está escrita en tres idiomas —francés, inglés y alemán—, lo cual evidenciaba las grandes ambiciones comerciales de Bonfils y su deseo de llegar a una clientela lo más amplia posible:

La colección fotográfica de los lugares más importantes de Oriente Próximo llevada a cabo por M. F. Bonfils, con una perseverancia no igualada, debe ser considerada como una de las obras pintorescas, artísticas y científicas más apreciadas de nuestra época. (Bonfils y Charvet, 1877-1878, prefacio)

Los tres adjetivos con los que Charvet describe *Souvenirs d'Orient* entablan un paralelismo bien definido en la narración de un relato orientalista que busca un

²³⁴ BONFILS, F. y CHARVET, G. (1877-1878). *Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie* [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [,] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople. Alais: Chez l'auteur. Álbum fotográfico. Fuente: Bibliothèque nationale de France, Paris. Los cuatro volúmenes del álbum pueden consultarse en línea en los siguientes enlaces: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539187w> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539186f> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105391850.r> <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451648n>

interés por lo local, pero pulido, limpio, accesible y sin peligros extremos —lo pintoresco—; una relación con el interés en Europa por el arte oriental y por la representación de una realidad tratada como bella y por lo tanto artística —lo artístico—; y una relación con la historia y el interés geopolítico de Occidente con Oriente—lo científico—. Igualmente, el prefacio plasma otra de las máximas de la fotografía orientalista, y es la de acercar una visión exótica y fantástica de estos mundos alejados “a aquellos que, por motivos de salud, de fortuna o de posición social, no puedan emprender viajes largos” (Bonfils y Charvet, 1877-1878, *préface*). La fotografía, medio tecnológico que nace con vocación universal y que entre sus máximas está la de acortar las distancias y mostrar el mundo, se presenta como el instrumento perfecto para maravillarse con unas vistas espléndidas de Oriente a los espectadores occidentales, tal y como se menciona en el álbum:

Oriente, cuyos vestigios superiores en belleza a todas las ruinas del mundo excitan sin cesar la admiración, se muestra ante ellos como un cortejo de esplendor. Las concepciones grandiosas de los faraones; los lugares iluminados por los profetas, por Cristo y por los apóstoles; los colosales cimientos de Baalbek; los largos horizontes de Palmira; las tierras iluminadas donde una vez vivió ese pueblo griego del cual la humanidad le debe las obras de arte más puras. Este es el espacio inmenso en el que el fotógrafo de tantas maravillas pasea nuestras miradas. (Bonfils y Charvet, 1877-1878, *préface*)

En el texto, además de los espectadores occidentales, se menciona toda una serie de grupos de personas que podrán beneficiarse de las vistas realizadas por Bonfils: “el escultor, el pintor, el diseñador, el arquitecto, el arqueólogo, el historiador, el cristiano, el filósofo y el pensador” (Bonfils y Charvet, 1878, *préface*). Una agrupación de individuos que remite a la universalidad de la fotografía y que recuerda a la que años atrás había realizado Baudelaire, cuando en el texto del Salón de 1859, enumeró aquellas profesiones a las cuales les podía ser beneficiosa la fotografía²³⁵. Para todos estos grupos de individuos, “la ilusión es completa, y

²³⁵ “Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor”. En BAUDELAIRE, C. (2017). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros, (pp. 231-233).

creemos encontrarnos en presencia de la realidad misma, debido a la inteligencia y el gusto que el artista ha sabido poner al servicio de su arte” (Bonfils y Charvet, 1878, prófate). El viaje a Oriente y la inmersión en el exotismo, sin salir de casa, había sido consumado.

Tancredi Dumas (ca. 1830-1905)

Pocos datos biográficos se tienen de este fotógrafo italiano²³⁶ nacido alrededor de 1830 y que estuvo activo entre 1860 y 1890. Habiendo aprendido la técnica fotográfica en Milán de la mano del estudio de los **hermanos Alinari**, en 1867 llegó a Beirut donde se instaló y abrió su propio estudio, coincidiendo en el tiempo con la llegada de los Bonfils. Ambos estudios estaban localizados en la misma calle, uno casi frente al otro (Perez, 1988). Dumas viajó por muchos lugares de Egipto, Siria, Líbano y Palestina y se dedicó a fotografiar las ruinas y monumentos para la elaboración de tarjetas de visitas y series fotográficas que vendía a los turistas. El negocio le fue bien y llegó a abrir otro estudio en Constantinopla, al mismo tiempo que mantenía el de Beirut.

Su producción fotográfica es bastante irregular, conjugando un dominio técnico eficiente junto a una estética fotográfica que repetía —e incluso exageraba— los convencionalismos de la producción fotográfica de los estudios comerciales de Oriente Próximo. Sus series fotográficas de los templos de Baalbek realizadas hacia la década de 1860 son de una excelente factura, aplicando unos conocimientos rigurosos en cuanto a composición fotográfica para las escenas de arquitectura. El resultado son unas imágenes muy evocadoras (fig. 108).

Sin embargo, desde finales de la década de 1880 sus escenas de tipos populares orientales y fotomontajes son de un mal gusto extremo y casi patético. Las escenas reproducían actividades cotidianas de los habitantes, como en el caso de la fotografía *Beiruth, turc prient le matin, 1889*, donde se representaba a un señor

²³⁶ Incluso su origen es confuso. Nissan N. Perez menciona que su origen es “aparentemente italiano”, mientras que John Hannavy afirma que es un fotógrafo “nacido en Francia de origen italiano”. Sylvie Aubenas directamente lo define como fotógrafo italiano. Ver AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan.

vestido en traje oriental y con turbante que realizaba la oración musulmana, en un escenario neutro —el estudio fotográfico— en el que únicamente se había incluido como elemento de atrezo una esterilla decorada con rayas. La escena carecía por completo de verosimilitud.



Fig. 108. TANCRÈDE DUMAS. *Baalbek. Temple du Soleil*, 1880-1890; *Tomb of a Mohammedam Monk (Santon) Baalbek*, 1880-1890. Library of Congress, Washington D. C.



Fig. 109. TANCRÈDE DUMAS. *Beiruth, turc prient le matin*, 1889; *Arabs siriens. Auvegle portent un paralitique*, 1889; *Bethlemiteine*, 1889. Library of Congress, Washington D. C.

La producción fotográfica de Dumas incluía escenas de mal gusto realizadas en clave de humor, como en la que aparecía un ciego llevando a sus espaldas a un tullido paralítico, *Arabs siriens. Auvegle portent un paralitique*, 1889, sin más sentido que el de la mofa. A veces Dumas realizaba fotomontajes recortando la

silueta de los personajes fotografiados y pegándola en imágenes de fondos negros neutros, como en el caso de *Bethlemiteine*, 1889 (fig. 109).

Este tipo de escenas orientales escenificadas muestran cómo el género de los tipos orientales podía pervertirse y volverse partícipe de un relato que tenía al sujeto local como un personaje objeto de mofa, sin ningún interés más que el de perpetuar unos estereotipos negativos y humillantes.

Émile e Hippolyte Béchard (1844-? y 1841-?)

La historia de los hermanos Béchard²³⁷ continúa siendo un misterio por la poca información biográfica que se tiene de ellos, dato que contrasta con la gran cantidad de fotografías que realizaron y se han conservado en la actualidad. De origen francés, Émile e Hippolyte nacieron en Salles-du-Gardon, en la región de Gard, en 1844 y 1841 respectivamente. Incluso la falta de datos biográficos llevó a pensar que en realidad solo había un hermano Béchard, Émile, y que las diferentes firmas encontradas en álbumes y reversos de tarjetas de visita —H. Béchard, E. Béchard, o simplemente Béchard— hacían referencia a Émile. Finalmente, el reciente descubrimiento de documentos en el archivo del Tribunal Consular de El Cairo ha confirmado la existencia de los dos hermanos, aunque se considera que quien realizaba las fotos era Émile (Cazentre, 2013).

Hippolyte, que permaneció poco tiempo en El Cairo, fue quien desde La Grand-Combe, en la región francesa de Gard, se encargaba de la venta y distribución de las imágenes en Europa. A esta confusión hay que añadir que los hermanos Béchard colaboraron y compartieron el estudio con otro fotógrafo, el francés **Hippolyte Délié** (activo ca. 1870- ca. 1880), cuya firma también aparece un muchos de los trabajos realizados por los Béchard.

²³⁷ Las fuentes biográficas más completas acerca de los hermanos Béchard se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.; y CAZENTRE, T. (2013). "Photographes du Caire dans le dernier tiers du XIXe siècle: les ateliers commerciaux", en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection d'une rive l'autre).

Los hermanos Béchard llegaron a El Cairo en 1869, donde abrieron un estudio fotográfico en el barrio de Azbakiyya que estuvo activo hasta finales de la década de 1880 y en el que se dedicaban a hacer retratos de tipos populares egipcios para tarjetas de visita (fig. 110). Se trataban de escenas pintorescas de personajes aislados vestidos con atuendos tradicionales o de aspecto bíblico. También fotografiaban a personajes representando los oficios artesanales y el folklore local. Los fondos utilizados eran habitualmente neutros en tonos oscuros, aislando al personaje y evitando una ambientación orientalista.



Fig. 110. ÉMILE E HIPPOLYTE BÉCHARD. *Egyptian man*, ca. 1880; *Egyptian woman with a wáter jug*, ca. 1880; *Femme de Luxor*, ca. 1880. National Science and Media Museum, Bradford.

Las calles de El Cairo eran igualmente el escenario para la fotografía de tipos populares egipcios en los que siguiendo un uso de los clichés de moda de la época, componían escenas con grupos de personas en espacios urbanos: grupo de derviches en la puerta de una mezquita, un grupo de mujeres provistas de enormes palanganas lavando la ropa, un aguador ofreciendo agua a un grupo de niños en la esquina de un callejón, dos señores con aspecto de eruditos leyendo el Corán en la puerta de una casa, etc. Eran todas ellas escenas que pretendían mostrar con naturalidad actividades cotidianas pero que resultaban algo toscas y forzadas. En la fotografía callejera se aprecian encuadres y composiciones muy elaborados de las escenas utilizando unos criterios artísticos y compositivos. El resultado eran unas imágenes con cualidades pictóricas en la que la vida cotidiana de los cairotas aparecía estereotipada y embellecida.

Emile Béchard fue el fotógrafo oficial del Museo de Boulaq, el primer museo de antigüedades egipcias concebido en 1858 por el egiptólogo Auguste Mariette en El Cairo y germen del actual Museo Egipcio. Junto a Hippolyte Délié, realizaron cuarenta placas para el *Album du musée de Boulaq*²³⁸ (fig. 111), publicado en El Cairo en 1872 (Cazentre, 2013). Se trataba de un álbum fotográfico que mostraba la extensa colección de antigüedades del museo a partir de fotografías de algunas de sus salas principales y con improvisados bodegones donde se ordenaban las antigüedades egipcias —esculturas, relieves, joyas, cerámicas e inscripciones jeroglíficas— en tipologías y por afinidad estilística.



Fig. 111. ÉMILE BÉCHARD e HIPPOLYTE DÉLIÉ. *Album du musée de Boulaq: comprenant quarante planches / photographiées par MM. Delié et Béchard; avec un texte explicatif par Auguste Mariette-Bey*, 1872. Bibliothèque nationale de France, Paris.

El resto del trabajo fotográfico de Béchard se correspondía con las vistas de monumentos, ruinas y paisajes de El Cairo y a lo largo del valle del Nilo hasta la segunda catarata, incluyendo los monumentos y ruinas del antiguo Egipto. Béchard se caracterizó por ser un gran fotógrafo especializado en la arquitectura y el paisaje, y en sus imágenes destacaba la monumentalidad y grandiosidad de los encuadres

²³⁸ BÉCHARD, E.; DÉLIÉ, H. y MARIETTE, A. (1872). *Album du musée de Boulaq: comprenant quarante planches / photographiées par MM. Delié et Béchard; avec un texte explicatif par Auguste Mariette-Bey*. Le Caire: Mourés et Cie., Impriméurs-éditeurs. Álbum fotográfico. Fuente *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626090c>

utilizados, así como una inteligente investigación en las posibilidades que la perspectiva ofrecía para composiciones fotográficas dinámicas.

Frecuentemente incluía a personas en sus fotografías de monumentos para dar una idea de la escala. Tuvo una gran capacidad de observación a la hora de fotografiar escenas urbanas en los estrechos callejones cairotas, en las que era capaz de ofrecer unos puntos de vista radicales y muy marcados. También sus fotografías se caracterizaban por la calidad de las impresiones y las artes finales.

Su obra más importante fue el imponente álbum fotográfico *L'Égypte et la Nubie: Grand album monumental, historique, architectural: Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent cinquante vues photographiques par M. Béchar, artiste photographe, comprises depuis Le Caire (Égypte) jusqu'à la deuxième cataracte (Nubie): Avec un texte explicatif des monuments d'après nos meilleurs écrivains, par M. A. Palmieri*²³⁹, publicado en París en 1887 por Émile Béchar y André Palmieri. Se trata de un álbum de ciento cincuenta vistas fotográficas reproducidas por el procedimiento de la fototipia²⁴⁰, de las cuales treinta y siete correspondían a monumentos de El Cairo y el resto vistas de paisajes, monumentos y ruinas del valle del Nilo.

En el prefacio de la obra, escrito por Palmeri, se destacaba que la obra era “el mayor esfuerzo jamás realizado por la fotografía, desde el triple punto de vista de la pureza, las dimensiones y el número de negativos utilizados, al mismo tiempo que con relación a la importancia artística e histórica de los monumentos reproducidos” (Béchar y Palmieri, 1887, prefacio). El álbum era presentado como el culmen de la fotografía en relación con las investigaciones históricas y arqueológicas, en un intento —justificado por la calidad de la obra— de captar el interés del espectador. Para argumentar sus consideraciones mencionaba la medalla

²³⁹ BÉCHARD, E. y PALMIERI, A. (1887). *L'Égypte et la Nubie: Grand album monumental, historique, architectural: Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent cinquante vues photographiques par M. Béchar, artiste photographe, comprises depuis Le Caire (Égypte) jusqu'à la deuxième cataracte (Nubie): Avec un texte explicatif des monuments d'après nos meilleurs écrivains, par M. A. Palmieri*. Paris: André Palmieri & Émile Béchar, éditeurs-Propriétaires. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469679>

²⁴⁰ Ideada en 1856 por Louis Alphonse Poitevin, técnica de reproducción de clichés fotográficos sobre una capa de gelatina con bicromato extendida sobre cristal o cobre, permitiendo una tirada máxima de 500 clichés. Este procedimiento se empleó sobre todo para la impresión de postales a partir de 1897.

de oro que Béchard recibió en la Exposición Universal de París de 1878, donde presentó el álbum.

A continuación del prefacio, se incluía un emotivo texto titulado *Lettre d'Amrou au calife Omar*, fechado en el año 642 o 643 cuando el general Amrou conquistó Alejandría para los musulmanes liderados por el califa Omar. En él, Amrou describía la crecida anual del Nilo y sus efectos sobre la agricultura y la vida de los egipcios, en un lenguaje que alababa la significación cósmica de dicho evento crucial para el bienestar de la nación. Palmeri definía ese texto histórico como “la imagen más verdadera y sencilla de Egipto, cuya memorable historia, enterrada en una sucesión sin fin de siglos, está todavía lejos de ser escrita en su totalidad” (Béchard y Palmieri, 1887, préface). Pero lo más interesante de los textos introductorios del álbum *L'Égypte et la Nubie [...] lo constituyen las explicaciones de las fotografías que lo componen. Así, el espectador era capaz de zambullirse en las imágenes mediante historias narradas con tintes heroicos, como en el caso de las descripciones de las tumbas de los sultanes mamelucos en El Cairo:*

PL. XX. – Tumbas de los mamelucos (vista general B9).

Entre El Cairo viejo y la ciudadela, se encuentra una llanura árida y rocosa al otro lado de la cual se extiende la necrópolis del sur que los europeos llaman las tumbas de los mamelucos.

Esta ciudad de los muertos se extiende por más de una legua de longitud. Llamen la atención sus calles, sus fuentes y una infinidad de pequeñas casas, con forma de cubos de piedra blancos encalados, similares todas ellas, y donde habita una población dedicada al cuidado de las tumbas.

El exterior de las principales construcciones, a pesar de su suntuosidad, no es para nada comparable a la increíble riqueza de los sarcófagos que encierran.

Parece que la proximidad de la inmensa necrópolis del antiguo Egipto haya enloquecido la emulación de los árabes, que compitieron en su culto por los muertos con sus predecesores en el valle del Nilo. (Béchard y Palmieri, 1887) (fig. 112)

Para finalizar, el editor incluyó una carta del egiptólogo **Jean-François Champollion**. La carta estaba fechada el 1 de enero de 1829 en Ouadi-Halfa, cerca de la segunda catarata del Nilo, y en ella Champollion narraba, con una prosa

novelesca y aventurera, los acontecimientos de su viaje por estos lugares. Es un texto que completa el viaje a Egipto que presenta el álbum de Béchard y Palmeri, relacionando las fotografías con los avances europeos en la egiptología moderna.

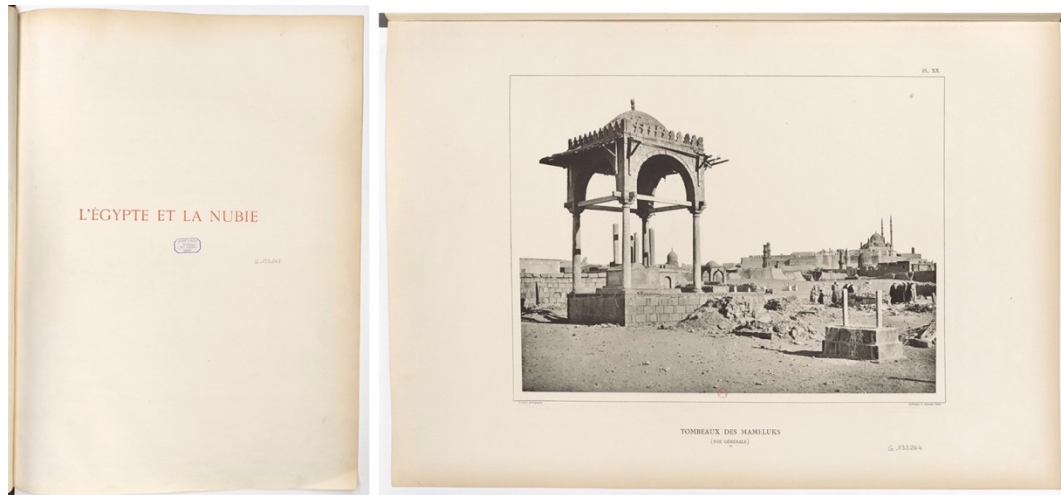


Fig. 112. ÉMILE BÉCHARD y ANDRÉ PALMERI. *L'Égypte et la Nubie: Grand album monumental, historique, architectural: Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent cinquante vues photographiques par M. Béchard, artiste photographe, comprises depuis Le Caire (Égypte) jusqu'à la deuxième cataracte (Nubie): Avec un texte explicatif des monuments d'après nos meilleurs écrivains, par M. A. Palmieri, 1887. Pl. XX. Tombeaux des Mameluks (vie générale). Bibliothèque nationale de France, Paris.*

El álbum *L'Égypte et la Nubie: grand album monumental, historique, architectural [...]* es una importante obra dentro de la fotografía orientalista del siglo XIX, en el que cabe destacar la extremada calidad técnica y compositiva de sus imágenes, la variada selección de motivos iconográficos representativos de la historia de Egipto y de su contemporaneidad, así como el acierto de acompañar las fotografías con unos textos descriptivos que proponían al espectador occidental un auténtico viaje virtual a lo más profundo de Egipto sin renunciar a una apuesta por la divulgación del conocimiento científico de todo lo relativo a Egipto. La obra se presentaba como una ventana a Oriente desde el cómodo salón del espectador europeo y la fotografía alcanzaba su capacidad de recreación de una visión exótica.

Zangaki frères

Es uno de los estudios comerciales de Oriente Próximo menos conocidos y estudiados; sin embargo, sus fotografías están presentes en muchos álbumes

fotográficos producidos y puestos a la venta en el último tercio del siglo XIX. Se estima que se conservan en la actualidad alrededor de mil quinientas fotografías de los hermanos Zangaki en diferentes colecciones públicas y privadas (Erdem, 2006). Esta cifra nada desdeñable es un buen indicador para hacerse a la idea la importante difusión que tuvieron sus imágenes en la época.

Georgios y Constantinos Zangaki²⁴¹ nacieron en la isla griega de Milos alrededor del año 1845. En 1865, Georgios viajó a Egipto y se instaló en Port Said. Pronto Constantinos también viajó a Egipto y ambos comenzaron a trabajar como fotógrafos. Alrededor de 1870 abrieron su primer estudio y empezaron a producir un tipo de obra fotográfica que recogía a la perfección los gustos estéticos de los turistas occidentales que las adquirirían (Erdem, 2006). Eran escenas costumbristas, desarrolladas a partir los clichés orientales de la época y tratando de mostrar una vida cotidiana que en realidad resultaba poco naturalista. La inexistencia de diferentes estilos fotográficos en su catálogo de imágenes indica que “uno de ellos era el fotógrafo mientras que el otro ejercía las labores de técnico” (Perez, 1988, p.233).

Algunas de sus imágenes eran de una belleza sorprendente, como por ejemplo [*Veiled Woman in Window*], about 1860s-1880s (fig. 113), en la que se representaba una ventana con forma de arco de herradura lobulado, decorada con paneles de madera y en la que se podía ver



Fig. 113. ZANGAKI FRÈRES. [*Veiled Woman in Window*], 1860-1880. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

²⁴¹ Las fuentes biográficas más completas acerca de los hermanos Zangaki se pueden consultar en ERDEM, S. (2006). *Views of Egypt by Georgios and Constantinos Zangaki: Examining a Late Nineteenth-century Photographic Album at the Art Gallery of Ontario*. Tesis de maestría. Toronto: The Ontario College of Arts and Design; JACOBSON, K. (2007). *Odaliskues & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.; CAZENTRE, T. (2013). “Photographes du Caire dans le dernier tiers du XIXe siècle: les ateliers commerciaux”, en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection d'une rive l'autre); y APOSTOLOU, I. (2013). “Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIXème siècle”, en *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, n° 24.

a una mujer velada con un extraño ornamento decorativo que le cubría la nariz. La mujer mira a la cámara. La composición de la escena es muy equilibrada y manifestaba un gusto por la fantasía oriental.

Otra de las características muy presente en el trabajo de los hermanos Zangaki es el gusto por el uso de fondos pintados para contextualizar las escenas representadas. Los fondos podían ser de muy diversa índole, desde los inspirados en una iconografía orientalizante —palmeras, vegetación exuberante, celosías de madera, estancias orientales— hasta las representaciones de interiores de palacios de estilo occidental y gusto neoclásico, en los que estaban presentes grandes escalinatas y columnatas que poco tenían que ver con la estética oriental pero que al confrontarlos con el atuendo oriental de los modelos daba como resultado auténticos pastiches en los que Oriente y Occidente se encontraban (fig. 114). En estos escenarios también realizaban retratos escenificados a los turistas, disfrazados en *costume oriental* y recostados en divanes.



Fig. 114. ZANGAKI FRÈRES. *Photograph*, 1870-1890. Victoria & Albert Museum, London; [*Vues d'Égypte et types orientaux*], 1890-1895. Bibliothèque nationale de France, Paris.

En las escenas costumbristas de exteriores se manifestaba una falta de naturalidad en las composiciones, quedando patente unas escenas excesivamente compuestas u organizadas en torno a un tema descriptivo, lo cual daba la sensación de representar un *tableau vivant* orquestado por el fotógrafo. Se apreciaba una excesiva ingenuidad en el planteamiento estético, de forma que el resultado era un convencionalismo que se alejaba de la representación más o menos fidedigna de la sociedad egipcia de finales del siglo XIX. A pesar de ello, este tipo de

representaciones eran muy del gusto de la clientela habitual formada en exclusiva por turistas occidentales.

Respecto a las fotografías de vistas de paisajes, monumentos y escenas cotidianas que realizaron a lo largo del valle del Nilo, los hermanos Zangaki manifestaron un interés por los temas y motivos preferidos de su clientela: los monumentos y ruinas egipcios, los paisajes naturales donde aparecían palmeras y las fotografías que retrataban la vida cotidiana de los habitantes de las márgenes del río. En estas últimas escenas sí que se aprecia una mayor naturalidad al ser imágenes prácticamente improvisadas y cercanas a la instantaneidad (fig. 115).



Fig. 115. ZANGAKI FRÈRES. *Bord du Nil, Egypte*, 1870-1890. Victoria & Albert Museum, London.

Movidos por la buena marcha de su negocio, los hermanos Zangaki abrieron otro estudio en El Cairo, en 1885, e incorporaron a su firma, *Zangaki Frères Photographes*, los nombres de las dos localizaciones de sus estudios, *Port-Said & Caire, Egypte* (Erdem, 2006). Pero poco después de la apertura del nuevo estudio, Georgios falleció repentinamente y su hermano Constantinos tuvo que cerrar el

estudio de Port Said. Siguió ejerciendo su actividad como fotógrafo en El Cairo hasta su fallecimiento en 1916.

2.5. LOS ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS LOCALES EN EL IMPERIO OTOMANO

Los primeros estudios fotográficos del Imperio Otomano aparecieron a partir de 1845 en las grandes ciudades, principalmente Constantinopla, El Cairo y Beirut. Eran todos estudios regentados por fotógrafos extranjeros, sobre todo franceses, ingleses y en menor medida alemanes; y lo más habitual era que permanecieran abiertos algún tiempo hasta que su propietario decidiera marcharse a otro lugar o regresara a su país de origen (Öztuncay, 2006). Trabajaban utilizando la técnica del daguerrotipo y su producción comercial se especializó en el género del retrato. En Constantinopla, el primer estudio fotográfico fue inaugurado en 1845 por dos italianos, los hermanos **Carlo** (1816-1882) y **Giovanni Naya** (Nassar, 2019). A ellos les siguieron otros fotógrafos: los alemanes **Abresche** y **Rabach**, el italiano **Maggi** y el francés **Astras**. En El Cairo, el pintor maltés de origen alemán **Antonio Schranz** (1801-después de 1865) tuvo un estudio abierto, probablemente antes de 1850 (Bocard, 2013), siendo el primero en la ciudad

Es a mediados de la década de 1850 y sobre todo a principios de la siguiente cuando empezaron a aparecer estudios más consolidados que fueron introduciendo nuevos avances tecnológicos como el colodión húmedo y el uso de negativos de vidrio. Los nuevos estudios ampliaron los géneros fotográficos, añadiendo al retrato ya existente los géneros de panoramas, vistas de monumentos, escenas de la vida cotidiana y tipos populares de personajes locales, que vendían a una clientela formada por turistas y artistas extranjeros. Destacaron los estudios de **James Robertson**, abierto en 1854, y el del sueco **Guillaume Berggren**, abierto en 1866.

Un número cada vez mayor de otomanos comenzó a trabajar la fotografía tras aprender el oficio de los fotógrafos europeos residentes en la región. Los primeros fotógrafos otomanos en abrir estudios en Constantinopla fueron **Basile Kargopoulo** en 1850, **J. Pascal Sébah** en 1857 y **Viçen Abdullah** en 1858 (Beaugé,

1995). Con el paso del tiempo, la actividad fotográfica en la capital fue aumentando, siendo muchos los fotógrafos, tanto locales como extranjeros, con estudio propio. En el *Annuaire Oriental du Commerce* de 1891 (fig. 116), una publicación comercial de la ciudad de Constantinopla, se mencionaban a los siguientes: **Abdullah frères**, **Antoin Arakeloff**, **Guillaume Berggren**, **Joseph Boulmann**, **Frères Caracache**, **C. J. Fettel**, **Goldenfan frères**, **Gülmez frères**, **M. Iranian**, **Édouard Kasparian**, **Basile Kargopoulo**, **Sébah et Jouaillier**, **Const. C. Sofiano**, **Paul Tarkoul** y **Tchobanian frères** (*Annuaire Oriental du Commerce*, 1891). En Beirut, el primer fotógrafo local en abrir estudio fue el árabe **George Saboungi** (1840-1927) en 1863. Saboungi nació en la ciudad de Mardin —situada en el sureste de Turquía— y provenía de una familia asiria (Sheehi, 2017).

En estos primeros años la fotografía en el Imperio Otomano estuvo en manos de súbditos otomanos cristianos, ya fueran griegos —Basile Kargópoulo—, cristianos sirios —J. Pascal Sébah, Georges Saboungi— o armenios —los hermanos Abdullah, M. Iranian—. De todos ellos, fueron los armenios quienes dominaron el negocio de la fotografía hasta aproximadamente la mitad del siglo XX (El-Hage, 2007).

La ausencia de súbditos musulmanes entre los fotógrafos locales del siglo XIX fue debido a varios factores. Por una parte, la ortodoxia musulmana prohibía la representación de figuras humanas y animales, un aspecto que era observable en

PHOTOGRAPHES.

Abdullah Frères, (*Voir annonce page 43*), Grande Rue de Péra, 452.
Arakeloff (Antoine), R. Djedidié, 79, P.
BERGGREN (G.), (*Voir annonce page 32*), Grande Rue de Péra, 444.
Boulmann (Joseph), R. Keklik, 1, P.
Caracache Frères, (*Voir annonce page 18*), Grande Rue de Péra, 677.

PORTRAITS DE GRANDE DIMENSION
 SPÉCIALITÉ
 DE PORTRAITS INSTANTANÉS
 EN 1/50 DE SECONDE, POUR BÉBÉS.

C. J. FETTEL
 PHOTOGRAPHE
 GRANDE RUE DE PÉRA
 au coin de la rue Derviche, N° 1,
 CONSTANTINOPLE.

Collection de Vues de Constantinople.
 Portraits en tous genres. — Prix Modérés.

Goldenfan Frères, R. Yuksek Calderim, 27, G.
Gulmez Frères, portraits en tous genres,
 Grande Rue de Péra, 397.
Iranian (M.), Impasse Ottoni, 7, P.
Kargopoulo (B.), Place du Tunnel, P.
Kasparian (Edouard), R. Leilak, 4, P.
Sébah et Joaillier, (*Voir annonce page 47*), 6^{de} Rue de Péra, 439.
Sofiano (Const. C.), au Phanar.
Tarkoul (Paul), propriétaire de la photographie *Phébus* (*Voir annonce page 35*), Grande Rue de Péra, 301.
Tchobanian Frères, Ismirlioglou Han, 20, G.

Fig. 116. *Annuaire oriental (ancien Indicateur oriental) du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature.* (1891). Constantinople: Cervati (frères).

las representaciones decorativas de edificios religiosos: mezquitas, tumbas y conventos. En ese sentido la profesión del fotógrafo contradecía las tradiciones islámicas y en consecuencia no estaba bien visto que un musulmán ejerciera el oficio de la fotografía. Esto no suponía una prohibición absoluta de realizar fotografías y comercializar con ellas; de hecho, se verá a continuación cómo los diferentes sultanes otomanos de la segunda mitad del siglo XIX, quienes además ostentaban el título de Califas del Islam —es decir, máxima autoridad religiosa del islam sunita—, abrazaron el nuevo invento de la fotografía, lo promocionaron y lo utilizaron con fines políticos e ideológicos. Por otro lado, el oficio del fotógrafo estaba dentro de lo definido como profesiones liberales, y este tipo de trabajos eran ocupados por súbditos otomanos pertenecientes a alguna de las minorías no musulmanas: judíos, griegos, sirios o armenios.

A partir de la década de 1880, empezaron a abrirse estudios fotográficos en ciudades más pequeñas del Imperio Otomano. Casi todos los estudios establecidos en las provincias de los Balcanes, Anatolia, Siria, Palestina e Iraq fueron dirigidos por fotógrafos armenios o griegos. Entre los nombres prominentes de los fotógrafos de estudio en todo el imperio figuraban **Rubellin** y **Krabow** en Esmirna; **Emanuel Foscolo** y **Dimitri Michailidis** en Edirne; **Konstantin Kargopoulo** en Aydın; **Garabed Solakian** en Konya; los **hermanos Kakoulis** en Trabzon; los **hermanos Dildilianos** en Merzifon; **Paul Zepdji**, **Gamliel** y **Baubin** en Salónica; los **hermanos Manaki** en Monastir (Bitola); **Pietro Marubbi** en Scutari (Shkodër); los **hermanos Derounian** en Alepo; **Felix Bonfils**, **Tancrède Dumas** y **Georges Saboungi** en Beirut; **Habib Hawawini** y **Sulayman al-Hakim** en Damasco; **Garabed Kirkorian** y **Yesayi Garabedian** en Jerusalén y los **hermanos Donatosian** en Bagdad (Öztuncay, 2015, p.67).

De los mencionados, el caso del armenio **Yesayi Garabedian** (1825-1885) es interesante. En 1859 aprendió la técnica fotográfica de la mano de los hermanos Abdullah y en 1863 viajó a París para completar su aprendizaje y comprar material fotográfico. Desde 1864 hasta su muerte fue el Patriarca Armenio de Jerusalén, bajo el nombre de Isaías de Talas, y en el monasterio de San Jacobo de Jerusalén montó

un estudio fotográfico para enseñar a los jóvenes armenios²⁴². En tanto que Patriarca de la Iglesia Armenia le estaba prohibido ejercer la fotografía, sin embargo, se dedicó a instruir a los jóvenes y varios de sus estudiantes fueron pioneros y llegaron a ser grandes fotógrafos. Uno de ellos, **Garabed Grigorian**, abrió el primer estudio fotográfico de Jerusalén en la década de 1880 y su aprendiz, llamado **Khalil Raad** (1854-1957), se convirtió años después en el primer fotógrafo árabe de Palestina (Sheehi, 2017).

Hasta la década de 1880 no se tiene registrada la actividad comercial de ningún fotógrafo árabe en el Hiyaz²⁴³, siendo el primero **Abd al-Ghaffar** (activo en la década de 1880), quien abrió un estudio fotográfico profesional en La Meca, la ciudad donde residía (Canby Monk, 2018). Previamente, **Saadiq Bey** (1832-1902), un militar egipcio que fue encargado en 1861 de realizar una misión topográfica y de control de los flujos de peregrinaje a las ciudades santas de Medina y La Meca, pasó dos meses de invierno midiendo, cartografiando y fotografiando paisaje, ciudades, lugares sagrados y carreteras entre el puerto de al-Wajh en el mar Rojo y Medina, (Sheehi, 2017). Su actividad fotográfica quedó reflejada en el *Nabdhah fi iktishaf tariq al-ard al-hijaziyah* (Ventana a la exploración de la ruta terrestre al Hiyaz), un documento publicado en 1877 (fig. 117).

En uno de los relatos del *Nabdhah* [...] Saadiq Bey relataba su experiencia de fotografiar desde la Mezquita del Profeta, en Medina:

Me situé en la parte superior del *haram*²⁴⁴ que ofrecía una vista detallada y precisa y observé bien todo el recinto. También tomé una fotografía de *Medina al-Munawwarah*, la radiante Medina, usando una cámara para tomar fotografías de la cúpula y el patio de la honorable mezquita, eligiendo la armería como punto focal para que la vista de la ciudad ofreciera una perspectiva en relación con el vecindario de al-Manakhah [en el fondo]. En cuanto a la vista de la cúpula sagrada, la tomé desde dentro del *haram*.

²⁴² Para más información sobre los primeros fotógrafos armenios, ver EL-HAGE, B. (2007). "The Armenian Pioneers of Middle Eastern Photography", en *Jerusalem Quarterly*, issue 31.

²⁴³ El Hiyaz es el territorio occidental de la Península Arábiga que forma parte de la actual Arabia Saudí.

²⁴⁴ El *haram* es la sala de oración principal de una mezquita.

Nadie antes que yo me había precedido en la toma de fotografías de este lugar²⁴⁵.



Fig. 117. SAADIQ BEY. *View of Medina with the Place for the Encampment of Pilgrims*, 1861. Victoria & Albert Museum, London.

2.5.1. Géneros fotográficos

El consumidor de las fotografías orientalistas ansiaba un tipo de imagen fotográfica que fuera capaz de identificarse con las historias de fantasía y exotismo que el imaginario colectivo occidental asociaba a Oriente Próximo. Así, los géneros fotográficos propuestos eran el resultado de una radiografía del espacio y el habitante de Oriente, a menudo idealizados, estereotipados e incluso enajenados.

Una clasificación de los géneros fotográficos que trabajaron los estudios fotográficos comerciales permite organizar todo el material visual en dos grupos. Un primero grupo lo forman las fotografías de monumentos y vistas de paisajes. Este tipo de fotografía imitaba los modelos de representación fotográfica que veinte años atrás habían fijado los primeros fotógrafos calotipistas; caracterizados por la monumentalidad en la representación de edificios históricos y en los que la descripción era el elemento más destacable de su representación. Las grandes mezquitas de Constantinopla o El Cairo eran fotografiadas aprovechando

²⁴⁵ Citado en SHEEHI, S. (2016). *The Arab Imago. A Social History of Portrait Photography, 1860-1910*. Princeton: Princeton University Press, p. XVIII.

encuadres favorecedores y perspectivas que realzaban su monumentalidad, al igual que las ruinas de los templos egipcios o romanos. No había espacio para la metáfora, la simbología o la sugestión.

El otro grupo de fotografías se corresponde con las representaciones de escenas costumbristas o de tipos orientales, realizadas en su mayoría en el estudio fotográfico. Aquí la descripción da paso a la capacidad alegórica y “la fotografía no fue realista, sino que mostró caracterizaciones de tipos ideales que, se creía, tenían formas puras” (Almárcegui, 2010, p.15). Este tipo de imagen pretendía construir un Oriente imaginario de acuerdo con los anhelos de la sociedad decimonónica europea. Los tipos desarrollaban escenas de la vida en Oriente: la dama turca recostada en el diván fumando un narguilé, las bailarinas y músicos, la actitud perezosa del árabe o del turco, los niños transportando agua en representaciones que utilizaba un imaginario bíblico idealizado, los hombres trabajando en diversos oficios artesanales, las representaciones de los derviches, etc. Los modelos empleados en estas escenas alegóricas eran mayoritariamente no musulmanes, incluso cuando representaban tipos populares de personajes musulmanes. Este hecho era más explícito cuando se representaban a mujeres; incluso a veces había hombres que representaban a mujeres.

La situación derivó en una construcción identitaria confusa ya que además de que la escenificación remitía al cliché orientalista, se invertían unas nociones identitarias de religión y género (Hannoosh, 2016). En un intento de legislar el entuerto, un decreto imperial del 19 de enero de 1892 sancionó a los hermanos Abdullah y a otros fotógrafos por representar a no musulmanes con atuendos musulmanes: “[...] se ha descubierto que a algunos armenios se les han tomado fotografías con varios disfraces para difamar a la comunidad musulmana y poner en tela de juicio el islam”²⁴⁶. Las placas de vidrio fueron incautadas y rotas, al igual que las fotografías y los negativos “de naturaleza similar” de otros estudios. Al final, se decidió prohibir tales prácticas: “se ha resuelto advertir a los fotógrafos que no

²⁴⁶ Información citada en HANNOOSH, M. (2016). “Practices of Photography: Circulation and Mobility in the Nineteenth-Century Mediterranean”, en *History of Photography*. Volumen 40:1. Taylor & Francis, quien a su vez la recoge de ÖZENDES, E. (2017). *Abdullah Frères: Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

vuelvan a tomar tales fotografías. [...] La fotografía en cuestión se publicará en el periódico ilustrado *Servet-i Fu ĩnun*, con una leyenda que explica que no representa la vestimenta islámica, sino que es una fotografía de un armenio”.



Fig. 118. ABDULLAH FRÈRES. *María Inocencia Serrano y Cerver, marquesa de Cerralbo y Amelia del Valle y Serrano, con atuendo oriental*, 1889. Museo Cerralbo, Madrid.

Las sesiones fotográficas de retrato a partir de escenas estereotipadas en ambientes orientales eran del agrado de los turistas, quienes en ocasiones se hacían retratar *en costume oriental*. Las mujeres se fotografiaban ataviadas como damas otomanas, mientras que los hombres aparentaban sultanes con turbantes en la cabeza. Ambos se solían recostar en un cómodo diván con un fondo pintado que representaba alguna arquitectura árabe. Se podría citar el ejemplo de **Enrique de Aguilera y Gambia** (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo, quien en 1889 emprendió un viaje que le llevó junto a su esposa e hija de esta a recorrer Serbia, Rumanía, Bulgaria, Turquía, Dalmacia y Venecia. Cuando llegaron a Constantinopla, la familia visitó el estudio de Abdullah frères y además de adquirir un conjunto de cuarenta y cuatro fotografías de vistas de Turquía, decidieron hacerse unos retratos escenificados a la oriental en el que se aprecia a **Manuela**

Inocencia Serrano y Cerver (1816-1896) y su hija **Amelia del Valle Serrano** (1850-1927) ataviadas en traje de dama turca²⁴⁷ (fig. 118).

Los retratos de comunidad

Respecto a las escenas cotidianas fotografiadas en lugares públicos —el bazar, los alrededores de la mezquita, las calles bulliciosas, los baños públicos o las orillas del río Nilo— se puede apreciar una mayor diversidad en su representación de acuerdo con el estudio fotográfico que las llevara a cabo. Existe un consenso al afirmar que los estudios fotográficos locales solían desarrollar un tipo de fotografía “que revela una negociación entre el deseo del turista por imágenes exóticas y representaciones otomanas como ciudadanos modernos, en un proceso que subvierte las habituales nociones europeas de un Oriente Próximo estático y atrasado” (Woodward, 2003, p.363).

Este aspecto se aprecia en el trabajo de **J. Pascal Sébah** (1823-1886). En lugar de crear una escena con atrezzo y objetos simbólicos y asignar un papel determinado a cada personaje para proponer interpretaciones alegóricas, que es lo que hacían habitualmente estudios de fotógrafos de extranjeros, se desarrolló un tipo de representación denominada por Michelle L. Woodward retratos de comunidad en el que los personajes no realizaban ningún tipo de escenificación, sino que miraban directamente a la cámara.

La ilusión de una construcción mediatizada de la escena es sustituida por un registro fotográfico más moderno que interpele al espectador con la mirada de los personajes retratados, ofreciendo una identidad concreta y verosímil. El contacto de las miradas de los personajes y del espectador subvierte la escenificación orientalista y describe un contexto más real, tal y como se puede apreciar en la fotografía [*Market at Beykoz*], 1865-1870, de J. Pascal Sébah (fig. 119).

²⁴⁷ Estos retratos fotográficos se pueden ver en el Salón de Confianza de la planta baja del Palacio del Marqués de Cerralbo, en Madrid. Además, en 2002 se realizó una exposición con una selección de fotografías del fondo fotográfico del museo y se publicó un catálogo: VAQUERO ARGÜELLES, L.; JIMÉNEZ SANZ, C. y LÁZARO MARTÍNEZ, A. (2002). *Álbum. La colección de fotografía del Marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Fig. 119. J. PASCAL SÉBAH. [*Market at Beykoz*], 1865-1870. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

El resultado dignificaba al otomano al huir de la representación del cliché oriental. Las conexiones entre los personajes no eran pautadas por un guion previo y en este contexto se hacía difícil asignar unos estereotipos determinados. En definitiva, “la familia Sébah creó la impresión de un orden moderno de vida comunitaria dentro de localizaciones históricas y tradicionales. De esta manera, daba la impresión de que la modernidad otomana había emergido de la historia otomana, y no importada de Europa” (Woodward, 2003).

2.5.2. La fotografía oficial

A partir de la década de 1870 se desarrolló en el Imperio Otomano otro tipo de fotografía que se alejaba de la estereotipación orientalista y proponía una representación de la sociedad otomana más acorde con una visión poliédrica que

privilegiaba un carácter multicultural y moderno. Bajo instancias de los sultanes **Abdülaziz I** (1830-1876, r. 1861-1876) y **Abdul Hamid II** (1842-1918, r. 1876-1909), se llevaron a cabo dos proyectos fotográficos de carácter oficial cuyos objetivos políticos e ideológicos trascendían una representación de Oriente que llevaba décadas popularizándose entre los turistas y viajeros europeos. Se trata del álbum *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* y el *Álbum de Abdul Hamid II*, de 1893.

Les costumes populaires de la Turquie, 1873

Para la Exposición Universal de Viena del año 1873, el sultán **Abdülaziz I** encargó al estudio de **J. Pascal Sébah** la realización de un álbum fotográfico titulado *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*²⁴⁸. El álbum se componía de setenta y cuatro fototipias hechas a partir de negativos de colodión que mostraban una representación de todas las regiones del imperio a través de fotografías en las que aparecían personajes ataviados con las vestimentas típicas de cada región (fig. 120).



Fig. 120. OSMAN HAMDI BEY y VICTOR MARIE DE LAUNAY. *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*: Ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne / Texte par Son Excellence O. Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international; Phototypie de Sébah. Bibliothèque nationale de France, Paris.

²⁴⁸ HAMDI BEY, O. y MARIE DE LAUNAY, V. (1873). *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*: Ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne / Texte par Son Excellence O. Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international; Phototypie de Sébah. Constantinople: Imprimerie du "Levant Times & Shipping Gazette". Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518730p.image>

El director de la publicación fue **Osman Hamdi Bey** (1842-1910), arqueólogo, pintor orientalista y futuro director del Museo Imperial Otomano de Constantinopla²⁴⁹, quien se encargaría de la organización del álbum y de los textos en colaboración con **Victor Marie de Launay** (1822?-18..?), un oficial de la municipalidad de Pera²⁵⁰ y miembro de la Comisión Imperial para la exposición otomana de Viena (Hannoosh, 2016b). Su tesis defendía la diversidad étnica, cultural y religiosa de los diferentes pueblos del Imperio Otomano dentro de un orden común:

Cada vez más, la ropa tiende a uniformizarse en el mundo entero y a borrar cualquier distinción no solo entre las diversas clases sociales, sino incluso entre diferentes naciones a las que unas barreras naturales o morales parece que deberían haber separado de manera irrefutable.

Y justamente al contrario, el traje, al adaptarse a las convenciones particulares, a las necesidades climáticas y a las costumbres de cada región, proporciona a los estudios etnográficos y sociales una fuente inagotable de informaciones certeras y de gran interés. (Hamdi Bey y Marie de Launay, 1873, avant-propos)

En contraste con los retratos de comunidad, para esta publicación Sébah hizo posar a grupos de modelos —grupos de dos o tres personas— con atuendos regionales y representando alegóricamente al imperio a través de la fotografía de los tipos etnográficos (Shaw, 2009). Las fotografías fueron tomadas en el estudio, sin la presencia de ningún objeto o mueble que condicionara una lectura simbólica de la imagen y con el fondo neutro de una pared en la que únicamente había un zócalo de madera que llegaba hasta una altura de un metro aproximadamente. El suelo estaba cubierto por una esterilla de cáñamo, añadiendo mayor neutralidad a las escenas²⁵¹. Los personajes que aparecían en las fotografías eran modelos en su mayoría no profesionales que no manifestaban ningún tipo de rasgo psicológico, siendo sus vestimentas los únicos elementos identitarios de las imágenes. Además,

²⁴⁹ Hoy en día hoy en día Museo Arqueológico de Estambul.

²⁵⁰ Barrio europeo de Constantinopla y lugar donde se localizaban la mayoría de las embajadas, hoteles y estudios fotográficos.

²⁵¹ Como nota curiosa, en la fotografía número trece de la primera parte se les olvidó colocar la esterilla, pudiéndose apreciar el suelo de azulejo con motivos geométricos.

resultaba frecuente utilizar a los mismos modelos para diferentes escenas²⁵² y la mayoría de ellos eran no musulmanes.

El álbum fotográfico *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* fue la encarnación perfecta de una iniciativa patrocinada por el estado “para usar este nuevo medio con el fin de proporcionar a las audiencias occidentales un discurso controlado sobre las costumbres y el vestuario orientales” (Eldem, 2015, p.112). No existió una actitud orientalista de representación de ningún tipo de visión estereotipada de la sociedad, sino que las fotografías eran informativas, ofrecían una mirada etnográfica y lanzaban un mensaje ideológico muy pertinente: el álbum fotográfico era una alegoría del Imperio Otomano en la que se representaban todas sus provincias y su diversidad de tradiciones, costumbres, grupos étnicos, grupos sociales y religiones. De esta manera, el sultán pretendía trasladar en la Exposición Universal de Viena el mensaje de la unidad, indivisibilidad y grandeza del Imperio, en un momento en el que los continuos problemas económicos, las sublevaciones en provincias que reclamaban la independencia y las recientes guerras estaban asfixiando la propia existencia del Imperio Otomano.

El Álbum de Abdul Hamid II, 1893

El sultán **Abdul Hamid II** subió al trono del imperio en el año 1876. Desde el comienzo de su reinado otorgó un importante papel a la fotografía, siendo él mismo fotógrafo y mecenas. Era conocedor de la imagen de país atrasado y anclado en las tradiciones que se desprendía de las fotografías que realizaban los fotógrafos extranjeros en los territorios bajo su dominio. Al respecto, en 1892, Abdul Hamid II llegó a afirmar lo siguiente:

Muchas de las fotografías realizadas [por los fotógrafos europeos] para ser vendidas en Europa vilipendian y se ríen de *Nuestros bien protegidos dominios*. Es un imperativo para los fotógrafos que trabajen en este

²⁵² Los mismos modelos se utilizaron para un musulmán de Rhodes (pl. VI, p. 120) y un cristiano de Mytilene (pl. VIII, p. 123); un jinete cristiano de Chania (pl. I, p. 104), un aldeano cristiano de Chania (pl. II, p. 106), y un cristiano de Magossa (pl. IX, p. 125); un obrero de Erzeroum (pl. XIX, p. 215) y un sacerdote armenio de Aghtamar (pl. XX, p. 218).

proyecto que no insulten a las gentes islámicas mostrándolas de una manera vulgar y degradada²⁵³.

Consciente del valor propagandístico de la fotografía, en 1880 concibió la realización de un monumental álbum fotográfico del Imperio Otomano, cuya misión fuera la de transmitir una imagen de modernidad y desarrollo y que se alejara de las convenciones orientalistas que sistemáticamente reproducían las fotografías de los estudios comerciales. Este encargo se materializó en el *Álbum de Abdul Hamid II*²⁵⁴, compuesto por un total de 1.819 fotografías y organizadas en cincuenta y un volúmenes. El álbum al completo fue enviado en 1893 a la Exposición Mundial Colombina, en Chicago, para su exposición pública y posteriormente fue donado a la *Library of the Congress*, en Washington²⁵⁵. Al año siguiente, fue enviada otra copia a la *British Library*, en Londres. En este álbum monumental participaron varios estudios de fotografía, siendo el principal el de **Abdullah frères**, quien realizó un total de 1.201 fotografías. Le siguió **Sébah & Joaillier** con sesenta y dos, **Ali Reza Pasa** (1860-1932) —un fotógrafo militar turco— con cincuenta y ocho y **Studio Phebus** con cincuenta y una. La Sección Fotográfica de la Escuela Imperial de Ingeniería también contribuyó con un álbum de cincuenta y cinco fotografías. El resto de las imágenes, unas doscientas, no tienen una autoría identificada. Muchas de estas fotografías —aquellas más descriptivas de monumentos y paisajes— “no fueron directamente encargadas para el proyecto, sino que fueron seleccionadas de los archivos fotográficos de los estudios comerciales participantes en el proyecto” (Allen, 1984, p.119).

El conjunto de las fotografías está organizado en tres temas principales: paisajes y monumentos históricos, instituciones navales y militares, y nuevas instituciones educativas. El primero, que ocupa veinte de los cincuenta y un álbumes, comprende vistas de escenas topográficas y monumentos históricos,

²⁵³ Citado en DERINLIG, S. (1998). *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909*. London: I.B. Tauris, p. 156.

²⁵⁴ Para un completo análisis del *Álbum de Abdul Hamid II*, ver WALEY, M. I. (1984). “Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdulhamid II”, en *History of Photography*, volumen 8. London: Taylor & Francis Group.

²⁵⁵ La *Library of Congress* de Washington D. C. ha digitalizado las 1.819 fotografías del *Álbum de Abdul Hamid II* y se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://www.loc.gov/collections/abdul-hamid-ii/>

bizantinos y otomanos. La mayoría son vistas de Estambul y sus alrededores, pero dos álbumes están dedicados a los monumentos arquitectónicos de Bursa —una de las antiguas capitales del Imperio— y a vistas de Eskisehir, Iznik (Nicea) y Sogut, todas ellas ciudades asociadas con el ascenso de la dinastía otomana a la grandeza imperial. Una segunda categoría de temas abarca dieciséis álbumes e incluye imágenes de las instituciones navales y militares otomanas, personal y equipo, junto con los de servicios auxiliares como las brigadas contra incendios y los guardacostas. La mayoría, pero de ninguna manera todos, fueron fotografiados en y alrededor de la capital otomana. Los quince álbumes del tercer y último grupo registran ejemplos de las numerosas instituciones educativas y civiles que se fundaron o reformaron bajo el reinado de sultán Abdul Hamid II (fig. 121).

En este último grupo son frecuentes las fotografías de retratos de grupos escolares en las que todos los estudiantes aparecían vestidos con uniforme escolar, eliminando las diferencias étnicas propias de las diferentes vestimentas de musulmanes, armenios, judíos y griegos y subrayando la modernidad de las nuevas instituciones educativas. En consecuencia, se puede comprender la ausencia de fotografías de tipos populares que pudieran ofrecer una imagen estereotipada y orientalista del imperio.



Fig. 121. ABDULLAH FRÈRES. *Abdul Hamid II Album*, 1893. [*Students, private school Hadikatül-Maarif*]; [*The cannon drill on the Imperial Ironclad Frigate Hamidiye*] / Constantinople. Library of Congress, Washington D. C.

El uso político de la fotografía que desarrolló el sultán Abdul Hamid II, en consonancia con lo que se estaba haciendo en esos momentos en distintos lugares

de Europa²⁵⁶, era el de mostrar al mundo el carácter reformista y moderno de la monarquía otomana, ofreciendo la visión de un imperio que se preocupaba por el bienestar y el progreso de sus súbditos. El resultado de este proyecto fotográfico ofrece una visión parcial, pues los elementos de la modernidad que poco a poco comenzaron a estar presentes en el Imperio Otomano no eran más que una pequeña porción de la realidad de un inmenso territorio muy complejo, atrasado y que vivía unas tensiones que apenas unos decenios después supondrían la desaparición del Imperio Otomano y el nacimiento de la República de Turquía, tras perder casi todos sus territorios excepto Anatolia y una pequeña porción de Tracia.

2.5.3. Principales estudios fotográficos locales en el Imperio Otomano

Fueron tres los estudios fotográficos instalados en Constantinopla los que dominaron la escena fotográfica local del Imperio Otomano a partir de 1860: **Basile Kargopoulo**²⁵⁷, **J. Pascal Sébah** —estudio denominado en sucesivas épocas P. Sébah, Sébah & Joaillier, J.P. Sébah y Foto Sabah— y **Abdullah frères**. Fueron los pioneros en la fotografía vernácula otomana y sus catálogos fotográficos han sido los más extensos y difundidos de todos los estudios fotográficos de la época en el Imperio Otomano, dejando a parte otros estudios muy importantes propiedad de fotógrafos extranjeros, como el de **Félix Bonfils**. En Egipto, a partir de la década de 1880, el fotógrafo **Gabriel Lékégian** abrió su estudio comercial y se convirtió en uno de los más exitosos hasta su cierre en 1920.

Basile Kargopoulo (1826-1886) fue un griego otomano que abrió su primer estudio fotográfico en 1850, en la *Grand Rue de Pera* de Constantinopla, siendo el primer otomano en hacerlo. Posteriormente abrió otro estudio en la ciudad de Edirne, en colaboración con el también fotógrafo E. Folsoco (Özendes, 2008).

²⁵⁶ En España, la reina Isabel II promovió la realización de álbumes fotográficos de las nuevas obras públicas —carreteras, puentes, líneas de ferrocarril, faros, etc.— que se estaban construyendo durante su reinado para mostrar en Europa una imagen moderna de la sociedad española.

²⁵⁷ En ocasiones se le refiere con la transcripción de su nombre en griego, Vasilaki. No obstante, en la presente investigación se utilizará el nombre con el que firmaba sus fotografías y se anunciaba oficialmente, Basile.



Fig. 122. Reverso de tarjetas de visita con el emblema de la firma Basile Kargopoulo, 1870-1885. Colección Ömer Koç, Istanbul.

Su repertorio fotográfico estaba formado por fotografías de palacios del sultán y de la corte otomana; vistas panorámicas de Constantinopla —destacando las vistas del Bósforo con interesantes escenas cotidianas—; retratos de oficiales de la corte, de personalidades y de gente corriente; y tipos populares que vendía en tarjetas de visita de 6 x 9 cm. Kargopoulo fue fotógrafo oficial de Su Alteza Imperial el Sultán Abdülmecid (1823-1861, r. 1839-1861) y de Su Alteza Imperial el sultán Murad V (1840-1904, r. 1876). En 1878, el sultán Abdul Hamid II le nombró nuevamente fotógrafo oficial de la corte. Estas distinciones le permitieron, al igual que haría Abdullah frères poco después, incluir el monograma o emblema



Fig. 123. BASILE KARGOPOULO. [Turkish(?) man, half-length portrait, seated, facing front, wearing a fez], 1860-1900. Library of Congress, Washington.

del sultán —*tughra*, en otomano— en sus tarjetas de visita (fig. 122), dotándole de prestigio. Aprovechando su proximidad a la corte otomana, Kargopoulo pudo completar un archivo fotográfico único con retratos de los sultanes, príncipes y visires otomanos (fig. 123).

J. Pascal Sébah (1823-1886)

Fotógrafo otomano nacido en 1823, fue el cuarto hijo de un padre sirio católico melchite y madre armenia instalados en Constantinopla. J. Pascal Sébah²⁵⁸ abrió su primer estudio fotográfico en la *Rue Tomtom* de Constantinopla, en septiembre de 1857, y a lo largo de los casi cien años que estuvo activo funcionó con diferentes nombres y propietarios, siendo uno de los estudios más prolíficos y longevos de Oriente Próximo (fig. 124).



Fig. 124. Reverso de tarjetas de visita con el emblema de la firma J. Pascal Sébah (1870-1890) y Sébah & Joaillier (1890-1910). Colección Ömer Koç, Istanbul.

²⁵⁸ Las fuentes biográficas más completas acerca de J. Pascal Sébah se pueden consultar en ÖZENDES, E. (1999). *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah. Orientalism in Photography*. Istanbul: YKY; WOODWARD, M. L. (2003). "Between orientalist clichés and images of modernization. Photographic practice in the late Ottoman era", en *History of Photography*, volumen 27, issue 4. London: Taylor & Francis Group; ÖZTUNCAY, B. (2006). *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul*. Istanbul: Aygaz; y JACOBSON, K. (2007). *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.

En 1860 Sébah trasladó su estudio al número 232 de la *Grand Rue de Pera*²⁵⁹, la principal arteria comercial de Constantinopla y lugar donde otros estudios fotográficos abrieron también sus puertas. Años después lo trasladaría al número 439 de la misma avenida, donde permanecería hasta el final de sus días en 1952 (Özends, 1999). A partir de 1860 Sébah se asoció con el también fotógrafo **Antoine Laroche**²⁶⁰, un francés instalado en Constantinopla que se encargaba del revelado y la impresión en el estudio de Sébah. Gracias a él pudo entrar en contacto con la *Société française de Photographie* y exponer en París fotografías del interior de la Basílica de Santa Sofía y vistas panorámicas de Constantinopla, en 1869 y 1870 (Jacobson, 2007), en un intento por alcanzar un prestigio internacional (fig. 125).



Fig. 125. J. PASCAL SÉBAH. [Recueil. Algérie, Constantinople. Escadre d'évolution en Algérie]. F.34. Sainte-Sophie [Istanbul], 1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.

²⁵⁹ Hoy en día la *Grand Rue de Pera* se denomina *Istiklâl Caddesi* y sigue siendo la principal arteria comercial del centro de Estambul.

²⁶⁰ En 1877 Laroche dejó la firma para montar su propio estudio en Egipto.

En 1873, Sébah abrió un segundo estudio en El Cairo y su archivo fotográfico se amplió con vistas de Egipto y Nubia, así como con una variedad de tipos populares y escenas pintorescas. La mayor parte de sus vistas de Egipto datan de los años 1873-1880. Un catálogo de 1875 recoge un total de 117 (Cazentre, 2013) y en él los monumentos islámicos de los mamelucos tienen una considerable representación junto a escenas cotidianas de El Cairo. Propuso el intercambio de negativos fotográficos al fotógrafo francés **Henri Béchar** (18..?-1889?) y compró reproducciones fotográficas a **L. Rombau**, fotógrafo de Damasco (Apostolou, 2013). Estas acciones eran habituales entre los estudios de la época para poder completar sus archivos. El estudio cairota permaneció abierto hasta 1895.

La producción fotográfica del estudio Sébah abarcó todos los géneros: paisajes, vistas de monumentos y ciudades — sobre todo monumentos bizantinos y otomanos de Constantinopla—, retratos, escenas cotidianas y tipos populares. A lo largo de su carrera explotó diversos formatos: fotografía impresa en papel —los principales tamaños eran 20 x 26 cm y 27 x 33 cm—, tarjeta de visita, álbumes fotográficos y fotografía estereoscópica. La clientela del estudio Sébah estaba formada por locales que demandaban retratos y turistas deseosos de hacerse con una pequeña colección de fotografías como recuerdo de su viaje o incluso hacerse una sesión de retrato escenificado a la moda orientalista. Se tiende a considerar que la época de 1870 es la de mayor calidad de sus fotografías y es en esta época cuando Sébah realizó uno de los encargos profesionales más importantes de toda su carrera: el álbum *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, encargado por la Comisión Imperial Otomana para la Exposición Universal de Viena de 1873²⁶¹.

La fotografía panorámica fue un género recurrente en la representación de Constantinopla. La biblioteca del *Institut national de l'Histoire de l'Art*, en París, conserva un álbum titulado *Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata. 1872-1875*²⁶², realizado por Sébah a partir de diez fotografías sobre papel

²⁶¹ Para más información, ver en el apartado anterior: 5.1. *La fotografía oficial*.

²⁶² SÉBAH, J. P. (1872-1875). *Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata*. Álbum fotográfico. Fuente: *Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)*, París. Existe otra copia del álbum en el *J. Paul Getty Museum* de Los Ángeles. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/18018>

albuminado montadas en cartón y ensambladas entre ellas por bandas de tela negra, formando una vista continua de Constantinopla y pudiéndose plegar en acordeón. El álbum no incluye textos ni la información de la publicación, lo cual indica que seguramente se trataría de un álbum confeccionado para la venta a turistas, pero se puede datar fijándose en el tercer puente de Gálata que aparece en la quinta fotografía, que está en construcción, por lo que necesariamente se corresponde a una fecha entre 1872 y 1875, fechas de su construcción (Akcan, 2013). Las fotografías están tomadas desde la Torre de Gálata, enfocando la cámara hacia la península histórica y el Cuerno de Oro (fig. 126).



Fig. 126. J. PASCAL SÉBAH. *Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata*, 1872-1875. Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris.

Junto a otros álbumes panorámicos realizados en fechas similares en Constantinopla por fotógrafos tales como Antonio Beato, Abdullah frères o Guillaume Berggren, “este tipo de representaciones testifican la modernización de Constantinopla, a pesar del intento por mostrar una vista familiar de una ciudad supuestamente aletargada” (Akcan, 2013, p.99), ya que en los panoramas se podía apreciar la actividad mercantil de la ciudad.

En otro álbum fotográfico, *Recueil. Vues de Constantinople*²⁶³, del año 1874 y conservado en la *Bibliothèque nationale de France*, se puede apreciar una sucesión de treinta y cuatro fotografías de paisajes urbanos y vistas de arquitectura de la ciudad imperial, haciendo un recorrido que abarca las vistas del Bósforo, mezquitas y palacios imperiales, las ruinas bizantinas del Palacio de Blanquerna, la Basílica de

²⁶³ SÉBAH, J. P. (1874). *Recueil. Vues de Constantinople*. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443049b>

Santa Sofía²⁶⁴, el Palacio de Topkapi, un cementerio no identificado, las Aguas Dulces de Europa —una zona boscosa con riachuelos y pequeñas cascadas próxima a la ciudad, lugar de recreo para la población—, el antiguo Hipódromo bizantino y algunas vistas del barrio de Gálata.



Fig. 127. J. PASCAL SÉBAH. [Recueil. Album des photographies sur Constantinople. Prises par P. Sébah]. 1874 - Mosquée du Sultan Mahmoud II à Top Hané, 1874. Bibliothèque nationale de France, Paris.

El álbum es un ejemplo típico de los recuerdos de viaje que un turista podía adquirir en Constantinopla. Entre las fotografías destacaban un conjunto de vistas urbanas en las que aparecían personajes no colocados de manera artificial para narrar una historia. Por lo tanto, no existía una voluntad de crear escenificaciones urbanas sino de tomar imágenes más naturales de la urbe. Además, la penúltima fotografía, que lleva por título *1874 - Mosquée du Sultan Mahmoud II à Top Hané*, (fig. 127), apuntaba a un relato que versa sobre la modernidad y evita la visión

²⁶⁴ Construida en el año 360 por el emperador Justiniano, la Iglesia de la Santa Sabiduría fue basilica ortodoxa hasta el año 1453. Tras la conquista otomana, fue convertida en mezquita. En el año 1931 fue secularizada y en 1935 abierta al público como museo. El 24 de julio de 2020 fue nuevamente reconvertida en mezquita.

orientalista de una ciudad exótica y atrapada en la tradición, ya que mostraba como tema principal la explanada del almacén donde se fabricaba la artillería con dos largas filas de cañones y municiones, mientras en un segundo plano aparecía la Mezquita del Sultán Mahmut II. Una nube de humo negro procedente de los navíos cercanos enmarcaba la escena.



Fig. 128. J. PASCAL SÉBAH. *Nubian Woman*, ca. 1878; *Female Egyptian Peasant and Child*, ca. 1878. JEAN PASCAL SÉBAH. *Dame Circassienne*, 1865-1875. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

La producción fotográfica del estudio Sébah correspondiente a los tipos orientales y escenas de la vida cotidiana se caracterizó por una ambivalencia entre la escenificación orientalista y los retratos comunitarios. Predominaba un tipo de fotografía similar en su composición a la realizada para el álbum *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*. Sobre un fondo neutro del estudio iban desfilando todo tipo de personajes, en general modelos no profesionales, a los cuales se les identificaba por su origen étnico, actividad profesional, estatus económico o religión, a partir de la indumentaria que llevaban y el título de la fotografía asignado. Los personajes a veces miraban a la cámara y se manifestaba una falta de análisis de la psicología del personaje retratado, el cual era un continente al cual se le prescribían significados determinados. Los títulos de las fotografías eran reveladores y determinaban la identidad del modelo: dama turca, dama circasiana, eunuco, mujer nubia, dignatario, árabe de Yemen, arzobispo o cardenal, vendedor de velas, músico, bailarina, derviche peregrino, kurdo, etc. Habitualmente se

utilizaban fondos pintados para contextualizar la escena, los cuales representaban paisajes vegetales exuberantes, ruinas y arquitecturas islámicas. El resultado eran unas escenificaciones orientalistas estereotipadas. Muchas de estas fotografías eran comercializadas en formato tarjeta de visita, más económicas y fácilmente coleccionables (fig. 128).

A pesar del carácter comercial de estas imágenes y de su estética orientalista, dirigidas a un mercado europeo, su análisis en conjunto muestra una categorización de la sociedad otomana de finales del siglo XIX a partir de unas nociones identitarias determinadas —etnia, religión, profesión, sexo—, y en consecuencia posibilitaba mostrar una definición de sociedad, similar a la propuesta en *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, pero más exagerada.

En 1883 Sébah sufrió un derrame cerebral y tuvo que retirarse de la actividad profesional, siendo su hermano **Cosmi**, quien se hizo cargo del estudio mientras el hijo de Sébah, llamado **Jean Pascal** (1872-1947) y que en ese momento contaba con once años, aprendía el oficio de fotógrafo. J. Pascal Sébah nunca se recobró del accidente y falleció en 1886. A partir de entonces, su hijo Jean Pascal se hizo cargo del estudio y se asoció con el francés **Polycarpe Joaillier** (1872-1947). Las fotografías que realizaron pasaron a ser firmadas con el nombre de Sébah & Joaillier. Esta época fue especialmente fructífera para el estudio, que amplió sus archivos fotográficos para satisfacer la demanda creciente de una clientela europea de turistas. Más adelante, las fotografías aparecerían publicadas con la firma J. P. Sébah, posiblemente una estrategia de Jean para capitalizar el apellido de su padre (Jacobson, 2007). En 1899, el estudio fotográfico de Abdullah frères —la competencia principal— se disolvió y vendió todos sus negativos a Sébah & Joaillier. Al año siguiente, Polycarpe Joaillier regresó a Francia dejando a su hijo Gustave Joaillier para asegurar junto a Jean P. Sébah la dirección del estudio hasta la partida de este a Francia en 1904 (Apostolou, 2013).

Abdullah frères

Los hermanos Abdullah, **Viçen** (1820-1902), **Hovsep** (1830-1908) y **Kevoork**

(1839-1918)²⁶⁵ pertenecían a una familia acomodada de origen armenio instalada en Constantinopla. La familia armenia Abdullahyan²⁶⁶ era descendiente de **Aleksan Gesaratsi** (Alexan de Kayseri), quien emigró en 1610 desde Kayseri, una ciudad del centro de Anatolia, a Estambul (Özendes, 1998). El estudio fotográfico que abrieron en 1858 tuvo su germen en otro estudio ya existente, el del químico alemán **Rabach**, en el distrito de Beyazid de la capital imperial, quien llegó a Constantinopla en 1855, al final de la guerra de Crimea, junto al jefe del ejército prusiano **Helmuth Karl Bernhard Graf von Moltk** (1800-1891) (Agoston y Masters, 2009) y desde el año 1856 se dedicaba a hacer retratos mediante la técnica del daguerrotipo. En él trabajaba Viçen, quien había aprendido de Rabach el oficio de la fotografía y era el encargado de retocar los daguerrotipos. Tras seis años viviendo en Venecia y recibiendo una formación artística en la Escuela armenia Mourad-Rafaelian, Kevork regresó a Constantinopla y se juntó con su hermano Viçen para comprar el estudio a Rabach, una vez este decidió volver a Alemania en 1858 (Özendes, 1998). Al principio el estudio se llamaba *Vincent Abdullah frères*, aunque en 1861 cambió el nombre por el de Abdullah frères²⁶⁷. Muy pronto se les unió el otro hermano Hovsep y los tres juntos iniciaron una carrera fotográfica de grandes éxitos y reconocimiento internacional (fig. 129). Conscientes de la rapidez con la que desarrollaban nuevos procedimientos fotográficos y en un afán por mejorar sus conocimientos y ampliar los servicios que ofrecían en el estudio, Viçen y Kevork viajaron a París a principios de la década de 1860 con el objetivo de aprender la técnica fotográfica del colodión húmedo (Apostolou, 2013).

²⁶⁵ Las fuentes biográficas más completas acerca de Abdullah frères se pueden consultar en ÖZENDES, E. (1998). *Abdullah Frères: Ottoman Court Photographers*. Istanbul: Yapı Kredi; WOODWARD, M. L. (2003). "Between orientalist clichés and images of modernization. Photographic practice in the late Ottoman era", en *History of Photography*, volumen 27, issue 4. London: Taylor & Francis Group; ÖZTUNCAY, B. (2006). *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul*. Istanbul: Aygaz; JACOBSON, K. (2007). *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd; SHAW, W. M. K. (2009). "Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism?", en *History of Photography*, volumen 33, issue 1. London: Taylor & Francis Group; y GOODWIN, S. (2016). *The Abdullah Frères: Shifting Identities for Artistic Advancement on the Global Scale*. University of South Florida.

²⁶⁶ Abdullahyan significa en armenio hijo de Abdullah. La adopción del apellido Abdullah por una rama de la familia a mediados del siglo XVIII los asimiló en una identidad otomana (Goodwin, 2016).

²⁶⁷ La traducción al castellano es hermanos Abdullah.



Fig. 129. Reverso de tarjetas de visita con el emblema de la firma Abdullah frères, 1870-1890. Colección Ömer Koç, Istanbul.

En 1862 fueron nombrados fotógrafos oficiales de Su Alteza Imperial el Sultán Abdülaziz, lo cual les permitió desarrollar una prolífica carrera como fotógrafos retratistas del sultán y de la corte imperial, pero también de altos dignatarios del Estado, personajes notorios locales, artistas, diplomáticos extranjeros residentes en Constantinopla y de un amplio número de turistas extranjeros. Más adelante serían también fotógrafos del siguiente sultán, Abdul Hamid II, quien les encargaría uno de los trabajos más importantes de su carrera, el famoso *Álbum de Abdul Hamid II*²⁶⁸. Poder utilizar en el reverso de sus tarjetas de visita la *tughla* o emblema del sultán era una garantía de éxito.

Además de su prestigio interno, los hermanos Abdullah apostaron desde el principio por conseguir un reconocimiento internacional como estrategia para desarrollar su negocio fotográfico: participaron en diversas exposiciones en Francia a lo largo de su carrera, entre las que destacaron la Exposición Internacional de París de 1867 en la que mostraron dos panoramas de Constantinopla y una vista del Cuerno de Oro, recibiendo por ello una medalla de bronce (Shaw, 2009). En 1869 recibieron más condecoraciones, en este caso por parte del emperador Francisco José I de Austria y del príncipe Eduardo de Gales (Goodwin, 2016). También

²⁶⁸ Para más información, ver en el apartado anterior: 5.1. *La fotografía oficial*.

participaron en la Exposición Universal de París de 1878. En 1870 se hicieron miembros de *la Société française de Photographie*.

Su producción fotográfica era la habitual en los estudios comerciales de Oriente Próximo: retratos, vistas urbanas, paisajes, fotografía monumental, escenas cotidianas y tipos orientales. Considerado como el mejor de todos los estudios fotográficos de Oriente Próximo, las fotografías destacaban por su impecable tratamiento de luces y sombras y cuidada disposición espacial, haciéndose evidente la formación artística de Kevork y los conocimientos técnicos de Viçen.

El retrato de estudio era uno de sus principales géneros fotográficos comercializados, tanto para turistas como para clientes locales. En el caso de los primeros, se recurría a un tipo de retrato ambientado a la oriental. En contraste, los retratos realizados al sultán, a su familia y a los altos dignatarios del imperio se caracterizaban por un alejamiento de la estética del orientalismo y una voluntad de transmitir un mensaje político a la sociedad otomana y a las potencias extranjeras. Así, la imagen oficial servía para afirmar unos valores de modernidad y desarrollo, tal y como se puede apreciar en el retrato que realizaron al sultán Abdülaziz I, y que “fue el germen de la creación y diseminación de la imagen del Imperio, tanto a nivel doméstico como en el extranjero” (Roberts, 2013, p.54) (fig. 130). El sultán aparecía sentado en el borde de una butaca y sus brazos reposaban sobre las piernas. Su dignidad se manifestaba por la rigidez de su pose, espalda recta y mirada decidida hacia el fondo. Apoyada



Fig. 130. ABDULLAH FRÈRES. *Portrait du sultan Abdul-Aziz*, ca. 1870. Bibliothèque nationale de France, Paris.

sobre una de sus piernas se podía apreciar un sable sujetado por una mano, símbolo de poder. Iba vestido con el uniforme militar de gala de estilo europeo y en la cabeza llevaba un *fez*²⁶⁹, en sustitución del tradicional turbante. Llevaba además varias condecoraciones en el pecho que resaltaban su magnificencia. En la parte izquierda de la fotografía se puede apreciar una de las patas de una mesa de estilo occidental, cuyo valor simbólico se deseaba transmitir.

Los hermanos Abdullah participaron en varios encargos institucionales, el más importante de todos fue su contribución al *Álbum de Abdul Hamid II*, compuesto por un total de 1.819 fotografías, de las cuales realizaron 1.201, es decir, un tercio del total. Estas fotografías contrastaban con la estética imperante del orientalismo, pues la imagen de una sociedad exótica, suntuosa y anclada en las tradiciones era sustituida por una imagen moderna de la nación otomana cuyo fin era la exaltación de un nacionalismo otomano integrado en la modernidad europea.

Una gran parte del trabajo del estudio la formaba el amplio y variado repertorio de géneros fotográficos destinado a la venta a los turistas occidentales, capitalizando un negocio en auge que ofrecía una imagen exótica del imperio. Estas fotografías de carácter orientalista se podrían subdividir en dos grupos. Uno sería el referido a monumentos históricos, vistas urbanas, panoramas y paisajes remarcables; y el segundo correspondería a los tipos populares.

Al igual que otros estudios de la época, la fotografía monumental y de vistas de los hermanos Abdullah tenía un carácter de *index* topográfico y permitía a los turistas hacerse con una colección de fotografías de los lugares que habían visitado. En un principio los hermanos Abdullah se centraron en fotografiar Constantinopla y sus alrededores, pero con el paso de los años llegaron a formar un archivo que abarcaba toda Anatolia, Egipto y Siria. La expansión de sus actividades comerciales pudo realizarse gracias a la apertura en 1886 de una segunda sede del estudio en El

²⁶⁹ En 1829, el sultán Mahmud II prohibió el uso del turbante entre los altos dignatarios y funcionarios civiles y su sustitución por el *fez*, un sencillo sombrero cónico de color rojo ideado por los musulmanes andaluces de la ciudad marroquí de Fez en el siglo XVII. El sultán lo consideraba más moderno e igualitario que el turbante, ya que este presentaba muy diversas formas y colores en función del rango social y estatus económico del que lo llevara. El objetivo era eliminar signos distintivos de desigualdades y fomentar una imagen moderna de la sociedad. Consecuentemente, en poco tiempo la sociedad otomana imitó las costumbres de los dirigentes y empezó a utilizar de forma masiva el *fez*.

Cairo. Gracias al apoyo del jedive²⁷⁰ **Tawfik Pasha**, el estudio cairota continuó con su producción hasta 1895 (El-Hage, 2007). Aunque de una forma tardía, la decisión de abrir este segundo estudio estuvo condicionada por los reverses económicos que sufrieron en 1876 con la abdicación del sultán Abdül-Aziz I y sobre todo tras la derrota turca contra Rusia en la guerra de Crimea de 1878 (Cazentre, 2013).

En las fotografías de vistas urbanas, los hermanos Abdullah desarrollaron un estilo que transmitía una idea muy clara de instantaneidad. Este proceso se hizo evidente a partir de la década de 1880 gracias al desarrollo de nuevos materiales fotográficos que reducían los tiempos de exposición. Las fotografías de exteriores eran de un carácter documental, estéticamente diferían de otras fotografías en las que los personajes o bien no aparecían o aparecían borrosos. Remarcables son las fotografías que realizaron en los alrededores de Santa Sofía o en el Bósforo, mostrando el continuo ir y venir de personas y barcos²⁷¹ (fig. 131).



Fig. 131. ABDULLAH FRÈRES. *Sancta Sophia*, 1858-1899; *View of Scutari*, 1858-1899. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

En otra serie, los hermanos Abdullah fotografiaron las excursiones de las cortesanas otomanas —mujeres de jeques o altos dignatarios de la corte— a las zonas de recreo que rodeaban la capital, en particular una zona llamada Aguas dulces de Europa (fig. 132). En la fotografía *Constantinople. Promenade de dames*

²⁷⁰ El jedive es un título creado en 1867 por el sultán otomano Abdül-Aziz I para designar al gobernador de Egipto.

²⁷¹ Véase el álbum [*Album de 132 phot. de Turquie et d'Égypte de la fin du XIXe siècle*] / Abdullah frères, *Zangaki [et autres phot.]*, (Ca 1890), depositado en la *Bibliothèque nationale de France* y consultable en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53082984w>

turques, 1870-1880, un grupo de cortesanas montadas en una elegante carroza y con los rostros velados con pañuelos blancos recorrían el campo, guiadas por sus pajes y sirvientes, y se instalaban para hacer un improvisado picnic. La imagen “induce a una potente visión orientalista atemperada por la certitud de la realidad” (Jacobson, 2007, p.16), producto del carácter de instantaneidad que evidencia.



Fig. 132. ABDULLAH FRÈRES. [241 fotogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882]. Constantinople. Promenade de dames turques, 1870-1880; Constantinople. Promenade de dames turques, 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.



Fig. 133. ABDULLAH FRÈRES. [241 fotogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882]. Entrée principale au Harem (vieux Palais), 1870-1880; Bain turc dans le Harem (vieux Palais), 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Otra serie realizada aproximadamente en 1869-1870 en la que se combinaba una fantasía oriental junto a certezas de realidad es la que realizaron en el interior del Palacio de Topkapi, pudiendo fotografiar por primera vez estancias nunca vistas hasta entonces, principalmente el harem imperial y sus dependencias adyacentes, en el que las mujeres ya no aparecían, pero los eunucos sí²⁷² (fig. 133).

El Palacio de Topkapi²⁷³ ya no era la residencia oficial del sultán desde que Abdul Mecid I mandó construir el nuevo Palacio de Domabahçe y trasladó allí la corte en 1853. Las fotografías actúan como un *index* o huellas reveladoras de escenas fantasiosas y eróticas imaginadas y reproducidas hasta la saciedad en los cuadros de pintores orientalistas²⁷⁴. La presencia de los eunucos, que posaban mirando a la cámara al estilo de los retratos comunitarios de J. Pascal Sébah, añadía un elemento más de exotismo. Sin embargo, su presencia en el silencio de las estancias vacías resulta turbadora. El lugar, que fue durante siglos inaccesible para los occidentales, es por fin revelado por la cámara fotográfica, pero el relato que transmite no es el esperado: las fotografías son descriptivas de un continente en el que el contenido permanece ausente pero imaginado.

El segundo grupo de su producción fotográfica orientalista correspondería a los tipos orientales (fig. 134). El planteamiento estético era variado, y con el paso de los años se hizo más complejo, pero en sus aspectos esenciales difería de la austeridad con la que Sébah planteaba sus tipos orientales. Los hermanos Abdullah solían recurrir a la utilización de fondos pintados que representaban escenas orientalistas: vistas de las Pirámides de Guiza, interiores de palacios árabes, vistas urbanas, vistas con vegetación exuberante y palmeras, etc. Abundaba el mobiliario, aunque su utilización era arbitraria ya que se mezclaba mobiliario de inspiración

²⁷² Una copia de esta serie de fotografías aparece en el álbum de la *Bibliothèque nationale de France* titulado *241 photogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882*. El álbum puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53151756s>

El *George Eastman Museum* también tiene otra copia de la misma serie: <https://collections.eastman.org/people/1006/-/objects/list?page=2>

²⁷³ El Palacio de Topkapi, situado en la península, fue la primera residencia oficial del sultán otomano desde su construcción, iniciada en 1459, hasta 1853. Anteriormente se localizaba en el mismo lugar el palacio de los emperadores bizantinos.

²⁷⁴ Un ejemplo de ellos son las pinturas de baños turcos realizadas por Jean-Auguste Dominique Ingres y Jean-Léon Gérôme.

oriental con mobiliario europeo, dando lugar a pastiches escenográficos. Respecto a los modelos, utilizaban modelos no profesionales y no musulmanes, una práctica que reforzaba la artificialidad de las tomas. Se hacía patente la inexpresividad y ausencia de caracterización psicológica de los personajes.



Fig. 134. ABDULLAH FRÈRES. [Group portrait of three men, one smoking a nargile; possibly irregular cavalrymen (*bashi-bazouks* or *başibozuks*)], 1880-1890; [Turkish woman, full-length portrait, seated, facing front, holding parasol], Kurdish chief, full-length portrait, standing, facing front, 1880-1890; 1800-1890. Library of Congress, Washington D. C.

Existía un interés etnográfico, pero no era riguroso y atendía al interés de los turistas por comprar fotografías de personajes con nombres extraños y vestimentas desconocidas. La ficción de una representación adoptaba una exageración en el carácter etnográfico de los individuos representados hasta el punto de que “la naturalidad de este trabajo evocaba insultos postcolonialistas de estereotipos” (Jacobson, 2007, p.37). Fueron cientos los tipos orientales que se comercializaron en diferentes formatos como la tarjeta de visita o la fotografía estereoscópica. Para hacerse una idea, solo en el álbum mencionado, *241 photogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882*, se detallaban los siguiente tipos etnográficos: albanés, caldeo, griego, georgiano, árabes de Trípoli, circasiano, jefe circasiano, circasianos nogayos, egipcios, montenegrinos, kurdos, indios, armenios de Ereván, georgianos de Tchuruk-sou, *bashi-bozüks*²⁷⁵, *yeibecks*²⁷⁶, oficial afgano, pope griego,

²⁷⁵ Los *bashi-bozüks* es un término que se utiliza para designar a los soldados irregulares del ejército otomano.

²⁷⁶ *Bashi-bozüks* de los montes de Aydin, ciudad cercana a la costa egea de Turquía.

campesinos búlgaros, artesanos judíos, derviches giróvagos, dama turca, dama turca velada, joven dama armenia, dama armenia velada, joven dama griega, dama de Montenegro, imam, mendigo árabe, bomberos armenios durante un incendio, luchadores armenios y guardianes de mezquitas.

En resumen, a través de la evolución del trabajo fotográfico del estudio Abdullah frères se puede observar la ambivalencia existente en la fotografía realizada por los estudios comerciales locales en el Imperio Otomano a finales del siglo XIX. Una compleja interrelación entre un tipo de imagen orientalista destinada al turismo y que satisfacía los anhelos de fantasía y exotismo de los europeos; y un tipo de imagen vernácula que puede a su vez diferenciarse en una fotografía de corte documental y moderna y otra de corte propagandístico, definida como fotografía otomana²⁷⁷, y que pretende desarrollar una imagen identitaria moderna que sitúe al Imperio Otomano en la senda de los avances tecnológicos, sociales y científicos ya iniciados por las naciones europeas.

Gabriel Lékégian (ca. 1853-?)

Otro importante estudio fotográfico local fue el que Gabriel Lékégian abrió en El Cairo entre 1883 y aproximadamente 1920, (fig. 135). Su actividad profesional en la fotografía se correspondió con un momento tardío en el periodo de los estudios fotográficos comerciales, un momento en el que la difusión de la fotografía en Oriente Próximo había experimentado unas cotas de éxito nunca vistas y la aparición de la primera cámara automática Kodak en la década de 1890 marcaba el inicio de su profunda transformación y declive.

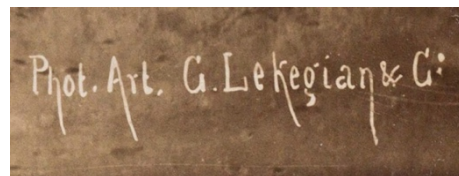


Fig. 135. Firma del estudio G. Lékégian & Cia.

²⁷⁷ Véase ROBERTS, M. (2013). "The Limits of Circumscription", en BEHDAD, A. y GARTLAN, L. (eds.). *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles: Getty Research Institute, (pp. 53-74).

Gabriel Lékégian²⁷⁸ nació en Constantinopla, aproximadamente en 1853 (Tavukciyan, 2017) y era de origen armenio. Comenzó su carrera artística como pintor de acuarelas antes de 1880, trabajando como ayudante del pintor italiano expatriado en Constantinopla **Salvatore Valeria** (Ghandar, 2015). Durante esta época se interesó por los estudios de género de tipos otomanos figurativos con un marcado carácter realista que no seguía el estilo orientalista de su maestro.

Sus datos biográficos son muy escasos. Se desconoce el momento en el que se trasladó a El Cairo, de quién aprendió la fotografía y la fecha exacta de la apertura de su estudio fotográfico. Tampoco se conocen los motivos por los que cambió su actividad profesional y abandonó la pintura por la fotografía, aunque se puede intuir algo común a muchos otros fotógrafos de su época: el negocio de la fotografía era mucho más rentable. El estudio se instaló muy cerca del de J. Pascal Sébah y al lado del famoso hotel Shepherd, lo cual le proporcionaba una generosa clientela de turistas, expatriados y distinguidos personajes de la élite cairota (Jacobson, 2007). Una de sus especialidades consistía en la producción de grandes formatos fotográficos, que podían llegar hasta los 20 x 16 cm.

Se sabe que en 1883 o 1884 el estudio ya tenía un volumen de trabajo considerable, así como una reputación importante ya que Lékégian fue nombrado fotógrafo oficial del Ejército británico de ocupación en Sudán. Ese nombramiento marcó un cambio temporal del idioma en el anverso de sus tarjetas de visita, del francés al inglés. En 1890 algunas tarjetas de visita incluían ambas denominaciones. Para 1891, sin embargo, sus tarjetas de visita y fotografías más grandes fueron subtituladas de nuevo exclusivamente en francés (Hannavy, 2008b). Su rápido éxito comercial le facilitó la participación en exposiciones internacionales, incluida la Exposición Internacional de Fotografía de 1892 en París y la Feria Mundial de

²⁷⁸ En sus fotografías firmaba como Photogr. Artistique G. Lekegian & Co. Las fuentes biográficas más completas acerca de Gabriel Lékégian se pueden consultar en WOODWARD, M. L. (2003). "Between orientalist clichés and images of modernization. Photographic practice in the late Ottoman era", en *History of Photography*, volumen 27, issue 4. London: Taylor & Francis Group; JACOBSON, K. (2007). *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd; SHAW, W. M. K. (2009). "Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism?", en *History of Photography*, volumen 33, issue 1. London: Taylor & Francis Group; y TAVUKCIYAN, C. (2017). *Ethnic Identity and Cultural Misattribution in Early Ottoman Photography* (Tesis de maestría). Ryerson University, Toronto.

Colombia de 1893, en Chicago (Tavukciyan, 2017), la misma donde se presentó el *Álbum de Abdül Hamid II*. El estudio permaneció en activo hasta 1920.

Lékégian denominaba a su trabajo fotográfico *photographie artistique* — fotografía artística— y seguramente fue “el primer fotógrafo no europeo de Oriente Próximo en haber estetizado conscientemente sus fotografías” (Sheehi, 2017, pp.4-5). Es de suponer que consideraba su trabajo no solo un producto comercial, sino también artístico y de ahí su voluntad de crear unas fotografías caracterizadas por un elevado aspecto estético.

Su trabajo fotográfico fue el habitual de la época en cuanto a los géneros fotográficos desarrollados. Junto con las representaciones de vistas de monumentos del antiguo Egipto y vistas del Nilo, de un carácter más topográfico y monumental, Lékégian realizó cientos de fotografías que documentaban la vida cotidiana de los egipcios: artesanos, comerciantes y viandantes realizando sus quehaceres en las ciudades, y los *fellah*²⁷⁹ de los campos de cultivo en las aldeas de las márgenes del Nilo. Un tercer grupo de fotografías lo formaba el de los tipos orientales.

Las fotografías de monumentos —pirámides y antiguos templos egipcios— se caracterizaban por sus bellas composiciones y cuidadas perspectivas y fueron muy apreciadas por los turistas. En ellas se pueden observar importantes transformaciones en los monumentos del antiguo Egipto, ya que muchos de ellos estaban siendo desenterrados a finales del siglo XIX y principios del XX. El caso más notable es el de la Esfinge de Guiza, que aparecía mucho más desenterrada que cincuenta años atrás, pudiéndose apreciar el cuerpo y las patas.

Las vistas de paisajes del Nilo presentaban un aspecto documental más natural que en el pasado, siendo los elementos más destacables la presencia de personas en sus quehaceres cotidianos —aunque seguían siendo escenificaciones orquestadas por el fotógrafo— y la búsqueda de composiciones escénicas más complejas que integraban los monumentos con las personas en imágenes muy estéticas (fig. 136). Estas fotografías mostraban una novedosa visión de Egipto, más

²⁷⁹ Término popular árabe empleado a menudo en los textos de los fotógrafos y viajeros del siglo XIX cuyo significado es campesino.

documental y espontánea e igualmente exótica. Al tratarse de una producción avanzada en el tiempo que entra en el siglo XX, se observan algunas diferencias con otros fotógrafos anteriores: las composiciones fotográficas eran más elaboradas, más naturales y el juego entre diferentes planos fotográficos más complejo.



Fig. 136. GABRIEL LÉKÉGIAN. *Sphinx de Ghiseh*, 1860-1929; *Vue lointaine des pyramides n° 1*, 1880-1889. The New York Public Library.



Fig. 137. GABRIEL LÉKÉGIAN. *Danseuse*, 1860-1929; *Sudanais de la tribu Gâlièh*, 1860-1929; *Girl in ceremonial dress*, 1860-1929. The New York Public Library.

Las fotografías de tipos populares egipcios seguían unas pautas muy similares a las realizadas por Sébah, y es muy probable que la cercanía de sus estudios los hubiera llevado a establecer algún tipo de colaboración o incluso a intercambiar negativos fotográficos, una práctica habitual en la época (Jacobson, 2007). Eran imágenes que desarrollaban los estereotipos del orientalismo en cuanto a la estética y los temas tratados —retratos de sudaneses de piel oscura, jeque árabe, mendigo árabe, bailarinas orientales, dama turca, mujeres veladas e incluso retratos

de mujeres semidesnudas enseñando los pechos— (fig. 137). Los fondos de estudio variaban entre los neutros o los que representaban un espacio tridimensional que añadían un ambiente oriental.

Las fotografías del estudio Gabriel Lékégian & Cia. ejemplifican el final de una época para la historia de la fotografía en Oriente Próximo, ilustrando un avanzado desarrollo de los modelos iconográficos que los daguerrotipistas y los primeros fotógrafos calotipistas habían empezado a desarrollar cincuenta años atrás cuando iniciaron la construcción del relato fotográfico orientalista. El original interés de los primeros fotógrafos por la arqueología, la etnografía y el *grand tour oriental* dio paso a una intensa comercialización de los estereotipos iconográficos acerca de Oriente, siempre caracterizado por una visión exótica y seductora.



CAPÍTULO 3. LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO
XIX EN ANDALUCÍA BAJO LA ÓPTICA DEL
ORIENTALISMO



CAPÍTULO 3. LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX EN ANDALUCÍA BAJO LA ÓPTICA DEL ORIENTALISMO

3.1. UN IMAGINARIO SOCIAL A CABALLO ENTRE EL EXOTISMO Y LO PINTOESCO

El análisis de la producción fotográfica realizada en España desvela las claves para entender el proceso de orientalización que se observa en la segunda mitad del siglo XIX y que hunde sus orígenes a principios del siglo. Un proceso que llegó tras “una consideración de España durante los siglos XVII y XVIII como un lugar de fanatismo religioso, crueldad, indolencia y sensualidad que conforman el carácter del pueblo, ignorancia y vanidad el de la aristocracia, y por lo que respecta al paisaje, estepas polvorientas, caminos infernales, posadas inhabitables y monumentos megalómanos generalmente en ruinas” (Lleó Cañal, 1984, p.46).

Se trata de un proceso de doble sentido experimentado en los nuevos tiempos del Romanticismo, pues el calificativo de orientalista se le puede atribuir tanto a la sociedad como a una parte de las fotografías del siglo XIX realizadas en Andalucía, al tomar estas como temas y motivos muchos de los aspectos iconográficos propios del Oriente, desde la palmera hasta el monumento islámico —y la ruina—, así como la representación de tipos populares que recuerdan a los tipos orientales de **Abdullah frères** o **Gabriel Lékégian**.

En consecuencia, la España del siglo XIX estaba formada por un imaginario social a caballo entre el exotismo y lo pintoresco; una visión no exenta de estereotipos y clichés que quedaron reflejados en las fotografías de muchos viajeros cuyos motivos para venir a España eran muy variados, pero que veían todos en España un Oriente cercano, más accesible, en definitiva, un Oriente al sur.

Sus visiones quedaron reflejadas en fotografías, pinturas, grabados, ilustraciones, relatos, descripciones, novelas y guías de viajes, de tal forma que “de todo el conjunto de representaciones, la Alhambra de Granada constituye uno de los lugares comunes más apreciados y visitados del orientalismo antiguo y

moderno” (Villafranca Jiménez, 2012, p.15), eje fundamental de una atracción que entremezclaba el ideario del Romanticismo con los estereotipos y clichés propios de la representación de la otredad.

3.1.1. España entre el pasado y el presente

La difusión de la fotografía coincidió con un momento histórico hacia la mitad del siglo XIX en el que España se había convertido en un lugar de destino de viajeros y aventureros europeos ávidos de contrastes y experiencias, que “veían a España como fascinante realización paisajística y legendaria” (Díaz Larios, 2002, p.88), anclada en un tiempo que ofrecía vestigios de un pasado medieval y árabe. España y lo español, mediatizado a través de unos tópicos que tenían más que ver con Andalucía, pero que se extrapolaron a todo el territorio, se pusieron de moda al abrigo de la corriente cultural del Romanticismo que había impregnado toda Europa desde principios del siglo XIX.

El Romanticismo propugnaba un interés por la diferencia y el contraste como forma de ejercitar nuevas fantasías y evasiones de una sociedad europea cada vez más uniforme, más burguesa, más industrial, en definitiva, más monótona y aburrida. En esta evasión, el Romanticismo defendía su admiración por el pasado medieval, al que se calificaba “de caballeresco y valeroso, puro e incontaminado de la vulgaridad burguesa, indómito y de exacerbado orgullo y ello todo envuelto de un sinfín de, reales o fingidos, cuentos, historias, romances, leyendas, fábulas y relatos de viajeros” (Dizy Caso, 1997, p.8). En España, el interés por lo medieval se mezcló con el interés por su pasado musulmán, con suficiente historia, paisajes agrestes, monumentos islámicos, ruinas, ciudades abigarradas y folclore como para no desmerecer a aquellos viajeros interesados en el orientalismo.

Relatos y descripciones de viajeros extranjeros

Durante la primera mitad del siglo XIX fueron muchos los escritores, franceses y británicos en su mayoría, que se aventuraron a recorrer España, siendo sus relatos y descripciones referencias para la difusión de una idea romántica de

España centrada en lo oriental. La práctica del viaje alimentaba en ellos una narración que entremezclaba las experiencias personales con historias, cuentos y leyendas de carácter costumbrista, en un tono muchas veces exagerado o incluso alejado de la cotidianeidad. Son narraciones que recurrían con facilidad a la fantasía o la invención, y cuya difusión en Europa contribuyó decisivamente a formar un relato centrado en el tópico oriental de los españoles.

Entre los escritores que viajaron por España, cabría destacar a **Alexandre de Laborde** (1800-1801 y 1808), al **barón Isidore-Justin Taylor** (1820, 1823 y 1836), **Louis Viardot** (1823), **François-Réné de Chateaubriand** (1807 y 1823), **Alexander S. Mackenzie** (1826), **Washington Irving** (1828), **Prosper Mérimée** (1830, 1831, 1840 y 1846), **Henry David Inglis** (1830), **Richard Ford** (1830-1833), **George Borrow** (1835-1840), **George Sand** (1837-1838), **Théophile Gauthier** (1840), **Victor Hugo** (1843), **Edgar Quinet** (1843), **Alexandre Dumas** (1846), **Antoine de la Tour** (1848) y **William George Clarck** (1849). Muchos de ellos publicaron extensas descripciones de sus viajes, bien como relatos de viajes, novelas inspiradas en sus experiencias o como guías turísticas. A partir de sus escritos, la imagen romántica de España que se difundió en Europa tenía que ver con una visión orientalista de la sociedad que reducía la diversidad de costumbres, identidades y modos de vida a unos estereotipos más relacionados con lo andaluz que con el carácter multicultural de la nación española.

Un claro ejemplo de viajero fascinado por esa España oriental se encuentra en **Alexandre de Laborde** (1773-1842), escritor, viajero y político francés, quien en 1800 participó en una misión diplomática en Madrid y tuvo la oportunidad de viajar por España. Anteriormente, entre 1792 y 1798, dirigió a un grupo de intelectuales y eruditos que le ayudaron en la publicación de *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid...*²⁸⁰ (fig. 138), obra publicada en 1809 y compuesta de cuatro volúmenes que narran un compendio general de la historia y costumbres de España. Está

²⁸⁰ LABORDE, A. DE (1806-1820). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid...* París: De l'imprimerie de Pierre Didot l'ainé. La obra puede consultarse en línea en el siguiente enlace: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=483384>

ilustrada con una gran cantidad de grabados que incluyen lugares pintorescos de ambientación orientalista con personajes ataviados a lo oriental, paisajes, vistas urbanas, detalles arquitectónicos, ruinas y planos.



Fig. 138. ALEXANDRE DE LABORDE. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid....* Paris: De l'imprimerie de Pierre Didot l'ainé, 1806-1820. Jardín del Generalife en Granada; Vista interior de la Alhambra tomada de la sala de las Dos Hermanas.

El orientalismo de Laborde era evidente en comentarios recurrentes en los que se identificaba España con Oriente: “las posadas [extremeñas] ofrecen casi todas el aspecto de un establo o una cuadra, y es mucho decir, pues se parecen a un mediocre caravasar de Oriente” (Laborde, 1806-1820, p.128). El mismo autor, ya de visita en Granada, describió una apoteosis orientalista manifestada mediante sus primeras impresiones de la Alhambra:

Este encantador edificio está ubicado en la cima de una colina empinada que domina la ciudad de Granada, similar a la Acrópolis de Atenas y al Castillo de Sagunto. Las murallas siguen exactamente el contorno de la colina y tanto su grosor como su localización debían hacer de este lugar un refugio casi inaccesible. Pero si el aspecto externo de estas torres presenta la imagen de la guerra, el interior ofrece lo más agradable y perfecto que el placer y la gracia pueden reunir. Uno se cree transportado al país de las hadas o a esos hermosos retiros descritos por los poetas orientales. (Laborde, 1806-1820, p.XLV)

El **barón Isidore-Justin Taylor** (1789-1879) visitó España en tres ocasiones, en 1820, 1823 y 1836. Hombre de letras y apasionado dibujante, su contribución al ideal romántico español se materializó gracias a la publicación a partir de 1826 de

su obra *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*²⁸¹ (fig. 139), una descripción artística y costumbrista de España, Portugal y el norte de Marruecos. En el primer volumen incluyó textos descriptivos de las diferentes regiones mientras que los dos siguientes volúmenes están compuestos por los grabados de los lugares visitados con las descripciones de estos, incluyendo vistas urbanas, monumentos y escenas costumbristas.



Fig. 139. JUSTIN TAYLOR. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* / par J. Taylor. Paris: Guide Fils, 1826. Fenêtre d'une maison maure à Xerès; Cour des Lions à L'Alhambra.

Los dibujos representaban tanto descripciones más o menos fidedignas como fantasías orientales: sus escenas del interior de la Mezquita de Córdoba se caracterizaban por reflejar un realismo en la descripción del monumento como un lugar de culto católico, incluyendo figuras de curas, monjas y fieles cristianos rezando. Sin embargo, en otras ocasiones, el barón Taylor daba rienda suelta a su vertiente más orientalista: es el caso de los dibujos de la Alhambra, así como una hermosa escena de interior de una casa morisca en Jerez, en las que se incluyeron personajes ataviados con vestidos moriscos.

²⁸¹ TAYLOR, J. (1826-1832). *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan* / par J. Taylor. Paris: Guide Fils. Los volúmenes se encuentran digitalizados y disponibles en línea en: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=343349;2&query=%28gallica%20all%20%22taylor%20justin%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb34004564h%22>

Para el barón Taylor “las calles de Córdoba son como las de las ciudades árabes, estrechas y tortuosas. Generalmente mal pavimentadas y la mayor parte de ellas son impracticable para los vehículos” (Taylor, 1826-1832, p.166).

Pero el motivo por el que más se recuerda al barón Taylor es por haber recibido el encargo en 1835, por parte del rey Luis Felipe de Francia, de formar la galería de pintura española para ser exhibida en el *Musée du Louvre*. Dicho encargo se materializó en 1838 con la apertura de la Galería Española de Luis Felipe compuesta por cuatrocientas obras de artistas españoles entre los que destacaban Velázquez, Ribera y Zurbarán, y ejerció una gran influencia entre los artistas franceses del momento (Calvo Serraller, 1995).

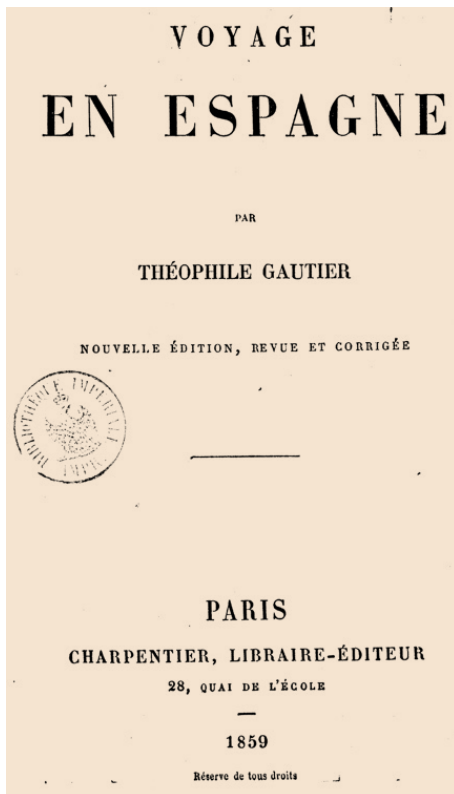


Fig. 140. THÉOPHILE GAUTIER. *Voyage en Espagne -Tras los montes-*. Paris: G. Charpentier, 1845.

Otro de los viajes célebres a España fue el realizado por el escritor francés **Théophile Gautier** (1811-1872) entre los meses de mayo y septiembre de 1840, quien viajó por España junto al crítico de arte, periodista, editor y coleccionista de arte francés **Eugène Piot** (1812-1890). Este viaje tuvo la peculiaridad de que Gautier y Piot llevaban entre sus pertenencias una cámara de daguerrotipos, siendo el primer viaje de un escritor francés en el que se realizaron daguerrotipos²⁸². La autoría de los daguerrotipos, conservados en el *J. Paul Getty Museum*, suele atribuirse a los dos autores. El objetivo de este viaje era la realización de una serie de artículos sobre diferentes lugares de la geografía española para ser publicados en la *Revue de Deux Mondes*. Fruto de sus experiencias,

²⁸² Véase el apartado 2 del presente capítulo: *El origen de la fotografía en España: el daguerrotipo*.

Gauthier publicó en 1843 el libro *Tras los montes*, el cual en la segunda edición de 1845 cambió su título por el de *Voyage en Espagne*²⁸³ (fig. 140). Ejemplo de literatura romántica y orientalista, el relato narra las aventuras, experiencias y descripciones de los dos viajeros, en un relato divertido y despreocupado que exaltaba lo andaluz, identificándolo con Oriente, en detrimento del resto del país, principalmente Castilla, que era descrita de una manera más austera y poco atractiva. Por ejemplo, al hablar del carácter de los andaluces, Gauthier afirmaba que “la petulancia de los andaluces reparte por las calles un movimiento y una vida desconocidos entre los serios paseantes castellanos, quienes no hacen más ruido que el de su sombra al andar” (Gauthier, 1845, p.206). Así, se exaltaban los valores de los andaluces, identificados con un carácter extrovertido, vivo y sensual.

El escritor francés **Alexander Dumas** (1802-1870) recorrió España durante los meses de octubre y noviembre de 1846, acompañado de su hijo y otros artistas, en un viaje cuyo objetivo era el de acudir como invitado a la boda del duque de Montpensier con la infanta Luisa Fernanda, la hermana menor de la reina Isabel II, y cuyo destino final era Argelia. Fruto de estas vivencias, escribió uno de sus libros de viajes más conocidos: *Impressions du voyage: de Paris à Cadix*²⁸⁴ (fig. 141), publicado a modo de cartas en el diario *La Presse* y en 1847 como libro. El relato recogía un sinfín de aventuras propias de viajeros románticos en las que

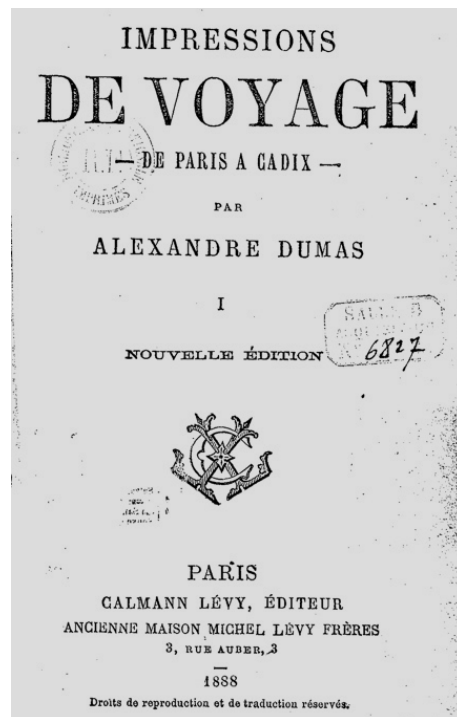


Fig. 141. ALEXANDRE DUMAS. *Impressions de voyage; de Paris à Cadix*. Paris: Garnier, 1847.

²⁸³ GAUTIER, T. (1845). *Voyage en Espagne –Tras los montes-*. Paris: G. Charpentier. El volumen se encuentra digitalizado y disponible en línea en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531545v.r>

²⁸⁴ DUMAS, A. (1847-48). *Impressions de voyage; de Paris à Cadix*. Paris: Garnier. Los dos volúmenes se encuentran digitalizados y disponibles en línea en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1477410.r> y <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k147742c.r>

iban desfilando una galería de personajes y ambientes pintorescos que describían la sociedad española de la época. Son constantes las referencias al carácter oriental de España y más concretamente Andalucía. Granada era el centro de atención de sus historias, “una ciudad de la edad media, mitad gótica mitad morisca” (Dumas, 1847, p.258). Uno de los momentos más excitantes es el relato de un espectáculo de baile en el Carmen de los Siete Suelos a cargo de un grupo de bailaoras gitanas. Tras visitar Burgos, Madrid, El Escorial, Aranjuez, Toledo, Granada, Córdoba y Sevilla, el grupo llegó a Cádiz, desde donde zarpó rumbo a Argelia.

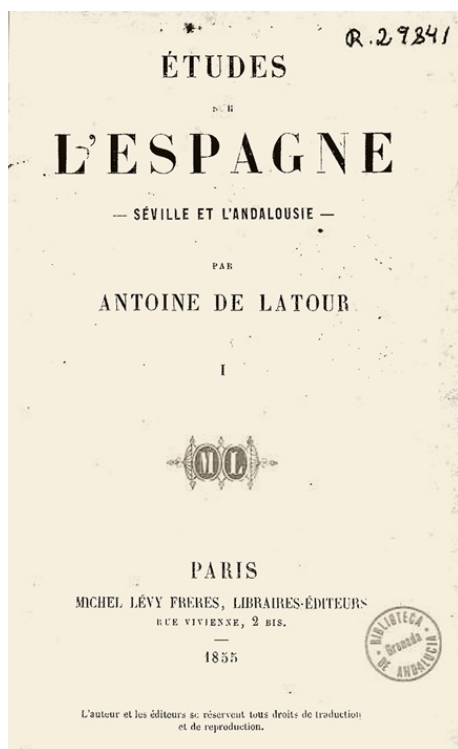


Fig. 142. ANTOINE DE LATOUR. *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie* / par Antoine de Latour. Paris: Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1855.

Antoine de Latour (1808-1881), escritor, poeta e historiador, viajó a España de la mano de Antonio de Orleans, duque de Montpensier²⁸⁵, de quién había sido primero su mentor en la infancia y posteriormente su secretario personal. Con la llegada de la Revolución de 1848, el duque tuvo que abandonar Francia y Antoine de Latour le siguió hasta Sevilla. A su llegada a España, Latour ya intuía un ambiente oriental en Castilla al afirmar que “cuanto más avanzaba hacia Castilla, más me sorprendía de la enorme analogía entre España y Oriente” (Latour, 1855, p.6).

Durante los años que permaneció en España, fueron varias las obras que publicó, destacando *Études de l'Espagne. Séville et Andalousie par Antoine de Latour*²⁸⁶, en 1855 (fig. 142). El

²⁸⁵ Véase el apartado 3.2. *La corte del duque de Montpensier*, del capítulo 3.

²⁸⁶ LATOUR, A. DE (1855). *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie* / par Antoine de Latour. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs. Los volúmenes se encuentran digitalizados y disponibles en línea en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=6113>

orientalismo que salpicaba esta obra le llevó a imaginar una España en la que todas sus ciudades y pueblos se asemejaban a medinas islámicas en sus trazados urbanos y ambientes: “todo este distrito en sí, cuyo aspecto se ha mantenido más oriental, fue el último alojamiento de los árabes primero y de los judíos después” (Latour, 1855, p.293).

Incluso a su llegada a España por la frontera de Bayona, creyó discernir en el puerto de Pasages una Constantinopla en miniatura: “se trata de un lugar extremadamente pintoresco, y que, por la disposición original de sus casas, podría hacerse pasar por una hermosa miniatura de Constantinopla y el Bósforo” (Latour, 1855, p.5). Respecto al carácter de los españoles, el estereotipo del árabe despreocupado se identificaba en España con el del gitano vividor, mientras que las mujeres eran fácilmente descritas por su belleza y a la hora de imaginar parecidos, Latour no dudaba en recurrir a las fantasías orientales. Sirva de ejemplo un pasaje en el que Latour entró en una fábrica de sombreros y encontró a un grupo de mujeres trabajando:

Un centenar de muchachas jóvenes repartidas en grupos en diferentes salas trabajaban sin hacer ruido. A juzgar por sus miradas atentas y sus melenas graciosamente recogidas detrás de la cabeza con una flor, estuve tentado de considerarlas las mujeres de algún sultán ocupadas en escuchar relatos de amor. (Latour, 1855, p.30)

Relatos y descripciones de intelectuales españoles

De forma paralela, a mediados del siglo XIX se publicaron una serie de obras enciclopédicas que, en un permanente diálogo entre el texto y la imagen, ofrecían una visión de España atendiendo a sujetos históricos, populares y sociales. La particularidad de estas obras eran su planificación en España y el hecho de que sus autores fueran españoles. Sus descripciones diferían notablemente de los relatos de viajes de extranjeros mencionados en el anterior apartado y la visión orientalista no estaba tan presente, pero sí una visión romántica de la sociedad española.

De las numerosas obras aparecidas en esta época, fueron tres las que tuvieron mayor repercusión: *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para*

dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes en laminas dibujadas del natural y litografías por F. J. Parcerisa (1839-1865), cuyo autor intelectual fue **Pablo Piferrer** pero en la que participaron **José María Quadrado**, **Pedro de Madrazo**, **Francesc Pi i Maragall** y **Francisco Javier Parcerisa**; *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villaamil; texto redactado por Don Patricio de la Escosura; litografías por los principales litógrafos de Paris* (1842-1850), obra de **Genaro Pérez Villaamil** y **Patricio de la Escosura**; y *España pintoresca y artística* (1847), obra de **Francisco de Paula Van Halen**.

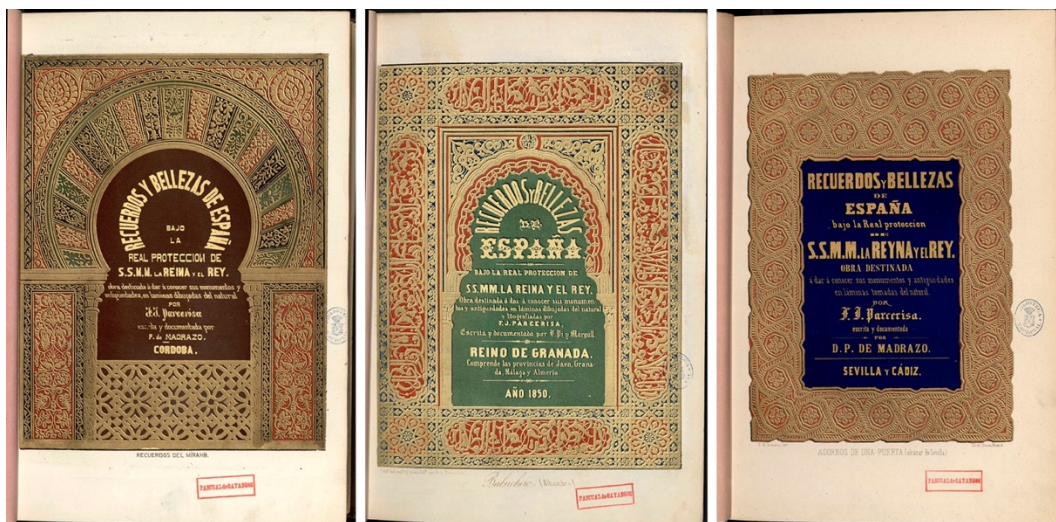


Fig. 143. PABLO PIFERRER; JOSÉ MARÍA QUADRADO; PEDRO DE MADRAZO y FRANCESC PI i MARAGALL. *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes en laminas dibujadas del natural y litografías por F. J. Parcerisa*. 10. Vols. Barcelona y Madrid: Joaquín Berdaguer López, 1839-1865. Córdoba, Granada y Sevilla y Cádiz.

*Recuerdos y bellezas de España [...]*²⁸⁷ (fig. 143) fue publicada en Barcelona como un conjunto de diez volúmenes dedicados a la historia y la arqueología, y completado con unos grabados realizados por **Francisco Javier Parcerisa** (1803-1875). El autor intelectual fue **Pablo Piferrer** (1818-1848), autor además de los textos de los tres primeros volúmenes, dedicados dos de ellos a Cataluña (1839 y

²⁸⁷ PIFERRER, P.; QUADRADO, J. M.; MADRAZO, P. DE y PI i MARAGALL, F. (1839-1865). *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes en laminas dibujadas del natural y litografías por F. J. Parcerisa*. 10. Vols. Barcelona y Madrid: Joaquín Berdaguer López. Los volúmenes se encuentran digitalizados y disponibles en línea en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000187033>

1848) y uno a Mallorca (1842). De los siete volúmenes restantes, **José María Quadrado** (1819-1896) fue el autor de los textos de cuatro —Aragón (1844), Castilla la Nueva (1853), Asturias y León (1855) y Salamanca, Ávila y Segovia (1865)—, **Francesc Pi i Maragall** (1824-1901) escribió el volumen dedicado a Granada (1850) y **Pedro de Madrazo** (1816-1898) fue el responsable de dos volúmenes: Córdoba (1855) y Sevilla y Cádiz (1856). La obra presentaba una España dotada de una historia heroica en la que el cristianismo era un elemento fundamental de su unión. A pesar de las portadas tan orientales de los volúmenes dedicados a Andalucía, el elemento orientalista apenas estaba presente.



Fig. 144. PABLO PIFERRER; JOSÉ MARÍA QUADRADO; PEDRO DE MADRAZO y FRANCESC PI i MARAGALL. *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes en laminas dibujadas del natural y litografías por F. J. Parcerisa*. 10. Vols. Barcelona y Madrid: Joaquín Berdaguer López, 1839-1865. *Interior de la mezquita de Córdoba*.

Las imágenes incluidas en *Recuerdos y bellezas de España [...]* no se mueven en el terreno de la fantasía, a pesar de conjugar un “descriptivismo moderado y realista con ciertos toques de fantasía romántica” (Alonso Martínez, 1999, p.193). A diferencia de los grabados de Alexandre de Laborde y los del barón Justin Taylor, los personajes no llevaban vestimentas orientales, sino trajes modernos o populares.

Una única excepción se presenta en uno de los grabados, el que lleva por título *Interior de la mezquita de Córdoba* (fig. 144). La escena se representaba dentro en la zona del mihrab de la Mezquita de Córdoba y aparecían seis personajes, musulmanes todos ellos vestidos con túnicas y turbantes, realizando la oración musulmana. Se trata de una imagen que representaba tiempos pasados.

Otra obra que destacar fue *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villaamil; texto redactado por Don Patricio de la Escosura; litografías por los principales litógrafos de París*²⁸⁸ (fig. 145). Un proyecto coordinado por el pintor **Genaro Pérez Villaamil** (1807-1854) —quien realizó la mayor parte de las estampas— y con la colaboración de **Patricio de la Escosura** (1807-1878) en la elaboración de los textos.



Fig. 145. GENARO PÉREZ VILLAAMIL y PATRICIO DE LA ESCOSURA. *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villaamil; texto redactado por Don Patricio de la Escosura; litografías por los principales litógrafos de París.* París: Alberto Hauser (Imprenta de Fain y Thunot), 1842-1850. *La Giralda de Sevilla; Capilla muzárabe [sic.] de la catedral de Córdoba.*

²⁸⁸ PÉREZ VILLAAMIL, G. y ESCOSURA, P. DE LA (1842-1850). *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villaamil; texto redactado por Don Patricio de la Escosura; litografías por los principales litógrafos de París.* París: Alberto Hauser (Imprenta de Fain y Thunot). Los volúmenes se encuentran digitalizados y disponibles en línea en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=11442>

La obra, compuesta de tres volúmenes, fue publicada en París por Alberto Hauser y en ella participaron numerosos litógrafos franceses, así como algunos artistas. Los textos estaban escritos en francés y castellano. Las imágenes seguían caracterizándose por el aspecto romántico y de exaltación de lo medieval, similar a las de otras obras de la época publicadas en España. Además, destacaban por el estilo definido, limpio y riguroso que Pérez Villaamil logró darles, siendo muy atento en los detalles y los contrastes tonales.

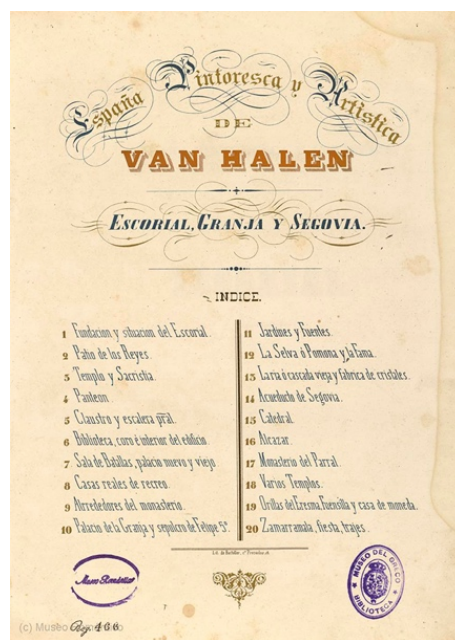


Fig. 146. FRANCISCO DE PAULA VAN HALEN. *España pintoresca y artística*, 1847.

Junto a los dos trabajos anteriores, completa este grupo la obra *España pintoresca y artística* (fig. 146), del pintor **Francisco de Paula Van Halen**²⁸⁹ (1814-1887). La obra estaba compuesta de cuatro series de litografías con sus correspondientes textos. Si bien la intención inicial de Van Halen fue la de emular la colosal obra de Villaamil, diversos problemas llevaron a unos resultados más modestos.

Imágenes de España

En las páginas precedentes se ha podido ver cómo las obras realizadas iban acompañadas de láminas litografiadas que mostraban un imaginario hispano dentro del paradigma romántico en el que el costumbrismo y el orientalismo definían las imágenes. Los numerosos artistas extranjeros que durante el mismo periodo visitaron España, algunos incluso estableciéndose durante unos años, complementaron con sus imágenes esa imagen orientalista de España, la cual se identificaba sobre todo con Andalucía, pues “para la imaginación romántica

²⁸⁹ VAN HALEN, F. DE P. (1847). *España pintoresca y artística*. Madrid.

Andalucía llegará a asumir un papel similar al que en nuestro mundo contaminado desempeñan las reservas ecológicas: un paraíso nostálgicamente soñado” (Lleó Cañal, 1984, p.51). En este sentido, destacó la obra de **Eugène Delacroix, David Roberts, John Frederick Lewis, Girault de Prangey, Owen Jones y Alfred Dehodencq.**

Sus imágenes difundidas en Europa mostraron una visión estereotipada de la España romántica, a caballo entre la fantasía exótica y el costumbrismo popular, otorgando a la ruina un eficaz valor simbólico como residuo de la grandeza del pasado y definiendo un presente pobre y atrasado, identificado con el retraso cultural, político y social que habitualmente se refería a las regiones islámicas del sur y oriente del Mediterráneo. Todas estas acuarelas, oleos, litografías y grabados “eran manifestaciones de una enajenación o extrañamiento, siempre presente en el orientalismo por mucho que se pretenda ocultar” (Dizy Caso, 1997, p.7).

Mediante estas imágenes, las tesis acerca del orientalismo defendidas por Said, sobre todo aquello que tiene que ver con el conocimiento del otro como sistema de representación estereotipada y con voluntad de dominación, se hicieron



Fig. 147. EUGÈNE DELACROIX. *Album du nord de l'Afrique et d'Espagne*, 1832. Musée du Louvre, Paris.

un hueco en lo referido a la representación iconográfica de España, en un proceso similar al ocurrido en Oriente Próximo. Los temas iconográficos que más se desarrollaron tenían que ver con un carácter de observación y descripción del territorio —más desde lo afectivo y efectista que desde lo real—, siendo el paisaje, los monumentos, la ruina y las costumbres populares sus principales motivos.

Eugène Delacroix viajó entre enero y julio de 1832 a Marruecos, formando parte de una delegación enviada por el gobierno francés ante el rey de

Marruecos. Durante este viaje, Delacroix también visitó España y Argelia, y realizó el *Álbum du nord de l'Afrique et d'Espagne* (fig. 147), conservado en el *Musée du Louvre*. El álbum estaba compuesto por numerosos dibujos y acuarelas que el artista utilizaría posteriormente para algunos de sus cuadros orientalistas más famosos.

La obra pictórica de **David Roberts** (1796-1864), artista escocés que recorrió España entre diciembre de 1832 y septiembre de 1833 (Gámiz Gordo, 2010), inspiró a uno de los principales pintores orientalistas españoles, Genaro Pérez Villaamil — quien además le acompañó en su periplo español— e incluso sirvió para ilustrar numerosas publicaciones sobre España, siendo uno de sus ejemplos más notables la obra *The Tourist in Spain and Morocco* (1838) de **Thomas Roscoe** (1791-1871). Roberts dedicó una parte importante de su producción artística a Andalucía (fig. 148), a través de óleos, dibujos y acuarelas, muchos de los cuales fueron concebidos a la vuelta de su viaje gracias a los numerosos bocetos que realizaba in situ. Se estima que solo en Andalucía realizó alrededor de doscientos cincuenta bocetos (Quesada, 1996). Su obra fue publicada en forma de grabados y litografías en muchas publicaciones de la época, contribuyendo a difundir una visión estereotipada y romántica de España en la que el elemento oriental estaba presente.



Fig. 148. DAVID ROBERTS. *Old buildings at Darro, Granada*, 1834, Victoria & Albert Museum, London; *La Torre del Oro*, 1833, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Para Roberts, la ruina española era un tema iconográfico que definía un exotismo y un medievalismo de inspiración oriental. Sus deformaciones o manipulaciones apreciables en sus vistas y arquitecturas —un aspecto característico de su estilo— “no respondían a un gusto por lo fantasioso ni a un supuesto carácter

romántico sobre el que tanto se ha especulado” (Galera Andreu, 1992)²⁹⁰, sino que eran producto de los gustos de la época y de sus clientes, lo cual no excluye que el resultado de sus obras tendía más a la interpretación fantástica y menos a la observación fidedigna de la realidad. Su obra andaluza se puede relacionar con la obra que Roberts realizó en Oriente Próximo, especialmente en Egipto, caracterizada por el protagonismo de la ruina —templos, mastabas, columnatas, pirámides— y de las costumbres, más o menos idealizadas, de los campesinos de las márgenes del Nilo. El resultado de su propuesta estética es el “despliegue de un imaginario donde se imponen unos paisajes de arqueología fantástica que tanto éxito tendría durante el Romanticismo” (Calvo Serraller, 1995, p. 23).



Fig. 149. JOHN FREDERICK LEWIS. *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4 / drawn on stone by J.D. Harding [et al.]*. London: Hodgson, 1835. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

El viaje que el pintor orientalista inglés **John Frederick Lewis** (1804-1876) realizó a España coincidió en el tiempo con el realizado por David Roberts, de quien era amigo, visitando Madrid, Toledo y Andalucía —con paradas en Sevilla, Córdoba, Gibraltar, Ronda y Granada—. Fue en esta última ciudad donde realizó sus obras más interesantes, un conjunto de veintiséis bocetos titulados *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4 / drawn on stone by J.D. Harding [et al.]* y publicados en Londres en

²⁹⁰ Cita mencionada en Gámiz Gordo, 2010, p.56.

1835²⁹¹ (fig. 149). El conjunto de dibujos representaba una Alhambra sumida en el largo letargo del paso del tiempo y retratada como una ruina romántica en la que aparecían *Cármenes* ensoñadoras en los espacios interiores del monumento nazarí y que se identificaban con la Sherezadeh oriental. Se les puede ver conversando alegremente, descansando, leyendo u observando el paisaje desde alguna ventana en actitud nostálgica. Otras imágenes centraban su atención en la representación monumental de la Alhambra dando protagonismo a los patios y puertas de acceso y sirviendo de marco para una acción representada por personajes pintorescos.

Otro ilustre viajero, **Girault de Prangey** (1804-1892)²⁹², visitó Granada el mismo año que Lewis. En el *Álbum de Firmas de Visitantes* que se conserva en la biblioteca de la Alhambra aparece la firma de Lewis el 20 de octubre de 1832 y la de Girault de Prangey el 12 noviembre del mismo año (Gámiz Gordo, 2012). El viaje de Girault de Prangey tenía un carácter científico, ya que se proponía investigar la arquitectura islámica de al-Ándalus, en un proyecto que incluía el Magreb, Sicilia y Oriente Próximo en sucesivos viajes entre 1832 y 1844. Fruto de sus investigaciones, publicó tres obras: *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833* (1837), *Essai sur l'architecture, des arabes et de mores, en Espagne, en Sicilie, et en Barberie, [suivi d'un appendice contenant les inscriptions de l'Alhambra, publiées et traduites par J. Derembourg]* (1841) y *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (1842). En la primera y la última incluyó grabados realizados a partir de sus dibujos.

Al margen de dibujos técnicos relacionados con la arquitectura, como plantas, alzados, detalles ornamentales, inscripciones, etc., Girault de Prangey realizó un conjunto de grabados —publicados en la primera de las tres obras mencionadas— en las que se servía de los monumentos musulmanes de Andalucía para la representación de escenas que transitaban entre lo costumbrista y lo exótico, en ocasiones presentando incongruencias propias de la fantasía romántica. Tal es el

²⁹¹ LEWIS, J. F. (1835). *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4 / drawn on stone by J.D. Harding [et al.]*. London: Hodgson Boys & Graves. Existe un ejemplar digitalizado en el Museo del Romanticismo de Madrid: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=407364>

²⁹² Sobre Girault de Prangey su trabajo en el campo de la fotografía, véase el apartado 3. *Joseph-Philibert Girault de Prangey y sus viajes por el Mediterráneo*, del capítulo 2 de la presente investigación.

caso de la escena titulada *Mirah ou sanctuaire de la mosquée*, 1836 (fig. 150), en la que se puede apreciar un claro anacronismo: en la escena que representa el interior de la Mezquita de Córdoba aparecen al fondo un numeroso grupo de curas realizando la liturgia católica, dentro del mihrab a la derecha de la escena aparecen dos damas andaluzas y al lado de una columna a la derecha un andaluz recostado en la pared. La escena, de carácter costumbrista, se completa con un sorprendente y anacrónico musulmán situado en un primer plano a la izquierda vestido con traje oriental y turbante, y que mira al espectador con un gesto un tanto desdeñoso. Posiblemente Girault de Prangey quiso representar una mención a la historia del monumento que transitaba entre el pasado y el presente.

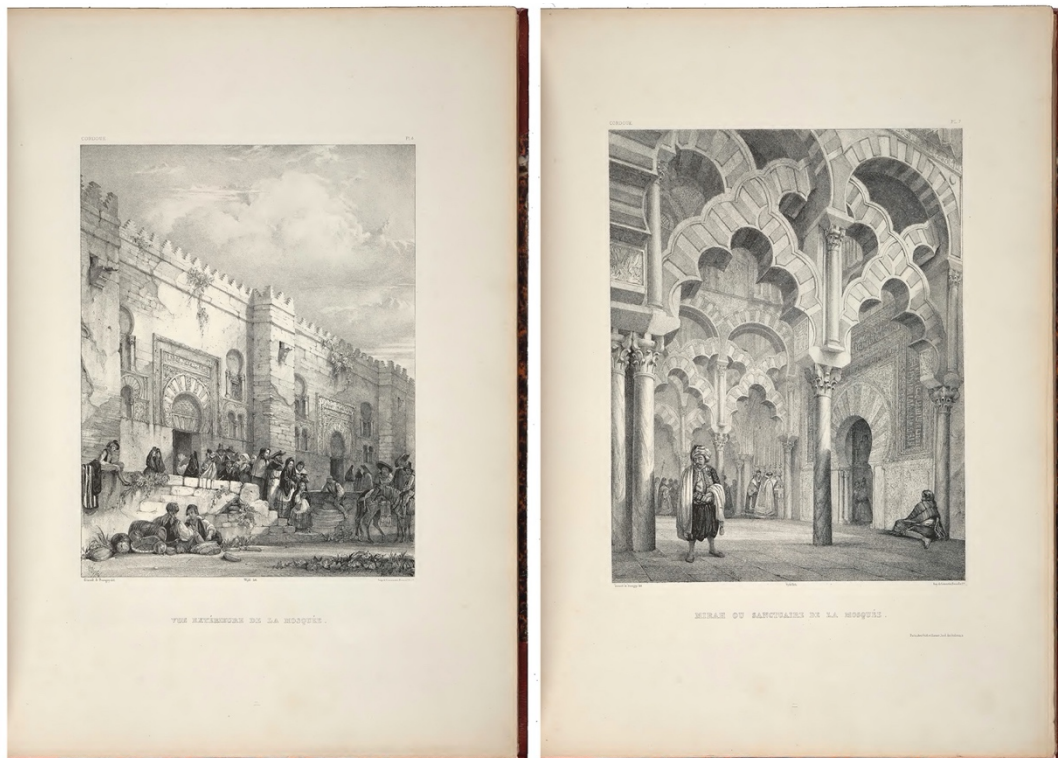


Fig. 150. JOSEPH-PHILIBERT GIRAULT DE PRANGEY. “*Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*”. *Vue extérieure de la mosquée*, 1836; *Mirah ou sanctuaire de la mosquée*, 1836.

Owen Jones (1809-1874) fue un arquitecto y diseñador interiorista británico, incansable orientalista que viajó durante cuatro años por Italia, Grecia, Turquía, Egipto y España, visitando la Alhambra en dos ocasiones, en 1834 y 1837. Sus dibujos e ilustraciones son de tipo arquitectónico y decorativo, centrándose en

los detalles ornamentales del edificio nazarí. Su principal contribución a la difusión de la imagen orientalista de España consistió en el diseño de la *Alhambra Court* (fig. 151), un espacio arquitectónico que imitaba la esencia del monumento nazarí, construido en el *Crystal Palace* y dentro del marco de la Gran Exposición de Londres de 1851. En 1854 realizaría una segunda versión en Sydenham, en la que incluso construyó una réplica del Patio de los Leones (fig. 152).



Fig. 151. OWEN JONES. *Design for Alhambra Court, Crystal Palace*, ca. 1850; *Drawing of wall decoration from the Alhambra*, ca. 1850. The Victoria & Albert Museum, London.

Todos los ejemplos mencionados desvelan cómo a través de la imagen pictórica se desarrollaba una fascinación por una visión oriental de la sociedad española disfrazada de una estética andaluza, en la que el presente y el pasado podían convivir en la misma armonía que lo hacían lo real y lo fantástico y en un conjunto iconográfico donde cualquier deseo y fantasía eran bienvenidos. Estas imágenes fueron la base para la construcción de una identidad fotográfica de similares características, y permitirá apreciar cómo los mismos estereotipos y clichés se repitieron.

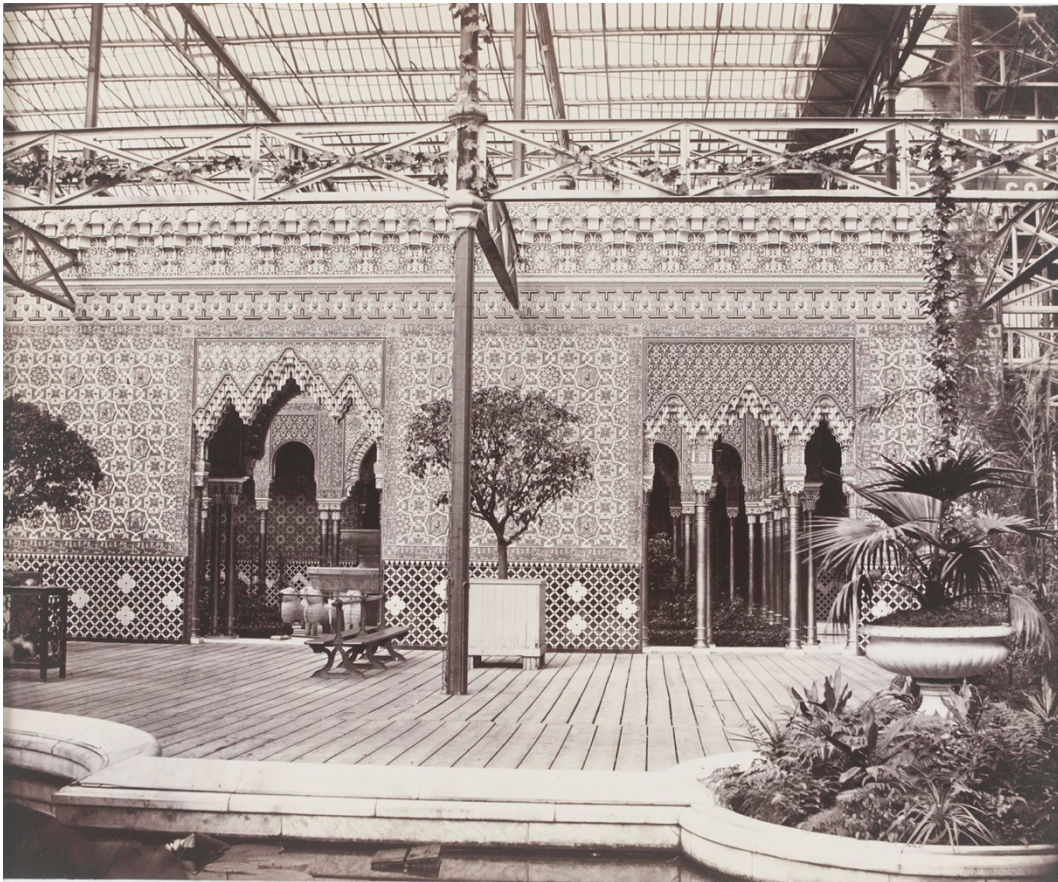


Fig. 152. PHILIP HENRY DELAMOTTE. *The Alhambra Court*, 1854. The Victoria & Albert Museum, London.

3.1.2. Las guías de viaje y el turismo

Como complemento a los relatos de los escritores, las guías de viaje que se publicaron durante el siglo XIX ofrecían una información de carácter práctico sobre España, y fueron un producto estrechamente ligado al desarrollo del turismo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con fenómenos similares acaecidos en otras partes de Europa y en Oriente Próximo y con el nacimiento y desarrollo de la fotografía.

Los factores materiales que posibilitaron el desarrollo del turismo en España fueron el desarrollo del ferrocarril —que posibilitó el desplazamiento de viajeros de una forma más rápida— y la expansión capitalista de la segunda mitad del siglo XIX, cuya consecuencia fue un desplazamiento progresivo de la población activa desde el sector primario al secundario y terciario y una diversificación de las inversiones de capital. Como consecuencia, “en la medida en que la demanda de

bienes turísticos fue aumentando progresivamente a lo largo de ese siglo, la oferta fue mejorando sensiblemente como consecuencia de la colocación de capital en este subsector” (Larrinaga, 2002, p.160). Fueron tres los principales destinos turísticos: los centros termales de agua dulce —balnearios del interior, especialmente en Guipúzcoa—, el turismo de ola, radicado en la costa cantábrica —Santander, Zarauz, San Sebastián— y en Andalucía —Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, Málaga— (Larrinaga, 2002) y el turismo cultural, localizado en Madrid, Toledo y las principales capitales andaluzas.

Las primeras guías de viajes iban dirigidas a un público inglés y francés, siendo una de las primeras la obra *Sketches in Spain during the years 1829-30-31, 32*²⁹³ de **Samuel Edward Cook** (1787-1856), publicada en 1834. El formato todavía se asemejaba al de los relatos de los viajeros —de hecho, es un híbrido entre relato de viaje y guía de viajes—, pero ya anticipaba algunas de las características de las guías, como la ordenación de los lugares a visitar por capítulos y una lista de consejos para los viajeros.

La codificación de un repertorio de experiencias, comportamientos y consejos fue el eje central de la literatura de las guías de viajes, de forma que el lector encontraba en ellas un adelanto de lo que se iba a visitar, y si bien el efecto sorpresa podía diluirse, se afirmaba la seguridad y la posibilidad de obtener un conocimiento extra —e igualmente codificado— acerca del lugar visitado, un conocimiento imposible de adquirir en la rápida visita a un lugar o un monumento. La consecuencia fue una transformación o, mejor dicho, condensación del tiempo dedicado al viaje, aspecto que hoy en día alcanza su expresión más banal con los viajes exprés posibilitados por la oferta de vuelos baratos a todo tipo de destinos.

Tres fueron las principales guías de viajes publicadas en Inglaterra y Francia: *A Handbook for the Travellers in Spain and readers at home*²⁹⁴, escrita por **Richard Ford** y publicada por **John Murray** en 1844; *Itineéraire descriptif, historique et*

²⁹³ COOK, S. E. (1834). *Sketches in Spain during the years 1829-30-31, 32*. Volumen 1. Paris: A. and W. Galignani, Baudry. London: T. and W. Boone.

²⁹⁴ FORD, R. (1855) *A Handbook for the Travellers in Spain. Part 1. Andalusia, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, and Catalonia, the portion best suited for the invalid – A winter tout*. London: John Murray.

*artistique de l'Espagne et du Portugal*²⁹⁵, escrita por **Alfred Germond de Lavigne** y publicada por la editorial Hachette et Cie en 1859; y *Guide du voyageur en Europe: France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal*²⁹⁶, publicada por **Adolphe Joanne** en 1860, en cuyo apartado de España y Portugal recogía un resumen del texto de **Germond de Lavigne** (fig. 153).

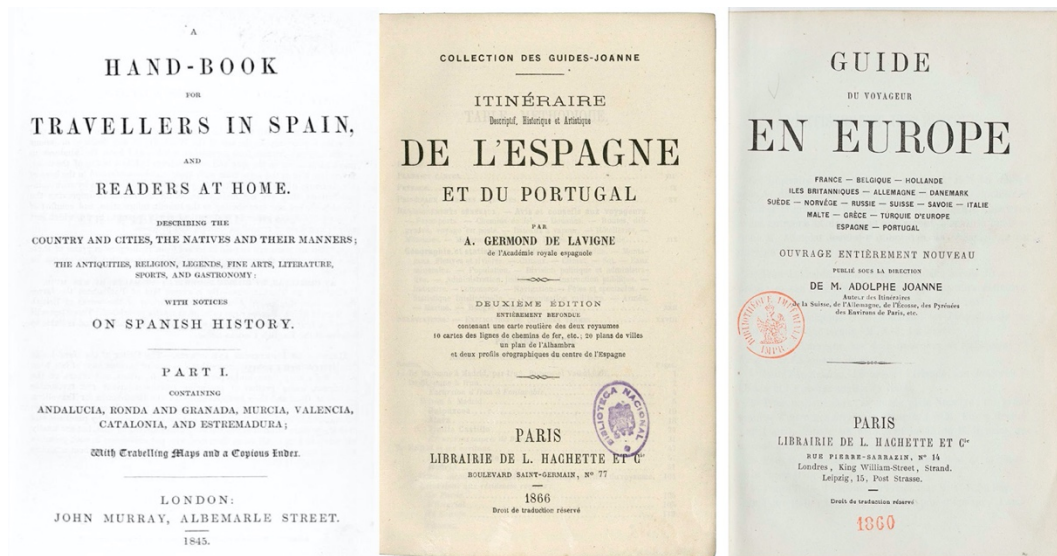


Fig. 153. RICHARD FORD. *A Handbook for the Travellers in Spain and readers at home*. London: John Murray, 1844.

ALFRED GERMOND DE LAVIGNE. *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1859.

ADOLPHE JOANNE. *Guide du voyageur en Europe: France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1860.

Richard Ford (1867-1849) fue un conocido viajero, dibujante e hispanista inglés, autor de *A Handbook for the Travellers in Spain and readers at home*, uno de los primeros manuales para viajeros; aunque tal y como su nombre indica, también era recomendado para todos aquellos que no pudiendo viajar a España deseaban adquirir un conocimiento sobre el país. En la obra, el autor daba a conocer el país a partir de sus numerosas experiencias en España, pues Ford residió en Sevilla y

²⁹⁵ GERMOND DE LAVIGNE, A. (1859). *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie. Existe un ejemplar digitalizado en la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000154360>

²⁹⁶ JOANNE, A. (1860). *Guide du voyageur en Europe: France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal...* publié sous la direction de M. Adolphe Joanne. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie.

Granada entre 1830 y 1834. En Granada se alojó en el Generalife, y de vuelta a su hogar en Exeter, Inglaterra, se hizo construir una mansión en estilo neomudéjar que recordaba al Generalife y sus jardines. Durante todo este tiempo también recorrió el país en numerosos viajes.

El primer capítulo de la obra incluía una serie de aspectos prácticos a tener en cuenta a la hora de viajar, muchos de ellos muy similares a la información que en la actualidad se incluye en las guías de viajes: sistema político, cultura, arte, arquitectura, literatura, religión, divisa, pasaporte, carreteras, medios de transporte, viaje a caballo, servicio de correos, alojamientos, robos y precauciones ante los bandidos, carácter de los españoles, sirvientes para acompañar durante el viaje, qué equipaje llevar, comida y gastronomía española, bebidas, idiomas, geografía, principales rutas turísticas, caza, pesca, etc. En resto de los capítulos se detallaba una descripción de las provincias españolas: Andalucía, Ronda y Granada, el reino de Murcia, Valencia, Cataluña, Extremadura, León, el reino de Galicia, Asturias, Castilla la Nueva y Castilla la Vieja, las provincias vascas, el reino de Aragón y el reino de Navarra.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra es la comparación reiterada que el autor establecía entre los españoles y los orientales, identificando a los primeros en un vasto conjunto de identidades pertenecientes al otro, tal y como queda de manifiesto en los siguientes extractos: “las clases bajas españolas son, como los orientales, generalmente avariciosas” (Ford, 1845, p.5); “los españoles, como los orientales, comen en vastas cantidades y les encantan insípidas frutas como la sandía, los higos chumbos y la granada” (Ford, 1845, p.63); “la filosofía de la cocina española es estrictamente oriental” (Ford, 1845, p.63); “el español, como los orientales, rara vez ha sabido qué es la seguridad de la persona y la propiedad, apenas mira más allá de su propia barba, vive para sí mismo sin pensar ni en el pasado ni en el mañana” (Ford, 1845, p.108); “los españoles son orientales de alta casta” (Ford, 1845, p.161).

Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal fue una de las primeras guías de viajes sobre España publicadas en lengua francesa. La obra fue escrita por **Alfred Germond de Lavigne** (1812-1891), escritor y viajero



Fig. 154. ALFRED GERMOND DE LAVIGNE. Mapa de la Península Ibérica, en *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. París: Librairie de L. Hachette et Cie., 1866.

francés que recorrió España en ferrocarril y recopiló una cantidad ingente de información que plasmó en una obra que seguía la misma estructura que la de Ford. Un primer capítulo con todo tipo de información general servía de preámbulo a una sucesión de capítulos dedicados a describir las regiones de España. Como novedad, Germond de Lavigne introdujo una amplia variedad de mapas que detallaban las nuevas líneas del

ferrocarril, así como planos de las ciudades más importantes (fig. 154). Las nuevas líneas del ferrocarril en la península Ibérica fueron utilizadas como eje central para la organización del viaje, de forma que el autor enumeraba veinticuatro rutas posibles a partir de las líneas férreas existentes. En el prefacio, Germond de Lavigne remarcaba la importancia del nuevo sistema de transporte:

La red ferroviaria española comprende, a comienzos de 1866, unos 5.500 kilómetros en explotación. Estas líneas unen los principales puntos de la península y ofrecen un fácil acceso a los turistas. Los dos puntos de acceso por la frontera francesa son Bayona y Perpiñán —quedando los Pirineos entre las dos ciudades— y sirven de contacto con la red ferroviaria europea. Desde ya es posible alcanzar el Mediterráneo en Alicante o Cartagena; o el Atlántico en Cádiz y Lisboa. (Germond de Lavigne, 1866, p.IX).

Era tal el volumen de información que ofrecía la guía en sus descripciones de los lugares que apenas dejaba al viajero margen para el descubrimiento personal y sistematizaba una forma de viajar de acuerdo con un guion marcado. A diferencia de la obra de Ford, en *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal* apenas se mencionaban las comparaciones de lugares y actitudes de los españoles con Oriente, y cuando se hacía, era de una forma menos ideologizada y atendiendo a una descripción del territorio y de lo observado por el viajero:

El pueblo de Elche, rodeado casi por completo por su bosque, se compone de alrededor de cuatro mil casas blancas y bajas con techos planos y horadadas con raras ventanas, formando un conglomerado de calles estrechas que asemeja el carácter de la ciudad árabe; incluido el carácter de sus habitantes. (Germond de Lavigne, 1866, p.238)

Por último, en la edición de 1866 conviene destacar una alusión a la “remarcable colección fotográfica de la Casa Laurent [de fotografías de reproducciones de obras artísticas del Museo del Prado]” (Germond de Lavigne, 1866, pp.166-169), que los turistas podían adquirir en su estudio situado en la Carrera de San Jerónimo, en Madrid.

3.1.3. El imaginario orientalista de la España del siglo XIX a través de la fotografía

Con la invención de la fotografía y su desarrollo paulatino en las décadas de 1840, 1850 y 1860, el paradigma romántico de representación de España encontró un nuevo medio de expresar unas ideas estereotipadas acerca de España. Unas ideas que, como se ha podido observar en las páginas precedentes, ya se encontraban en pleno desarrollo y difusión mediante los relatos de viajes, guías turísticas e imágenes pictóricas. La coincidencia temporal del desarrollo de la fotografía y la aparición de las primeras guías de viajes no hizo más que retroalimentar ambas formas de expresión y complementar sus ámbitos de actuación, por otra parte, con numerosos puntos en común y focalizando un desarrollo en el negocio del turismo.

El imaginario fotográfico orientalista de la España del siglo XIX estuvo al principio limitado “a pesar de que los editores y operadores fotográficos habían realizado incursiones tempranas en el terreno del registro imaginario de España — Noël Lerebours, Alphonse Delaunay, Gustave de Beaucorps—” (Piñar Samos, 2011, p.10). Pero con el paso de los años y la popularización de la fotografía gracias a la estereoscopia, la *carte de visite* y el abaratamiento de las tarifas se posibilitó la instauración de una iconografía propia relacionada con lo oriental y salpicada de numerosos estereotipos. La imagen fotográfica de España tenía más que ver con Andalucía y el imaginario de Oriente Próximo, en una identificación cultural

propia del universo saidiano que identificaba ambos lugares “como una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo otro” (Said, 1997, p.20).

Temas fotográficos

Un análisis iconográfico comparativo entre la producción de los fotógrafos viajeros del siglo XIX en España y sus correligionarios en Oriente Próximo permite apreciar una similitud en temas, motivos e intereses. Se podría establecer una división en cinco temas que abordan el imaginario de Oriente a partir de una sistematización ordenada de la imagen de Oriente.



Fig. 155. FÉLIX BONFILS. *Caire, Palmiers*, ca.1870. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
JEAN LAURENT. *Elche. (Alicante), Bosque de Palmeras*, ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Un primer tema sería la representación del paisaje, en el que aparece un motivo iconográfico que simbólicamente relaciona ambos territorios, y es el interés por la palmera (fig. 155). Son muchos los fotógrafos europeos que en su viaje a Oriente Próximo fotografiaron palmeras, consideradas como un símbolo del exotismo de la región: **Émile e Hippolyte Béchard**, **Ernest Benecke**, **Félix Bonfils**, **Félix Teynard**, **Francis Bedford**, **Francis Frith**, **Girault de Prangey**, **Henry Cammas**, **John B. Greene**, **Louis de Clercq**, **Louis Vignes**, **Maxime du Camp**, **Tancredi Dumas** o **Zangaki Frères**. Pero también los fotógrafos locales sintieron una atracción por este símbolo de Oriente: **Abdullah Frères** o **Pascal Sebah**. No es de extrañar que muchos de los fotógrafos extranjeros que visitaron España en la segunda mitad del siglo XIX hicieran de la palmera un motivo fundamental en la

representación del género del paisaje natural. Ejemplos se pueden encontrar en **Alphonse Delaunay**, **Charles Clifford**, **Jean Laurent**, **Joseph Vigier**, **Louis de Clercq**, **Luis Masson**, **Pierre Émile Joseph Pécarrière** y **Robert Peters Napper**. Las fotografías *Caire*, *Palmiers*, ca.1870, de Félix Bonfils, y *Elche. (Alicante)*, *Bosque de Palmeras*, ca. 1870, de Jean Laurent muestran un sinfín de conexiones en cuanto a la representación del territorio, el gusto por la palmera como motivo exótico y la vida del campesino.



Fig. 156. AUGUST SALZMANN. *Jérusalem, Enceinte du Temple, Piscine Probatique*, 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.
ALPHONSE DELAUNAY. [*Torre quebrada y ciprés*]. *Granada*, 1854. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

Un tema fundamental en el imaginario romántico es la representación de la ruina, alabada como expresión máxima de lo sublime y lo bello, como cuando el escultor **Auguste Rodin** afirmaba que “nada es tan bello como las ruinas de una cosa bella”²⁹⁷. En la fotografía realizada en Oriente Próximo la expresión máxima de la ruina estaba representada por la arquitectura del antiguo Egipto —pirámides, templos, mastabas—, en gran parte lugares reutilizados como canteras para nuevas construcciones y enterrados parcialmente bajo las arenas del desierto. También se prestaba atención a las fortificaciones de los antiguos cruzados en Palestina y Siria. En España, la ruina estuvo representada por las fortalezas y castillos medievales, muchos de ellos de origen islámico, que se alzaban en pueblos y ciudades. De todos ellos, la Alhambra fue el más buscado y representado. Las fotografías *Jérusalem*,

²⁹⁷ Cita extraída del libro: STONE, K. y VAUGHAN, G. (eds.) (2015). *The Piranesi Effect*. Sydney: NewSouth Publishing, (p. 264).

Enceinte du Temple, Piscine Probatique, 1854, de **Auguste Salzmán** y [*Torre quebrada y ciprés*]. *Granada, 1854*, de **Alphonse Delaunay** (fig. 156) ofrecen similares interpretaciones de la ruina, presentada como protagonista de la escena y expresión de una belleza romántica.



Fig. 157. ÉMILE E HIPPOLYTE BÉCHARD. *Intérieur de la mosquée d'Amrou*, 1887. Bibliothèque nationale de France, Paris.
RAFAEL GARZÓN. *Córdoba, interior de la Mezquita*, 1880. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

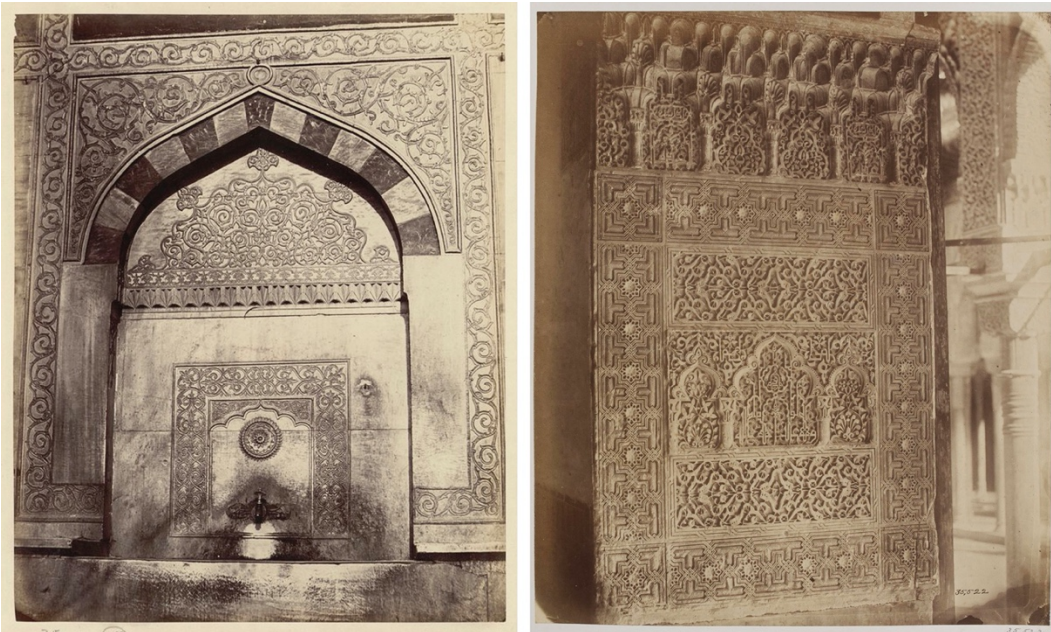


Fig. 158. ABDULLAH FRÈRES. *Fontaine arabesque*, 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.
LUIS MASSON. *Decoration of the door jamb of the entrance to the Sala de las Dos Hermanas (?)*, 1863. Victoria & Albert Museum, London.

Sin llegar al estado de ruina, pero sí con grandes sufrimientos debido al paso del tiempo y al mal estado de conservación —especialmente patente en Egipto—, la arquitectura islámica es otro de los referentes fundamentales en el imaginario

fotográfico orientalista. En Andalucía, el símbolo era la Mezquita de Córdoba, mientras que la representación fotográfica de interiores de mezquitas en Oriente Próximo eran un hecho común. En las fotografías de **Émile e Hippolyte Béchard** *Intérieur de la mosquée d'Amrou*, 1887 y **Rafael Garzón** *Córdoba, interior de la Mezquita*, 1880, se pueden apreciar una similitud en las perspectivas y representación del espacio interior de las salas de las mezquitas (fig. 157). La representación de detalles decorativos y escultóricos islámicos fue otro de los elementos definitorios de una estética orientalizante. La comparación entre la fotografía *Fontaine arabesque*, 1870-1880, de **Abdullah frères** y *Decoration of the door jamb of the entrance to the Sala de las Dos Hermanas (?)*, 1863, de **Luis Masson** ejemplifica hasta qué punto los códigos fotográficos de representación eran similares (fig. 158).

Escenas costumbristas

Es en el género de las escenas costumbristas, denominadas también tipos orientales, tipos españoles, escenas de género y escenas populares, donde se aprecian más similitudes entre la representación iconográfica en España y Oriente Próximo. Si en Oriente estas representaciones recurrían a estereotipos como el árabe recostado en el diván, la dama turca velada o los músicos, en España las representaciones más frecuentes eran las de majos y majas, cantaoras, músicos y toreros. Sus esquemas de representación variaban mucho en lo referido a la artificialidad o verosimilitud de la toma fotográfica, desde unas representaciones muy estereotipadas realizadas en los estudios fotográficos y utilizando un amplio conjunto de elementos decorativos —fondos pintados orientalizantes, mobiliario, vestuario, objetos decorativos, etc.— hasta representaciones más o menos naturalistas en el estudio —con fondos neutros— o en exteriores, sin excesivo artificio decorativo y con un aire más realista. Las poses también variaban y ayudaban a la mayor o menor verosimilitud.

En las dos fotografías que se analizan a continuación, *Mont Liban, druse fellah*, 1889, de **Tancrède Dumas** y *Andalusian m "Majo" dress*, 1860-1863, de

Robert Peters Napper (fig. 159), existen dos elementos que las definen y las identifican como expresiones de una misma iconografía. Por un lado, ambas fotografías están tomadas en espacios neutros, en el estudio fotográfico o en cualquier estancia con unas óptimas condiciones lumínicas pero carentes de referencias históricas o simbólicas. Esta decisión por el espacio aísla al personaje de cualquier contexto y concentra la mirada del espectador en él. Por otro lado, el atuendo utilizado representa una voluntad de mostrar una identidad estereotipada del individuo basada en relatos nacionales, remarcado en los títulos de ambas imágenes. El campesino druso del monte Líbano y el majo andaluz responden a un ideal de representación nacional preconcebidos.



Fig. 159. TANCRÈDE DUMAS. *Mont Liban, druse fellah*, 1889. Library of Congress, Washington.
ROBERT PETERS NAPPER. *Andalusian m "Majo" dress*, 1860-1863. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

3.1.4. La Alhambra de Granada, símbolo del orientalismo español y su representación en la fotografía

De toda la producción fotográfica realizada en España durante el siglo XIX, aquella centrada en el tema de la representación monumental de la Alhambra es la que recoge de una manera más concisa la síntesis de un imaginario orientalista

español, al evocar tanto en la forma como en el contenido la historia de un monumento símbolo del pasado islámico y objeto de múltiples leyendas, historias fantásticas y misterios. La representación de la Alhambra mediante la pintura y grabados es un fenómeno que tiene sus orígenes en el siglo XVI²⁹⁸. Una de las primeras representaciones de Granada y la Alhambra se encuentra en las pinturas al fresco de la Sala de las Batallas de El Escorial, realizadas por encargo del rey Felipe II entre 1584 y 1591. Se trataba de una pintura cuyo objetivo era ensalzar los triunfos bélicos de Felipe II junto a otras victorias del pasado (Gamiz Gordo, 2008), y formaba parte de un relato de legitimización de la monarquía española.

Durante los siglos XVII y XVIII fueron numerosos los artistas que inmortalizaron Granada mediante el uso del grabado. Cabría destacar a **Daniel Meisner** (1585-1625), **Johannes Janssonius** (1588-1664), **Louis Meunier** (1630-1680), **Pier Maria Baldi** (1630-1686) —quien viajó a Granada acompañando al séquito de Cosme de Medici en su viaje a España y realizó una serie de unos ciento treinta dibujos paisajísticos de España, entre ellos una *Vista de Granada desde la vega* (fig. 160)—, **Vincenzo Maria Coronelli** (1650-1718), **Pieter van der Aa** (1659-1733) y **Pieter van der Berge** (1659-1737). Únicamente las vistas de Daniel Meisne, Pier Maria Baldi y Louis Meunier son originales, pues el resto de los artistas copiaron versiones de la obra de Meunier (Gamiz Gordo, 2008).



Fig. 160. PIER MARÍA BALDI. *Vista panorámica de Granada desde la vega*, 1668. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

²⁹⁸ Para una mayor información acerca de la representación de Granada y la Alhambra mediante la pintura, el dibujo y el grabado, previa a la aparición de la fotografía, véase la obra: GÁMIZ GORDO, A. (2008). *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, Patronato de la Alhambra.

A mediados del siglo XVIII apareció un nuevo tipo de representación de la Alhambra de corte académico e investigador, correspondiente a arquitectos e intelectuales como **José de Hermosilla** (1715-1776). Nuevos viajeros crearon grabados a partir de sus dibujos originales, tal es el caso de **Richard Twiss** (1747-1821) o los del escritor e hispanista inglés **Henry Swinburne** (1743-1803), quien realizó un viaje por España entre 1775 y 1776, y en 1779 publicó la obra *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*²⁹⁹, en la que incluyó sus dibujos de ciudades y monumentos de España y Portugal (fig. 161).

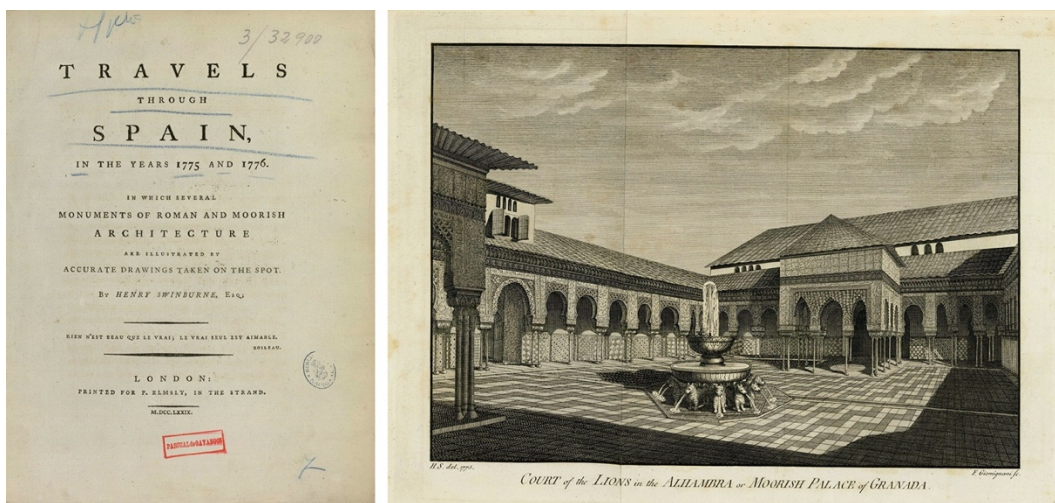


Fig. 161. HENRY SWINBURNE. *Court of the Lions in the Alhambra or Moorish Palace of Granada*, en *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, 1779.

Swinburne actuó como precursor de todo un grupo de viajeros, escritores y artistas que en la primera mitad del siglo XIX acudieron a España atraídos por el exotismo que el Romanticismo había puesto de moda. Sus representaciones del monumento nazarí, junto a las imágenes fotográficas que comenzaron a realizarse a partir de 1840, se convirtieron en una potente iconografía que situó a la Alhambra como una de las imágenes del siglo XIX más apreciadas en Europa. La difusión en el viejo continente de esta imagen arquetípica de la sensualidad, el exotismo y la fantasía oriental tuvo una de sus principales manifestaciones en la arquitectura, con un número considerable de copias arquitectónicas e imitaciones decorativas más o

²⁹⁹ SWINBURNE, H. (1779). *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Londres: P. Elmsly. Existe un ejemplar digitalizado en la Biblioteca Nacional de España: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000001409>

menos fidedignas de la Alhambra, dando como resultado la aparición del estilo Alhambra³⁰⁰, con ejemplos tan notables como el ya mencionado de la *Alhambra Court* en el *Cristal Palace* de Londres; la *Villa Wilhelma*, construida entre 1837 y 1851 en el valle del Neckar, cerca de Stuttgart, por el arquitecto alemán **Karl Ludwig von Zanth** (1796-1857) bajo las órdenes de Guillermo I de Württemberg; o el *Maurischer Kiosk* que el también arquitecto alemán **Carl von Diebitsch** (1819-1869) construyó con motivo de la Exposición Mundial de París de 1867 (Sazatornil Ruiz, 2012).

La imagen fotográfica de la Alhambra

Sirva de ejemplo para advertir del interés en Europa por la imagen de la Alhambra el hecho de que en la publicación de las *Excursions daguerriennes* de Lerebours ya aparecían dos imágenes de la Alhambra realizadas a partir de los daguerrotipos realizados por **Edmond Jomard** (1777-1862), quien fue enviado a España a recopilar imágenes para la publicación de Lerebours. También se incluyó una imagen del Alcázar de Sevilla³⁰¹. Desgraciadamente los daguerrotipos originales están hoy en día desaparecidos.

Las primeras fotografías realizadas por los viajeros calotipistas extranjeros que visitaron Granada entre 1851 y 1860 responden al deseo de sublimar un lugar bien conocido y protagonista en la literatura de la época que causaba enorme éxito. Basta recordar las obras *Aventures du dernier Abencerage*³⁰² (1826) de **Chateaubriand** o *Cuentos de la Alhambra*³⁰³ (1829) de **Washington Irving**. Sus fotografías no alcanzaron un gran eco entre la sociedad como sí ocurrió con la literatura de la misma época por un sencillo motivo: se trataba, en su mayoría, de viajeros *amateurs* que hacían de la fotografía una actividad complementaria a sus

³⁰⁰ Para una mayor información acerca del Estilo Alhambra, véase: SAZATORNIL RUIZ, L. (2012). “De Diebitsch a Hénard: el Estilo Alhambra y la industrialización del orientalismo”, en CALATRAVA, J. y ZUCCONI, G. (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Abada Editores S.L.

³⁰¹ Véase el siguiente apartado: 2. *El origen de la fotografía en España. El daguerrotipo*.

³⁰² CHATEAUBRIAND, F. -R. DE (1857). *Atala. Les aventures du dernier Abencerraje*. París: A. de Vresse.

³⁰³ IRVING, W. (2010). *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Alba Libros.

actividades intelectuales o les servía como un aliciente más a su viaje. Por lo tanto, la circulación de esas imágenes estuvo restringida y apenas comercializadas.

Lo cual no les resta importancia a unas imágenes firmadas por **Edward King Tenison, Paul Marès, Hugh Owes, Félix August Oppenheim, Émile Pécarrière, Alphonse Delaunay, Charles Clifford, Jules Falanpin Dufresne, Jacop August Lorent, Gustave de Beaucorps y Louis de Clercq**. Su importancia estriba en que coincidieron con un momento en el que la Alhambra se encontraba en un estado de renovación y transformación parcial tras siglos de abandono que habían dejado el edificio en un estado de ruina. Siglos en los que la Alhambra fue refugio de bandoleros y gitanos, y en los que los diversos usos que tuvo fueron transformando el edificio y adecuándolo a las necesidades de cada época. Estas imágenes, junto a las que realizaron unos pocos años después los fotógrafos del colodión húmedo, dieron forma a una imagen fotográfica de la Alhambra que permitió apreciar los sucesivos trabajos de restauración —y en algunos casos de reconstrucción— que se llevaron a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX, en un proceso que se ha denominado de restauraciones orientalistas.

Restauraciones orientalizantes

Tras un periodo de abandono total por parte de las autoridades entre 1750 y 1830 (Torres Balbás, 1927), a partir de 1835 se realizaron unas primeras actuaciones que tenían un carácter de urgencia ante la inminencia del derrumbamiento de diferentes estancias del palacio nazarí. Hay que recordar que la Alhambra es un conjunto monumental construido con materiales pobres, tal y como manifiesta **Leopoldo Torres Balbás** (1888-1960), arquitecto encargado de la restauración llamada racionalista del monumento en la década de 1930:

No creemos haya monumento alguno cuya pobreza constructiva sea más grande ni mayor su fragilidad. Los monarcas que levantaron sus torres y salones no reinaban, como los edificadores de la antigüedad, sobre un país de centenares de leguas, ni disponían de miles de esclavos obedientes a su mandato. Los reyes nazarís lo eran de un pequeñísimo reino de súbditos libres, de humor inquieto, y el dinero que recaudaban de *sus* Estados emigraba casi totalmente a Castilla, a servir de precio de una paz siempre

amenazada. La ingeniosidad, la gracia y el refinamiento artístico tuvieron que suplir la falta de recursos, y los muros de tierra o ladrillo trabado con argamasa pobre en cal, las vigas mal labradas, de livianas maderas, se ocultaron tras una espléndida decoración de enchapados de barro vidriado, de placas policromadas de yeso o de escayola, de revestidos de delgada tablazón, tallada y primorosamente miniada. Rápidamente pudieron así elevarse frágiles palacios de extraordinaria riqueza y suntuosidad: pero tales obras estaban condenadas a breve existencia. Hicieron para el disfrute de sus constructores y sin pensar en la posteridad. (Torres Balbás, 1927, p.249)

En mayo de 1840, **José Contreras Osorio** (1794-1874)³⁰⁴ fue nombrado director de las obras de la Alhambra, y en noviembre elaboró un proyecto orientado hacia el adornismo (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017). Esto supuso la decisión de incorporar elementos constructivos ajenos a la obra original, como complemento a los trabajos urgentes de consolidación ya que muchas de las estancias amenazaban con el derrumbe. El adornismo suponía un tipo de actuación que imaginaba el edificio sin una rigurosidad histórica y trasladaba al plano de la restauración la idea de una reconstrucción ideal que colmara las aspiraciones estéticas de la época. La Alhambra, al igual que tantos edificios góticos en Francia restaurados por el famoso arquitecto y restaurador **Eugène Viollet-le-Duc** (1814-1879), fue testigo de una interpretación de su esencia estética y supuso un intento de orientalizar algo ya de estética oriental de por sí.

Las obras se centraron en la restauración y reposición de las cubiertas de los patios de Arrayanes y de los Leones. También afectaron a los lienzos de las murallas perimetrales que fueron parcialmente restauradas. Durante la década de 1840, el proceso de restauración se realizó de una manera tosca, parcial, en numerosas ocasiones llevando a cabo intervenciones adornistas sin haber realizado un estudio y una consolidación estructural, pues eran estos los principales problemas del monumento. Las reconstrucciones acometidas en la Alhambra certificaron entre 1841 y 1844 el nacimiento del estilo neonazarí o alhambresco (Barrios Rozúa, 2010).

³⁰⁴ Para más información sobre el arquitecto y restaurador José Contreras, véase: BARRIOS ROZÚA, J. M. (2010). "José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería", en GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona: Anthropos, (pp. 311-338).

Así, los fotógrafos calotipistas que llegaron a la Alhambra a partir de 1851 se encontraron con un edificio parcialmente en reparación y las fotografías de **Edward King Tenison** (fig. 162), **Paul Marès** y **Félix August Oppenheim** mostraban un importante estado de abandono. Los deterioros más apreciables en las fotografías se referían a los tejados de los patios de los Arrayanes y de los Leones, que presentaban un aspecto ondulante debido al mal estado del armazón de vigas que los sustentaba. Igualmente, se observaban numerosas modificaciones arquitectónicas realizadas con el paso del tiempo, como la apertura de ventanas enrejadas en el Patio de los Arrayanes, eliminadas por **Rafael Contreras y Muñoz** (ca. 1824-1890), el hijo de José Contreras, quien prosiguió las labores de restauración a partir de 1851. De las obras y reformas en el interior de los edificios no existe en esta primera época un registro fotográfico, dada las limitaciones técnicas del medio fotográfico para fotografiar en espacios interiores.

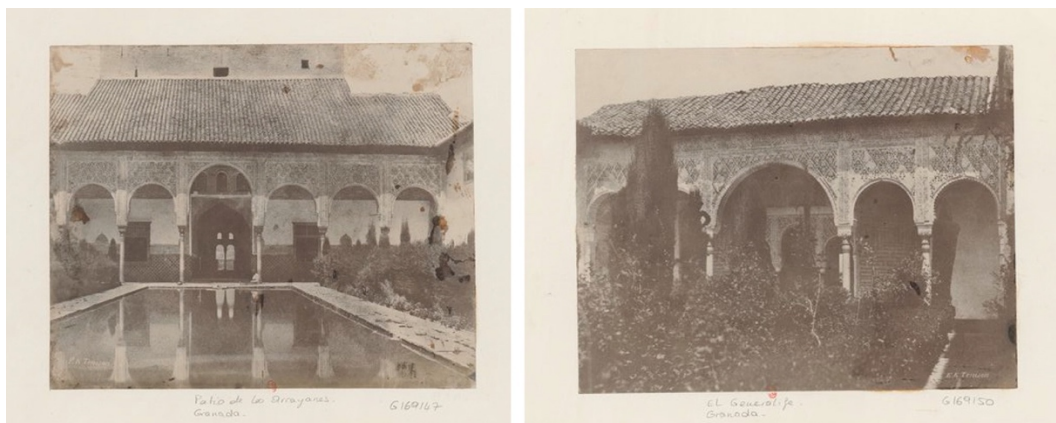


Fig. 162. EDWARD KING TENISON. *Álbum Recuerdos de España*, 1852-1853. *Patio de los Arrayanes*, Granada, 1852; *El Generalife*, Granada, 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.

A lo largo de la década de 1850 las obras de consolidación, restitución de cubiertas e integración de nuevos elementos adornistas fue acelerándose, siendo perceptible en las fotografías que **Gustave de Beaucorps** y **P. Loubère** realizaron entre 1858 y 1860 (fig. 163). En ellas se puede apreciar el templete oriental del Patio de los Leones apuntalado mediante unos andamios de madera y unas fajas de acero que lo rodean para evitar su colapso. Igualmente, se aprecian los trabajos de sustitución de las cubiertas medio hundidas con la primera actuación consistente

en la eliminación de las tejas viejas. Las fotografías de **Luis Masson** —el primero en fotografiar las obras ya terminadas—, **Louis de Clercq**, **Charles Clifford** y **Jean Laurent**, entre otros, muestran unas considerables transformaciones una vez las obras de consolidación y las principales restauraciones adornistas fueron concluidas en los patios de los Arrayanes y de los Leones hacia 1862 (fig. 164).

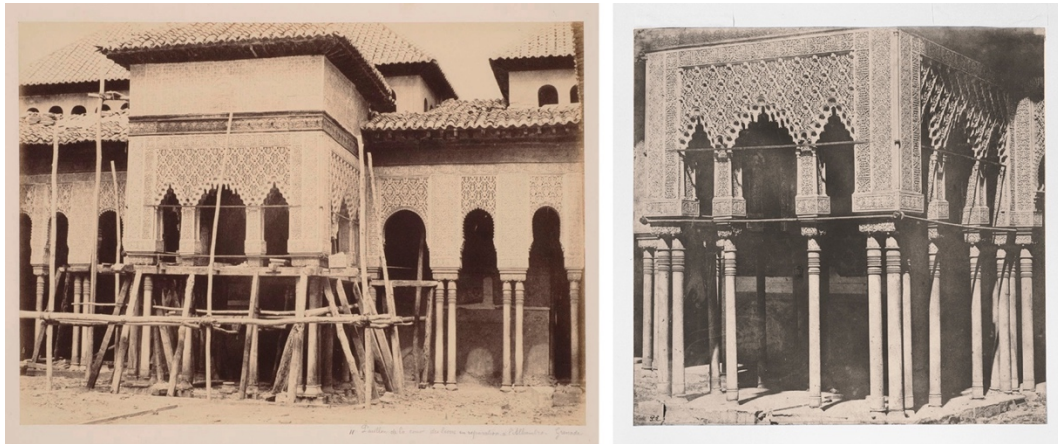


Fig. 163. GUSTAVE DE BEAUCORPS. *View of the Court of the Lions while under repair, Alhambra, Granada, Spain, 1858.* Centre Canadien d'Architecture, Montreal.
P. LOUBÈRE. *Alhambra, Granada, Spain, ca. 1860.* Centre Canadien d'Architecture, Montreal.



Fig. 164. LUIS MASSON. *North façade of the Court of the Myrtles, anterior a 1863.* Victoria & Albert Museum, London.
CHARLES CLIFFORD. *The Alhambra. Fountain and the pavilion of the Court of the Lions, 1862.* Victoria & Albert Museum, London.

En el Patio de los Arrayanes su fachada septentrional experimentó un cambio radical con la reconstrucción de su cubierta amenazada de hundirse y que implicó la construcción de dos torres almenadas en sus laterales. Se utilizaron almenas escalonadas, un elemento decorativo y defensivo cuyo origen está en Mesopotamia y fue ampliamente utilizado en el arte islámico³⁰⁵. También se añadió un murete almenado que une las torres y sirve como canal para recoger las aguas de lluvia que se vierten hacia el patio desde la nueva cubierta a dos aguas construida sobre la Sala de la Barca (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017), cuyas tejas vidriadas de diferentes colores formaban un diseño escamado que se extendía por toda la cubierta. Para el centro de la cubierta Rafael Contreras diseñó un insólito cupulín escamado con tejas vidriadas, un elemento de inspiración otomana ajeno a la arquitectura nazarí. Más adelante, el cupulín sería eliminado por Torres Balbás en su restauración racionalista de la década de 1930, pero no las torres, que siguen hoy en día visibles. Además, se eliminaron las dos ventanas enrejadas que flanqueaban la puerta de acceso a la Sala de las Barcas, pero el zócalo alicatado no se completaría hasta años después. En la fotografía de Masson se observa cómo el hueco de las ventanas ha sido cubierto por ladrillos.

Pero fue en el Patio de los Leones donde las restauraciones orientalistas adquirieron un carácter más excesivo, dando como resultado un extraño “puzle oriental alhambresco” (González Alcantur y Rojo Flores, 2014, p.698) muy del gusto de la familia Contreras. A partir de mayo de 1858, se iniciaron las obras de transformación del pabellón oriental para sustituir su cubierta por una cúpula multicolor de escamas de cerámicas imbricadas de inspiración otomana —al igual que el otro cupulín mencionado— y flanqueada por pequeñas almenas escalonadas. El resultado fue un pastiche sin sentido estético que rompía la unidad compositiva de las cubiertas del patio. Fue igualmente eliminado por Torres Balbás en la década de 1930 y se rehizo el diseño original. Todas las fotografías hechas a partir de 1860, con los notables ejemplos de Louis de Clercq, Jean Laurent y Charles Clifford, recogían ya el nuevo espíritu orientalista y ofrecían una imagen gráfica de una

³⁰⁵ La dinastía de los Omeyyas utilizó las almenas escalonadas en las mezquitas de Damasco (705) y Córdoba (786-988), así como en numerosos fuertes y castillos.

Alhambra orientalizada. La cúpula del Patio de los Leones “se convirtió en un reclamo en el que se fotografiaban los visitantes de la Alhambra” (González Alcantur y Rojo Flores, 2014, p.698).

Las fotografías que se realizaron en la Alhambra a partir de 1850 permiten obtener una información muy valiosa en dos direcciones. Por un lado, sirven para datar con precisión las obras que se realizaron en distintas estancias —conociendo con exactitud la fecha en la que fue realizada tal o cual fotografía—, y en lo relativo a las restauraciones de carácter adornista, son útiles para estudiar desde un planteamiento iconográfico aquellos elementos añadidos que poco o nada tenían que ver con el estilo nazarí. Por otro lado, estas imágenes ayudan a datar las visitas a la Alhambra que realizaron algunos de los fotógrafos de una manera más precisa, y poder situar, gracias a las obras en curso, la fecha de realización de algunas fotografías cuya información acerca la autoría se desconocía hasta hace poco.

3.2. EL ORIGEN DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA: EL DAGUERROTIPO

La noticia del invento del daguerrotipo llegó a España muy rápidamente, y apenas diecinueve días después de que Arago lo presentara en la Academia de las Ciencias de París, *El Diario de Barcelona* publicaba una nota sobre el acontecimiento (López Mondéjar, 1999), y al día siguiente *El Semanario Pintoresco* publicaba otra nota en la que se detallaban los pormenores del nuevo invento.

El introductor del daguerrotipo en España fue **Pere Felip Monlau i Roca** (1808-1871), médico, escritor y hombre polifacético que desde su corresponsalía en París daba cuenta del invento a la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona el 24 de febrero de 1839. En su comunicación “Monlau describía con detalle la técnica del daguerrotipo y mostraba su fe en los avances de la ciencia” (Marcos Causapé, 2005, p.12). Se tiene constancia de que el primer daguerrotipo realizado en España data del 10 de noviembre de 1839, y fue realizado en Barcelona mediante una demostración pública promovida por la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona a cargo de **Ramon Alabern i Casas** (1811-1888), de oficio grabador, quien había aprendido la técnica en París, en una de las demostraciones realizadas por el propio

Daguèrre³⁰⁶. Seis días más tarde se realizó otro daguerrotipo en Madrid, en esta ocasión a cargo de los médicos **Marià de la Pau Graells** (1809-1898), **Joan María Pou i Camps** (1801-1865) y su hermano **Josep Pou i Camps**.

Durante los próximos dos años, el daguerrotipo fue perfeccionándose y practicándose en diferentes lugares de la geografía nacional. Debido a los prolongados tiempos de exposición requeridos para su realización, los primeros daguerrotipos estaban limitados a la toma de vistas de monumentos y ciudades, imposibilitando la realización de retratos. No fue hasta unos años después cuando los primeros estudios empezaron a realizar retratos, suponiendo esto el inicio de un prolífico negocio que fue, poco a poco, sustituyendo al de las miniaturas.

Los primeros daguerrotipistas españoles no llegaron a dedicarse profesionalmente a la fotografía. En general era científicos, eruditos y hombres de ciencias de un carácter progresista que experimentaron con el nuevo procedimiento fotográfico movidos por el interés científico y cultural, pero en ningún caso pensaron en desarrollar una actividad profesional. Fueron los extranjeros, quienes movidos por la posibilidad de hacer negocio en un país todavía falto de profesionales, comenzaron a abrir los primeros estudios de daguerrotipos en España, dedicándose a la realización de retratos y deambulando de una ciudad a otra para captar nuevos clientes. Se podría mencionar a **M. Gairoard, Mr. Constant, Etienne Martin, Woelker, Joseph Widen, Taylor y Lowe, Mr. Anatole, Schmidt y Charles Clifford**.

3.2.1. Primeros daguerrotipistas en Andalucía

Respecto a daguerrotipistas españoles fotografiando en Andalucía, las informaciones son escasas y los ejemplares llegados hasta nuestros días casi inexistentes. En Sevilla, el primer daguerrotipo fue realizado por **Vicente Mamerto**

³⁰⁶ “Para el buen éxito de la operación conviene que los espectadores que se hallen en las ventanas y balcones de la Lonja y de la Casa de Xifré [edificios que iban a ser fotografiados] se retiren los pocos minutos que la plancha estará al foco de la cámara oscura. La exactitud de la operación es tal que si algún espectador se desentiende de este ruego, quedará indeleblemente marcada en la plancha la prueba de su indocilidad”. *El Diario de Barcelona*, 10 de noviembre de 1839, citado en LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1999). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg. (pág. 16).

Casajús Espinosa (1802-1864), un funcionario de la Casa de la Moneda de Sevilla, quien previamente había destacado por haber introducido en 1838 la litografía en la capital hispalense. La juventud de Casajús estuvo marcada por un gran interés por diversas disciplinas artísticas, siendo un notable pintor. En enero de 1840 Casajús “inició sus primeras experiencias con el invento de Daguerre”³⁰⁷ (Yáñez Polo, 2004, p.73), y se interesó por las vistas y monumentos principales de Sevilla. Su trabajo supuso la elaboración de un álbum titulado *Vistas de Sevilla*, hoy en día desaparecido³⁰⁸, y se anticipó en unos meses a los primeros daguerrotipos del Alcázar realizados por Edmond F. Jomard. Pese a ser un pionero en Sevilla, nunca abrió estudio fotográfico ni se dedicó al negocio del daguerrotipo³⁰⁹.

Muy pocas cosas se saben del fotógrafo **J. Albors**. Su actividad como fotógrafo profesional está delimitada entre 1844 y 1860. En 1844 abrió un estudio fotográfico en Córdoba³¹⁰, y se cree que ese mismo año preparó una colección de daguerrotipos de la Mezquita de Córdoba, hoy en día desaparecida (Alonso Martínez, 2002). Entre 1856 y 1860 se dedicó a la *carte de visite*.

Edmond F. Jomard (1777-1862)

A comienzos de 1840 fue enviado a España el geógrafo, arquitecto y bibliotecario Edmond F. Jomard³¹¹, quien ya había participado, en calidad de

³⁰⁷ Las investigaciones realizadas por Miguel Ángel Yáñez Polo llevaron a datar en un principio la llegada del daguerrotipo a Sevilla en 1842. Sin embargo, futuros hallazgos llevados a cabo por el mismo autor dieron por resultado la modificación de la fecha y la aceptación de enero de 1840 como fecha correcta. Es por este motivo por el que en textos de importantes historiadores de la fotografía como Marie-Loup Sougez, Lee Fontanela o Francisco Alonso Martínez, aparece como fecha la de 1842. Véase toda la información al respecto en YÁÑEZ POLO, M. A. (2004). “La Sevilla del descubrimiento de la fotografía”, en *Temas de estética y arte*, XVIII. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, p. 79.

³⁰⁸ De acuerdo con Miguel Ángel Yáñez Polo, lo único que queda de la obra fotográfica de Casajús es un daguerrotipo de un grupo escultórico fechado en 1841, dos daguerrotipos de la vista de la Torre Árabe de la Catedral, fechadas en 1842, varios originales de *carte-de-visite*, algunas albúminas copias de daguerrotipos suyos y una estereoscopia positiva en papel.

³⁰⁹ Fue Francisco de Leygnier quien abrió en 1846 el primer estudio fotográfico en Sevilla.

³¹⁰ “El distinguido profesor cordobés J. Albors, tan beneficiado por su distinguida clientela, discípulo de Mr. Daguerre de Paris, comunica que tiene abierto su estudio en la calle de San Pablo n. 69, ofreciendo las últimas novedades de la capital de Francia en cuanto al nuevo arte se refiere, dijes, alfileres y marquitos. Como es bien sabido, el invento del Sr. Daguerre ha sido perfeccionado por diversos profesores. De todos los adelantos ninguno sea tan de interés para el arte como el aparato del daguerrotipo que usa un espejo cóncavo”. *La Voz de Córdoba*, 7 de marzo de 1844.

³¹¹ Las fuentes biográficas más completas acerca de Edmond F. Jomard se pueden consultar en LAISSUS, Y. (2004). *Jomard, le dernier Égyptien: 1777-1862*. Paris: Fayard.

ingeniero, en la campaña de Egipto entre 1798 y 1801 (Laissus, 2004). Su misión consistía en fotografiar algunos de los rincones más pintorescos de España para su inclusión en las *Excursions daguerriennes*³¹². De entre las muchas imágenes que realizó, fueron seleccionadas tres: una del Alcázar de Sevilla —*Patio de las Doncellas*— y dos de la Alhambra de Granada —*Patio de los Leones* y *Vista general*— (fig. 165).



Fig. 165. NOËL-MARIE-PAYMAL LEREBOURS. *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, 1840-1843. Alcázar de Seville; Alhambra; Grenade.

La primera imagen recoge una de las arcadas del Patio de las Doncellas junto a la pequeña fuente central. La segunda es una vista del Patio de los Leones, similar a la primera por su punto de vista, y se puede apreciar las arcadas de uno de sus lados junto a la fuente de los Leones. Se pueden observar los frondosos jardines que en 1844 serán eliminados. La tercera imagen es una vista general de la Alhambra tomada desde lo alto del Albaicín. No es de extrañar que fueran estas tres imágenes de dos de los tres principales monumentos musulmanes en España —junto a la Mezquita de Córdoba—, las seleccionadas para su publicación en las *Excursions daguerriennes*. Hacía tiempo que España era apreciada en Europa por los vestigios de la cultura musulmana y los ecos del exotismo español resonaban en los salones de las principales capitales europeas.

Jomard fue también el autor de los textos descriptivos que acompañaban las litografías, en los que refiere la época dorada de la España musulmana, alabando sus monumentos y su refinada sociedad. En este fragmento que relata el

³¹² LEREBOURS, N. -M. -P. (1840). *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe*. Paris: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange.

emplazamiento donde se construyó la Alhambra, destaca el lenguaje pomposo que lo describe:

A la vista de la llanura resplandeciente de riquezas sobre la que reposa, estos civilizadores del mundo se quedaron maravillados, se olvidaron de su patria y de sus sueños de gloria y, como si hubieran encontrado el paraíso prometido por Mahoma, lo aceptaron para convertirlo en su morada eterna. Así que construyeron su ciudad alrededor de su hermoso collar de plata que completaron con piedras preciosas, y coronaron su cabeza con una fortaleza poderosa. Tras esas gruesas paredes más duras que la barbarie, bajo la inspiración de la belleza que les rodeaba, con su imaginación, olvidándose por un momento del mundo, crearon el Palacio de la Alhambra. (Jomard, 1840)

Théophile Gautier y Eugène Piot (1811-1872 y 1812-1890)

Entre los meses de mayo y septiembre de 1840, el escritor francés Théophile Gauthier viajó a España junto al crítico de arte, periodista, editor y coleccionista de arte francés Eugène Piot³¹³. Llevaban entre sus pertenencias una cámara de daguerrotipos y tenían por misión la de realizar una serie de artículos sobre diferentes lugares de la geografía española para ser publicados en la *Revue de Deux Mondes* —una prestigiosa publicación de viajes de la época—, con la posibilidad de ilustrarlos mediante la toma de daguerrotipos y su posterior transferencia a litografía. La relación de Gautier con la fotografía fue prácticamente testimonial, pues únicamente se tiene constancia de su práctica durante su viaje a España, sin embargo, estaba familiarizados con el nuevo medio y participó en debates entorno a la imagen fotográfica en la época. Eugène Piot sí desarrolló una práctica fotográfica más extensa, dejando como legado series fotográficas realizadas en sus viajes por Italia, Grecia y Francia (Wilsher, 1985).

Durante su viaje por España, Gautier y Piot realizaron aparentemente varios daguerrotipos, seis de los cuales están depositados en el *J. Paul Getty Museum* de

³¹³ Las fuentes biográficas más completas acerca de Théophile Gauthier y Eugène Piot se pueden consultar en WILSHER, A. (1985). “Gautier, Piot and the Susse Frères Camera”, en *History of Photography*, volume 9, issue 4. London: Taylor & Francis Group.

Los Ángeles³¹⁴, y se corresponden con las vistas de los Jardines del Alcázar y del Ayuntamiento en Sevilla, una vista general de Sevilla con la Torre del Oro en primer plano, el patio de los Leones de la Alhambra de Granada, una vista de Cádiz y otra de El Escorial³¹⁵. En la imagen de la Alhambra (fig. 166) se observa un plano general del Patio de los Leones con un personaje –quizás Gautier o Piot— que posa ante la cámara, “en un acercamiento propio de los viajeros, que aunaba la curiosidad y búsqueda del exotismo, junto al interés por las antigüedades” (González Reyero, 2006, p.181).



Fig. 166. Atribuido a THÉOPHILE GAUTIER y EUGÈNE PIOT. [*Court of the Lions, The Alhambra*], 1840. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Sin embargo, todo indica que el daguerrotipo del Patio de los Leones fue realizado en una fecha posterior a 1844, “ya que esta fue la fecha en la que se eliminó

³¹⁴ Los seis daguerrotipos se pueden consultar en línea en la web del *J. Paul Getty Museum*: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/14522/eugene-piot-french-1812-1890/>

³¹⁵ Una descripción del daguerrotipo de El Escorial aparece en LOWRY, B. y BARRET LOWRY, I. (1998). *The Silver Canvas. Daguerrotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: Getty Museum.

la vegetación del jardín del Patio de los Leones que aparece en uno de ellos” (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017, p.17). Por lo tanto, la autoría de Gautier y Piot estaría en entredicho. En cualquier caso, la serie de daguerrotipos que conserva el *J. Paul Getty Museum* aporta un gran valor en el campo de estudios de la fotografía orientalista realizada en Andalucía al ser uno de los primeros ejemplos de vistas de monumentos relacionados con el pasado musulmán español.

Gautier recogió sus impresiones del viaje en la obra *Voyage en Espagne*³¹⁶, publicada en 1843, y en ella se mencionaba hasta en tres ocasiones el uso de la cámara de daguerrotipos, en sus visitas a Vitoria, Burgos y Valladolid. Más adelante desaparecen las alusiones y quizás pudieron tener complicaciones técnicas que dejaron inoperativo la máquina (Alonso Martínez, 2002). La mención a la cámara fotográfica realizada en Burgos es la que recoge de una manera más explícita su uso:

Gracias a veinte minutos al sol a través de las nubes lluviosas de Burgos tuvimos la posibilidad de reproducir las dos flechas de la catedral y una gran parte del pórtico de una manera muy nítida y distinguida. (Gautier, 1845, p.62)

Con toda seguridad, el uso de la cámara tuvo que causar sensación y desconcierto entre la población española, como se demuestra en el siguiente párrafo que relata la llegada de los dos franceses a la ciudad de Vitoria:

El sol se ponía cuando llegamos a Vitoria: después de haber atravesado toda clase de calles con una arquitectura mediocre y un gusto tosco, el coche de detuvo en el Parador Viejo, donde registraron minuciosamente nuestros baúles. Nuestro daguerrotipo sobre todo inquietaba mucho a los buenos aduaneros que se acercaban con infinitas precauciones y como gentes que temen saltar en el aire. Creo que lo consideraban como una máquina eléctrica. Nos abstuvimos de desengañarles. (Gautier, 1845, p.27)

A lo largo de la narración Gautier manifiesta una fascinación por una España que él califica como oriental. Son numerosas sus referencias a una estética, ambiente, sensación, olor, gesto o palabra oriental, hasta un total de veintinueve ocasiones. Para Gautier, “el Monasterio de Dueñas presenta una simplicidad oriental” (1845,

³¹⁶ La obra fue publicada en 1843 con el título *Tras los montes*. Pero en 1845 se publicó una segunda edición con otro título, *Voyage en Espagne*. Es esta segunda edición la empleada para obtener las citas en el presente texto.

p.61); Valladolid es una ciudad “en la que ya se siente la cercanía de Oriente” (1845, p.62); de El Escorial “se diría que es un inmenso palacio oriental” (1845, p.125); el Alcázar de Toledo “está construido sobre una gran explanada rodeada de murallas almenadas a la moda oriental” (1845, p.144); la Sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo le entusiasma de tal manera que le lleva a afirmar que “¡ya estamos en Oriente!” (1845, p.170); en Valencia, el Convento de la Merced le agrada especialmente y describe su patio como “rodeado por un claustro plantado con palmeras de grandeza y belleza orientales, que fluyen como flautas hacia la pureza del aire” (1845, p.371).

A los valencianos, sobretudo a los habitantes de la huerta que rodea la ciudad, los confunde con beduinos:

El valenciano conserva solo la camisa y los calzones. Luego, con sus enormes patillas negras, su cara quemada por el sol, sus ojos feroces, sus brazos y piernas de color de bronce, realmente se parece a un beduino, especialmente si se desabrocha el pañuelo y deja que su cráneo se vea afeitado y azulado como una barba recién hecha. A pesar de las pretensiones de catolicidad en España, siempre me resultará difícil creer que esos tipos no sean musulmanes. (Gautier, 1845, p.380)

Mientras Gautier y Piot se disponían a cruzar el Paso de Despeñaperros, puerta de entrada a Andalucía cuando se viene desde Castilla, le vino a la mente un pensamiento que reafirmaba sus convicciones respecto a la España oriental: “España, que toca África, como Grecia a Asia, no está hecha para la moral europea. El genio de Oriente la atraviesa en todas sus formas y es una pena no haber permanecido más morisca o mahometana” (Gautier, 1845, p.200). Finalmente, en Andalucía fueron numerosas sus identificaciones con Oriente, y respecto a las gentes de España, afirmó que “esa separación perpetua entre los hombres y las mujeres hace sentir ya el Oriente” (Gautier, 1845, p.220).

3.3. EL CALOTIPO EN ANDALUCÍA. LOS PRIMEROS FOTÓGRAFOS A PARTIR DE 1849 Y EL VIAJE AL SUR

Poco tardó en llegar a España el nuevo procedimiento del calotipo, desarrollado por el inglés **Henry William Fox Talbot**³¹⁷ a partir de 1835 y dado a conocer en 1839. Se trataba de un procedimiento que abrió las puertas a revolucionar el mercado de la producción de imágenes fotográficas al permitir por primera vez la elaboración de una imagen multiplicable³¹⁸ que se podía reproducir cuantas veces fuera necesario mediante el sistema de negativo y positivo y el uso del papel fotográfico. Fue el comienzo de un proceso revolucionario que permitió el abaratamiento de los costes de reproducción de las fotografías y favoreció una democratización en los usos de la imagen que a partir de entonces fueron introduciéndose paulatinamente en todas las capas de la sociedad.

Hasta hace poco se pensaba que el primer calotipo realizado en España había sido tomado en Cádiz en octubre de 1849 por **Claudius Galen Wheelhouse** (1826-1909), médico de profesión y fotógrafo aficionado, quien viajaba como médico oficial en un viaje de placer en yate de nueve meses por el Mediterráneo encargado por el aristócrata **Henry Pelham-Clinton** (*British Journal of Medicine*, 1909). Sin embargo, el 11 de marzo de 2015, el Museo Universidad de Navarra dio a conocer la noticia de la aparición de un calotipo fechado en 1848. Se trataba de un retrato hecho en Valencia al compositor musical y organista



Fig. 167. PASCUAL PÉREZ RODRÍGUEZ. Retrato de Pascual Pérez y Gascón, 1848. Colección Díaz Prósper.

³¹⁷ Véase FOX TALBOT, W. H. (1844-1846). *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown & Green Longmans.

³¹⁸ Para una explicación completa del procedimiento del calotipo, ver SOUGEZ, M. -L. (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Manuales arte Cátedra, (pp. 59-61).

valenciano **Pascual Pérez y Gascón** (1802-1864), firmado por el fotógrafo también valenciano y de nombre similar **Pascual Pérez Rodríguez** (1804-1868)³¹⁹. La fotografía era un papel a la sal a partir de un calotipo con medidas de 10,2 x 7,6 cm. y fue adquirida por el coleccionista valenciano Juan José Díaz Prósper y prestada al Museo Universidad de Navarra para su incorporación a la exposición *El mundo al revés: el Calotipo en España*, celebrada en 2015 (fig. 167).

Sin embargo, exceptuando casos aislados como el mencionado del fotógrafo valenciano, el caso del fotógrafo sevillano **Francisco de Leygonier** (1812-1882) y el del pintor y fotógrafo ocasional granadino **Eduardo García Guerra** (1827-1893), el calotipo en España fue practicado casi en su totalidad por extranjeros —franceses, ingleses y alemanes— quienes atraídos por el folclore y el ambiente exótico de España, se dedicaron a recorrer el país entre 1849 y 1860 en busca de aventuras y conocimiento, centrandó su interés en Andalucía. El perfil de estos viajeros se caracterizaba por tratarse de personas de un medio económico acomodado, generalmente aristócratas, intelectuales, artistas, científicos o viajeros románticos. No eran fotógrafos profesionales pues no vivían de la venta de sus fotografías —a excepción de Charles Clifford—, sino fotógrafos *amateurs* que practicaban la fotografía como un medio para la elaboración de un relato personal de sus vivencias o como herramienta de apoyo para sus investigaciones científicas.

Los viajeros llegaban a España generalmente a través del paso fronterizo de Irún y realizaban un rápido recorrido por la meseta castellana deteniéndose en las ciudades monumentales más importantes: Salamanca, Valladolid, Burgos, Segovia y Madrid —con visitas a El Escorial y los Reales Sitios de Aranjuez y La Granja—. Continuaban hacia Toledo para finalmente llegar a Andalucía, donde visitaban Sevilla y Granada, y en menor medida Córdoba, Málaga y Cádiz. Entre los calotipistas que hicieron un recorrido de estas características destacan **Edward King Tenison** (1805-1878), **Félix Alexander Oppenheim** (1819-1898), **Alphonse Delaunay** (1827-1906) y **Gustave de Beaucorps** (1824-1906). Otros llegaron a

³¹⁹ La noticia apareció en la web de la Universidad de Navarra. Véase: <https://www.unav.edu/web/instituto-cultura-y-sociedad/detalle-etiquetas?articleId=6138384&tituloNoticia=la-primer-fotografia-en-papel-realizada-en-espa%C3%B1a-cedida-al-museo&fechaNoticia=11-03-2015>

España en barco, a los puertos de Cádiz o Málaga. Tal fue el caso de Claudius Galen Wheelhouse y Louis de Clercq.

También hubo fotógrafos que limitaron su recorrido por España a Andalucía, instalándose durante una temporada en Sevilla y reduciendo su registro fotográfico a esta ciudad. Tal fue el caso de **Joseph Vigier** (1821-1894). La costa de Levante era menos visitada, pero aun así fue fotografiada por **Paul Marès** (1825-1900) — fotografió Palma de Mallorca y Valencia, y también viajó a Argelia— y **Émile Pécarrière** (1816-1904), quien fotografió el palmeral de Elche.

Para algunos fotógrafos, España era una etapa más de una sucesión de viajes por el Mediterráneo que abarcaban estancias en Argelia, Grecia, Turquía y Oriente Próximo, en la configuración de una geografía orientalista en la que el Mar Mediterráneo era en eje central. Fue el caso de los mencionados Claudius Galen Wheelhouse, Félix Alexander Oppenheim, Jacop August Lorent, Gustave de Beaucorps y Louis de Clercq³²⁰.

El viaje por España de estos fotógrafos era el resultado de una experiencia que aunaba pasado y presente y en el que los vestigios de la cultura musulmana en forma de monumentos, ruinas y residuos de costumbres populares seducían al viajero, ávido de exotismo. En un primer momento y limitados todavía por una técnica fotográfica que requería prolongados tiempos de exposición, las fotografías que empezaron a realizar configuraron una cartografía de monumentos, vistas urbanas, paisajes y objetos artísticos que definirían un espacio de representación identificado con el imaginario de Oriente Próximo.

El retrato fotográfico fue poco trabajado y únicamente Beaucorps, Delaunay y Tenison incluyeron entre su repertorio el género de los tipos populares. Se trataba de escenas costumbristas de personajes que posaban delante de la cámara, similares a los tipos orientales. Aun así, son muy pocos los calotipos de tipos populares que se conservan en comparación con las escenas monumentales o paisajes, “siendo tales repertorios los que educaron el gusto visual y fijaron públicamente la imagen de unos espacios del pasado que habían concluido ya su particular actualización

³²⁰ En el Anexo III se han confeccionado una serie de mapas con los lugares visitados por todos estos fotógrafos.

merced al adornismo y al orientalismo” (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017, p.13).

El relato visual del calotipo en España es, pues, la representación de unos monumentos que empezaban a ser conocidos en Europa —la Alhambra de Granada principalmente pero también la Mezquita de Córdoba y el Alcázar de Sevilla— y que conformaron un ideario exótico que definiría a Andalucía y por extensión a España durante un largo periodo de tiempo.

3.3.1. *La Lumière* y la difusión de la imagen fotográfica de España en Francia

El periódico *La Lumière* fue clave en la difusión de la imagen fotográfica de España en los primeros años de la década de 1850. *La Lumière* fue fundado en 1851 por el valenciano **Benito Monfort** (1800-1871), un intelectual interesado en las ciencias y en la fotografía que pasó la mayor parte de su vida en París. El crítico fotográfico **Ernest Lacan** (1829-1879), quien publicaba artículos de opinión de forma habitual en *La Lumière*, fue uno de los primeros en dar a conocer en sus artículos noticias de la actividad fotográfica que iba ocurriendo en España. Una de las primeras referencias apareció en un artículo del 20 de mayo de 1854 titulado *Album de M. le Vicomte de Dax* y es revelador pues el autor del texto relataba información acerca de todos los fotógrafos que en ese momento estaban viajando y fotografiando España. Mencionaba a Vigier, Tenison, Marès y a Clifford, además del vizconde de Dax, protagonista del artículo. Otro aspecto relevante consistía en la descripción de un imaginario grandioso y exótico de España a través de una descripción de los aspectos geográficos españoles que desde un punto de vista romántico más destacaban —el sol, el mar, la montaña—; junto a su pasado glorioso, su amplio repertorio artístico y su exotismo embriagador:

España atrae a los fotógrafos de la misma manera que ya atraía al pintor y al poeta. Para el poeta tiene el encanto misterioso que le ofrece su aislamiento entre el oleaje azul del Mediterráneo, las llanuras verdosas del océano y las cimas nevadas de los Pirineos; tiene sus grandes recuerdos, sus luchas gigantescas, sus glorias, sus debilidades, sus pérdidas y sus dolores; y tiene sus supersticiones, sus amores apasionados, sus danzas embriagadoras, sus canciones poéticas y sus noches perfumadas. Para el

artista, tiene sus monumentos y las obras maestras que quedan de su esplendor pasado; tiene a Sevilla y a la Alhambra, a Ribera, Velázquez y Murillo; tiene sus lugares, sus costumbres y su sol. Pero no se puede viajar a España tan fácilmente como a Francia o Inglaterra; así pues, únicamente los *amateurs* han podido, hasta ahora, aprovecharse de los medios que la fotografía les ofrecía para explotar estos tesoros. Las hermosas copias del señor vizconde Vigier y del señor Tenison, y las de los señores Marès y Clifford, han reproducido algunas de las riquezas artísticas que guarda este hermoso país. El álbum del señor vizconde de Dax añade preciosas páginas a esta interesante colección. (Lacan, 1854, p.77)

Un año después Lacan volvió a escribir sobre España, en un artículo titulado *De la Photographie et de ses diverses applications aux Beaux-Arts et aux Sciences*, en la edición de *La Lumière* del 20 de enero de 1855. En esta ocasión, el artículo iba detallando las diversas aplicaciones científicas y posibilidades de la fotografía, entre las que destacaba su capacidad para evocar lugares lejanos y facilitar una experiencia de viaje sin salir de casa. Relataba descripciones de Oriente Próximo y España, de gran interés pues identificaba las dos geografías en un marco oriental compartido. De España, los lugares descritos eran Toledo, Córdoba y la Alhambra, en una gran profusión de detalles que se identificaba con las posibilidades de ver aquello fotografiado, incluso con la sugerencia de utilizar una lupa para ver mejor. Además, los lugares se describían con un lenguaje seductor que realzaba la historia grandiosa y el aspecto fascinante y exótico de España. De nuevo daba a conocer el trabajo de los fotógrafos extranjeros que estaban viajando por España: Vigier, Tenison y el vizconde de Dax:

Usted está en su estudio, apoyado sobre el alféizar de la ventana. Es verano. Su mirada se fija en las casas que le rodean, en el trozo del cielo azul en el horizonte. Y le parece que hay bajo el mismo cielo campos donde se pierde la vista en lejanas perspectivas, donde el pecho se expande, donde el pensamiento se transforma y se purifica, donde el alma se sumerge en las profundidades del ensueño, como la mirada, bajo una atmósfera luminosa. Usted piensa que podría estar ahí en lugar de estar aquí. Usted sueña con los bosques oscuros, con las llanuras abigarradas, con los valles pintorescos, con los pueblos depositados como nidos en los bordes de los caminos, con majestuosas montañas, con mares azules y espumosos, con los Alpes, con el Mediterráneo, con Italia, España, Oriente. Y usted va a maldecir la cadena que lo mantiene atado a su casa, cuando sabe todo lo

que existe y lo dulce que sería poder conocerlo. ¡Espere! ¿No es eso lo que la fotografía ofrece?... Abra aquel álbum. ¿Usted ama el sol y la poesía de los recuerdos? Pues aquí tiene el Nilo, con toda su arena sembrada de ruinas, sus riveras desoladas, su cielo de fuego. Aquí tiene el Templo de Júpiter en Baalbeck, mire atentamente, usted verá a sus pies sus gigantescas columnas y al lado del capitel caído hace diez siglos la pieza derrumbada de granito que ayer fue una bóveda. Aquí tiene Jerusalén, con sus olivares gigantes, sus plazas desiertas, sus templos viudos de su dios, triste como una inmensa necrópolis. Aquí tiene los monumentos de Abu Simbel, el Templo de Philae, los propileos de Medinet Habu en Tebas; coja una lupa y leerá las inscripciones que las generaciones extinguidas hace miles de años han dejado sobre estos monumentos, como para desafiar a la ciencia a través de los siglos. Es Egipto, Palestina y Nubia lo que usted tiene delante de sus ojos y sobre lo que presta una atenta mirada. Los magos son el señor Maxime du Camp y el señor Teynard. ¿Quiere España? Aquí tiene Toledo, situada sobre una colina como una corona sobre un suelo de mármol. Cruce el río, suba a la ciudad, deténgase frente al Alcázar, siga hacia la Iglesia de San Juan de los Reyes y allí, detrás del monumento, ¿puede ver las cadenas que cuelgan simétricamente sobre los muros? Son las cadenas que mantenían en las prisiones a los moros capturados por Fernando e Isabel durante la conquista. Cuéntelas, no falta ninguna. ¡Mire estas arcadas moriscas con forma de corazones, con sus inmensos naranjos! Este es el patio de la Catedral de Córdoba. Deténgase un momento al lado de estos bellos árboles y allí, mientras que usted se deje ensoñar, la iglesia le enviará sus cantos, el cielo su sol y los naranjos su embriagador perfume. Pero es la Alhambra lo que usted busca en este viaje mágico donde su pensamiento no tiene más que desear para que sus ojos estén satisfechos: la Alhambra que todos los poetas han recitado y cuyo solo nombre revela toda la felicidad de la Tierra. Aquí la tiene. Entre debajo de estas arcadas ligeras y elegantes y estos pilares esculpidos como joyas de marfil. Se cansará su mirada siguiendo los mil contornos de sus arabescos que se cruzan, se dividen, se entrelazan y se funden como los dibujos de un encaje maravilloso. El ajetreo, las vacaciones y la vida se han retirado de este lugar de delicias, ¡pero una combinación de recuerdos aún vive aquí! Puede recorrer toda España y descansar donde usted desee: los señores el vizconde Vigier, Tenison y el vizconde de Dax serán sus cicerones. (Lacan, 1855, p.11)

Fueron muchas las referencias a España en *La Lumière* y muchos los fotógrafos calotipistas que fueron citados, destacando Charles Clifford, el autor que en más ocasiones se mencionó.

VUES D'ESPAGNE SUR PAPIER

Chez A. GAUDIN et frère, 9, rue de la Perle, à Paris

PRIX : 12 FRANCS LA DOUZAINE

<p>TOLÈDE</p> <p>98 Porte de l'Alcantara. 99 Entrée du Pont de l'Alcantara. 100 Extérieur de la porte de Cambrone. 101 Intérieur de la porte de Cambrone. 102 Clocher de la Cathédrale, pris de la rue du Marché. 103 Tour de la Cathédrale de Tolède. 104 Le Pont de l'Alcantara et le Château de Cervantès. 105 Le Pont Saint-Martin et de Saint-Jean-des-Rois. 106 Porte Mauresque de Yesagra. 107 Ruines d'un Palais Mauresque. 108 Arcades de l'Entrée de Saint-Jean-des-Rois. 109 Intérieur de l'Alcazar. 110 Tolède pris de l'Ermitage de Santiago. 111 L'Alcazar, vue du Pont de l'Alcantara. 112 Façade principale de l'Alcazar. 113 Intérieur de l'Alcazar. 114 Ruines des Arcades de l'Entrée de Saint-Jean-des-Rois. 115 Intérieur de l'Entrée de Saint-Jean-des-Rois. 116 Intérieur de l'Entrée de Saint-Jean-des-Rois. 117 Pont Mauresque de Saint-Martin. 118 Porte intérieure du Pont de Saint-Martin. 119 Porte extérieure du Pont de Saint-Martin. 120 Pont Saint-Martin. 121 Pont Saint-Martin, de face, et le Tage. 122 La Fabrique d'Armes et le Pont. 123 Ruines du premier Pont de Tolède construit par les Romains. 124 Moulin Mauresque sur le Tage. 125 Le Tage et ses Moulins Mauresques. 126 Maison du Passer sur le Tage. 127 Panorama de Tolède, pris de Santiago. 128 Panorama de Tolède, pris de Santiago, côté nord. 129 Porte des Lions de la Cathédrale. 130 Porte du Pardon de la Cathédrale. 131 Ensemble du Pont de l'Alcantara. 132 Pont de l'Alcantara. 133 Extérieur de la Porte de l'Alcantara. 134 Collège de l'Infanterie. 135 Intérieur de la Porte du Soleil. 136 Extérieur de la Porte du Soleil. 137 Entrée du Pont de l'Alcantara. 138 Porte Lodada de Berreguette. 139 Les Covachuelas, vus de la Porte du Soleil. 140 Entrée du Pont de l'Alcantara. 141 Panorama de Tolède.</p> <p>SÉGOVIE</p> <p>142 L'Aqueduc romain de Ségovie. 143 L'Aqueduc en perspective. 144 Entrée de Saint-Esteban. 145 Ruines de l'ancien Cirque des Taureaux. 146 Place de la Constitution et de la Cathédrale. 147 Eglise Saint-Justin. 148 Portail Sainte-Croix. 149 L'Aqueduc, pris de la Chapelle-des-Croix. 150 Cathédrale. 151 La Porte Saint-André, les remparts et Saint-Esteban.</p>	<p>152 L'Alcazar. 153 Façade de l'Aqueduc Romain. 154 La Cathédrale, prise de la montagne. 155 Eglise de Sainte-Croix. 156 L'Aqueduc, pris de la Montagne. 157 Ségovie, pris de la Montagne. 158 Porte Saint-André. 159 Panorama de Ségovie. 160 L'Alcazar.</p> <p>ARANJUEZ</p> <p>161 Le Palais de l'Infant. 162 Id. 163 Fontaine dans le Jardin de l'Infant. 164 Cascade du Tage. 165 Id. 166 Entrée principale du Palais de l'Infant. 167 Canal du Tage entourant le Jardin de l'Infant. 168 Fontaine sur la Place Saint-Antoine. 169 Fontaine dans le Jardin de l'Infant. 170 Puits d'eau dans le Jardin de l'Infant. 171 Puits d'eau dans le Jardin de l'Infant. 172 Grille du Jardin de l'Infant. 173 Fontaine dans le Jardin de l'Infant. 174 Vue sur le Tage et le Jardin de l'Infant. 175 Groupe de Statues dans le Jardin de l'Infant. 176 Vue prise dans le Jardin de l'Infant. 177 Entrée du Jardin du Prince. 178 Fontaine dans le Jardin de l'Infant. 179 Vue prise du bord du Tage. 180 Le Palais de l'Infant et le Tage. 181 Eglise Saint-Antoine. 182 Le Palais de l'Infant en perspective et le Tage.</p> <p>SÉVILLE</p> <p>183 La Cathédrale. 184 Porte du Pardon dans la Cour des Orangers. 185 La Giralda. 186 Hôtel-de-Ville. 187 La Giralda. 188 L'Alcazar. 189 Porte de la Cathédrale. 190 Fort de la Viande. 191 Le Bourse. 192 Fontaine des Ablutions. 193 Fossés de Séville. 194 Porte des Délices. 195 Entrée du Cirque des Taureaux. 196 Place de la Cathédrale. 197 Vue prise sur le Guadalquivir. 198 Id. 199 Fossés entourant la Fabrique de Tabacs. 201 Porte Saint-Fernand. 202 Les Délices. 203 Porte Saint-Fernand. 204 Les anciennes Murailles. 205 Place Neuve d'Isabelle II. 206 La Tour de l'Or. 207 Bords du Guadalquivir. 208 Vue prise de la Giralda. 209 Porte du Clocher à la Cathédrale. 210 Chaire antique dans laquelle les Apôtres Saint-Paul et Saint-Vincent ont prêché. 211 L'Hôtel-de-Ville. 212 Du haut de la Giralda. 213 Panorama de Séville. 214 Panorama de la Place des Taureaux. 215 L'Alcazar.</p>	<p>216 Le Cirque des Taureaux. 217 Id. 218 Id. 219 La Fabrique de Tabacs. 220 Cathédrale, de côté. 221 Palais Saint-Elme. 222 Façade du Palais Saint-Elme. 223 Entrée du Palais Saint-Elme. 224 Façade du Palais Saint-Elme. 225 Façade générale du Palais Saint-Elme. 226 Façade du Palais Saint-Elme. 227 Le Palais Saint-Elme, côté du Jardin. 228 L'Archevêché. 229 La Fabrique de Tabacs. 230 Vue prise sur le Guadalquivir. 231 L'Alameda, ou Promenade.</p> <p>BARCELONE</p> <p>232 Maison du Grand-Inquisiteur. 233 Entrée de la Cathédrale. 234 Cour de la Convalescence de l'Hôpital. 235 Vue prise de l'Entrée de la Cathédrale. 236 Vue prise de l'Entrée de la Cathédrale. 237 Cour de la Convalescence. 238 Id. 239 L'Hôpital. 240 Place de l'Inquisition. 241 Place du duc de Médina Coeli. 242 Vue prise sur le mur de mer. 243 Le mur de mer, côté opposé. 244 Place du Palais-Royal. 245 Fontaine et l'Alcazar sur la Place Royale. 246 Fontaine sur la Place Royale. 247 Ensemble de la Place Royale. 248 Ensemble de la Place Royale. 249 Porte de Mer. 250 Puits d'eau dans les Champs-Élysées. 251 Les Champs-Élysées. 252 La Place des Taureaux. 253 Le Logis du Reine au Cirque des Taureaux. 254 La Place des Taureaux. 255 Barcelone, prise du Mont-Jouy. 256 Id. 257 Vue prise dans les Champs-Élysées. 258 Panorama de Barcelone, pris de Mont-Jouy. 259 Environ de Barcelone. 260 Fortifications de Barcelone. 261 Panorama de Barcelone, pris du Mont-Jouy.</p> <p>CORDOUE</p> <p>262 Moulin Mauresque sur le Guadalquivir. 263 Vue prise du haut de la Tour de la Mosquée. 264 Panorama de Cordoue. 265 Panorama du Cours du Guadalquivir. 266 Eglise de Saint-Raphaël. 267 Eglise Saint-Laurent. 268 Campement de Gitanos, mendicants espagnols. 269 Le Guadalquivir. 270 Tour Mauresque sur le Pont. 271 Vue prise du bout du Pont. 272 Tour Mauresque qui défend le Pont. 273 Vue de Cordoue, prise sur la rive opposée du Guadalquivir. 274 Le Triomphe (Monument). 275 Id. 276 Vue prise sur le Pont de Cordoue. 277 Place des Taureaux, côté de l'ombre. 278 Place des Taureaux, côté du soleil. 279 Place des Taureaux, côté du soleil. 280 Porte du Pont de Cordoue.</p>	<p>281 Porte Mauresque sur la Promenade des Orangers. 282 Porte Mauresque de la Mosquée. 283 Tour des Orangers à la Mosquée. 284 Id. 285 Intérieur de la Porte du Pardon. 286 Extérieur de la Porte du Pardon. 287 Fontaine sur la Promenade des Orangers. 288 La Mosquée de Cordoue. 289 La Porte Sainte-Cataline à la Mosquée. 290 Porte de l'Archevêché. 291 Intérieur de la Mosquée. 292 La Tour Saint-Nicolas. 293 Id.</p> <p>VALENCE</p> <p>294 Porte Saint-José. 295 Porte de Serrano. 296 Sculpture attribuée à Michel-Ange. 297 La Porte Royale. 298 Portail de la Cathédrale. 299 Vue prise sur la Cathédrale. 300 Panorama de Valence. 301 Id. 302 Id. 303 Id. 304 Id.</p> <p>GRENADE</p> <p>305 Porte de Grenade. 306 Vue prise à Grenade. 307 Panorama. 308 Porte de Justice à l'Alhambra. 309 Porte de Justice, plus près. 310 Id. 311 Tour de Justice à l'Alhambra. 312 La Porte Elvira. 313 L'Alhambra, vue de Généralife. 314 Id. 315 L'Alhambra, pris de l'Hôtel de Minerve. 316 L'Alhambra, vue de Grenade. 317 La Sierra Nevada. 318 Le Genil. 319 Le Généralife. 320 Extérieur de l'Alhambra. 321 Clocher qui a sonné l'entrée des Espagnols à Grenade après la victoire remportée sur les Maures par Ferdinand et Isabelle. 322 Architecture de la Cour des Lions à l'Alhambra. 323 Architecture de la Cour des Lions à l'Alhambra. 324 Fontaine des Lions à l'Alhambra. 325 Id. 326 La Cour des Lions à l'Alhambra. 327 Galerie Mauresque à l'Alhambra. 328 La Cour des Lions à l'Alhambra. 329 Architecture des Pavillons Mauresques à l'Alhambra. 330 La Cour des Myrtes à l'Alhambra. 331 Palais de Charles-Quint, intérieur.</p>	<p>332 Id. 333 Fontaine de Charles-Quint. 334 Façade du Palais de Charles-Quint. 335 Cathédrale de Grenade. 336 La Généralife. 337 Galerie intérieure de l'Alhambra.</p> <p>MALAGA</p> <p>350 Panorama de Malaga. 351 Cathédrale de Malaga. 352 Place de la Cathédrale. 353 Château-Fort. 354 Vue prise à Malaga. 355 Couvent de Sainte-Claire. 357 L'Alameda. 358 Place et Cathédrale.</p> <p>CADIX</p> <p>359 Place de Mina. 360 Place de la Constitution. 361 Saint-Antoine. 362 Promenade de Apodaca. 363 Id. 364 Vue d'ensemble de la Cathédrale. 365 Dôme de la Cathédrale. 366 Clocher de la Cathédrale. 367 Panorama de la Rade et de la Ville. 368 Vue générale de Cadix. 369 Panorama de Cadix. 370 Le Signal de Cadix. 371 Le Port. 372 Jetée et Port. 373 Porte de la Ville. 374 Promenade de Apodaca d'ensemble. 375 Place du Marché.</p> <p>SAINTE-SÉBASTIEN</p> <p>376 Eglise de Saint-Sébastien. 377 Portail de l'Eglise. 378 Fontaine de la Place de la Vierge. 379 Grande Rue. 380 Palais de la Cathédrale. 381 La Porte de Saint-Sébastien.</p> <p>FONTARABIE</p> <p>382 Rue principale. 383 Grande Rue de Fontarabie, côté sud. 384 Ruines du Port du nord. 385 La Porte du nord. 386 Vallée de Fontarabie. 387 Façade du Palais de l'Alcazar.</p> <p>PASSAGE</p> <p>388 Eglise de Passage. 389 La Tour de Passage. 390 Maison Mauresque. 391 La Tour et le Port. 392 Entrée de la Mer à Passage. 393 Eglise d'Anatôchot à Passage. 394 Place de la Constitution. 395 Id.</p> <p>LESSO</p> <p>396 Ruines d'un Couvent, à Lesso. 397 Eglise de Lesso.</p> <p>RENERIA</p> <p>398 Ruines de l'Abbaye. 399 Maisons Mauresques. 400 Rue principale. 401 Eglise de Renteria.</p> <p>IRUN</p> <p>402 Le Palais de la Constitution. 403 Vallée d'Irun.</p>
---	---	---	---	--

Nous tenons le Catalogue des Vues d'Espagne à la disposition des personnes qui nous en feront la demande.

A LOUER bel Atelier de Photographie, rue du Bouloi, n° 24.

VERNIS SEHNÉE pour épreuves négatives et positives sur verre, avec instruction pour l'emploi. — Prix : 16 fr. le litre. — Au bureau du Journal.

COULEURS GOUIN. La réputation dont jouissent ces couleurs a déterminé Mme GOUDIN à les livrer au commerce. — Prix des tubes séparés, 75 c. la pièce. — Carmin, 1 fr. — Boîtes de couleurs à compartiments et trois, composées de 12 tubes assortis, 1 godel d'or, 1 godel d'argent, 6 pinceaux. — Prix : 15 fr.

POUDRE DE RUBIS pour faire couper les instruments chirurgicaux pour lustrer l'argenterie, polir la corne, l'ivoire, l'écaillé, le métal anglais, le cuivre, l'acier trempé et les pierres fines. — Prix : 75 c. le flacon, 8 fr. la douz., et 80 fr. le kil. — Chez A. Gaudin et frère, 9, rue de la Perle.

PARIS. — IMPRIMERIE CENTRALE DE NAPOLÉON CHAIX ET C^o, RUE NÈGRES, 20.

Fig. 168. Publicidad *Vues d'Espagne sus papier*, de Chez A. Gaudin et frères, publicado en *La Lumière* el 20 de mayo de 1858.

Es importante tener en cuenta que *La Lumière* fue la principal fuente de difusión de la fotografía en Francia. A modo de ejemplo, en la edición del 20 de

mayo de 1858, la empresa fotográfica A. Gaudin et Frères publicó un anuncio³²¹ titulado *Vues d'Espagne sur papier*, en el cual se ofrecían vistas estereoscópicas de Toledo, Segovia, Aranjuez, Sevilla, Barcelona, Córdoba, Valencia, Granada, Málaga, Cádiz, San Sebastián, Fuenterrabía, Pasajes, Leso, Rentería e Irún. Las últimas cinco localidades fueron fotografiadas ya que se encuentran muy próximas a la frontera de Francia, lugar por donde transitaban los fotógrafos (fig. 168).

Aparte de las consideraciones sobre la fascinación que ejercía España entre los franceses, otro tipo de referencias aparecidas en *La Lumière* tenían que ver con la climatología de España, consejos acerca de la manera en la que esta afectaba a los procesos fotográficos y otro tipo de sugerencias sobre el viaje, siendo especialmente reseñable la carta que el fotógrafo Félix Alexander Oppenheim le hizo llegar a Lacan para su publicación en *La Lumière* el 8 de enero de 1853. En ella, Oppenheim aconsejaba utilizar un objetivo gran angular, ya que “la mayoría de los monumentos están rodeados de casas que no permiten elegir un punto de vista adecuado” (Oppenheim, 1853, p.59). Además desaconsejaba utilizar cajas de madera debido al calor y la sequedad de España, y recomendaba el empleo de cajas hechas con cuero.

3.3.2. La corte del duque de Montpensier

La mayor visibilización de la fotografía que se estaba realizando en España no solo tuvo un mayor reconocimiento gracias a *La Lumière* y otras publicaciones extranjeras, sino que tuvo un importante impulso gracias a una figura que contribuyó al mecenazgo de fotógrafos y artistas en la España del siglo XIX. Esa figura fue la de **Antonio María Felipe Luis de Orleans** (1824-1890), duque de Montpensier³²² (fig. 169). Su importancia para el estudio de la fotografía del siglo XIX estriba en haber abierto su corte, instalada en 1848 en Sevilla tras huir de Francia debido al estallido de la Revolución de 1848, a fotógrafos y haber

³²¹ El anuncio aparecerá en sucesivas ediciones a lo largo de todo el año.

³²² Un complete análisis de la figura del duque de Montpensier puede encontrar en: SÁNCHEZ GÓMEZ, C. y PIÑAR SAMOS, J. (2015). “La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier (1847-1890)”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, (pp. 105-131).

promovido el desarrollo de la fotografía, que se tradujo en numerosos encargos y en la formación de una importante colección fotográfica personal.

Su primer contacto con España tuvo lugar en el viaje que realizó en 1846 con motivo de su boda con la infanta Luisa Fernanda de Borbón, hermana de la reina Isabel II. Un año antes, el duque se había embarcado en un viaje a Túnez, Egipto, Turquía y Grecia que le permitió entrar en contacto con Oriente, un claro referente para lo que Sevilla —y por extensión Andalucía— debería de suponer en el posterior trascurso de su vida. El viaje tenía un carácter diplomático y de descubrimiento. El duque se hizo

acompañar por el escritor, poeta, historiador y viajero **Antoine de Latour** (1808-1881), su instructor en la adolescencia y secretario particular a partir de 1843, quien además escribió un relato completo de toda la travesía, titulado *Voyage de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce* / [A. de Latour]; *album dessiné par M. de Sinety*³²³ (fig. 170), que incluía además ilustraciones de los lugares visitados.

Tras la huida de Francia, Antonio de Orleans llegó a Madrid, pero a los pocos meses fue invitado a instalarse en Sevilla, una ciudad lo suficientemente alejada de Madrid para que el duque no pudiera inmiscuirse en asuntos políticos. En mayo de 1848 se instaló de modo provisional en el Alcázar y viajó por Andalucía, “con la probable intención de comprar la finca del Generalife o de instalarse en la



Fig. 169. ATELIER NADAR. Duc de Montpensier: [photographie, tirage de démonstration] / [Atelier Nadar], 1875. Bibliothèque nationale de France, Paris.

³²³ LATOUR, A. DE (1847). *Voyage de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce* / [A. de Latour]; *album dessiné par M. de Sinety, ...; lithographié par Mrs Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer et Sabatier*. Paris: Arthus Bertrand.

Alhambra de Granada, algo que nunca llegó a ocurrir” (Sánchez Gómez y Piñar Samos, 2015, p.107). Finalmente, el duque y su familia fijaron su residencia en el antiguo colegio de San Telmo, en Sevilla. Se trataba de un antiguo edificio construido en 1682 para albergar el Colegio Seminario de la Universidad de Mareantes. El edificio fue reconvertido en un suntuoso palacio y se le dotó de un exuberante jardín. El palacio fue fotografiado por varios de los calotipistas—Louis de Clercq, Alphonse Delaunay, Jules Falanpin, Francisco de Leygonier, Edward King Tenison y Joseph Vigier—, en una época, las décadas de 1850 y 1860, a la que corresponden la mayor parte de los encargos fotográficos realizados y la formación del núcleo más valioso de su colección (Sánchez Gómez y Piñar Samos, 2015).



Fig. 170. ANTOINE DE LATOUR. *Voyage de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce* / [A. de Latour]; album dessiné par M. de Sinety, ...; lithographié par Mrs Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer et Sabatier. Paris: Arthus Bertrand, 1847. *Arrivée de S. A. Royale devant Tunis*, 1847.

El duque de Montpensier era un gran coleccionista de pintura, principal eje de su mecenazgo artístico, el cual se complementaba con la promoción de muchas obras de restauración monumental, como las del Monasterio de la Rábida, el Palacio de Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta, la Ermita de Valme en Dos Hermanas, el Convento de Regla de Chipiona y el mismo Palacio de San Telmo, así como la realización de numerosas obras de nueva planta, diseñadas en su mayoría en un estilo neomudéjar (Calvo Serraller, 1995). Sus contactos en primera persona con Oriente, su interés en la pintura sevillana costumbrista, sus encargos fotográficos en Andalucía y su interés por el estilo neomudéjar atestiguan un interés por Oriente.

En cuanto a su relación con los fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX, cabría destacar la que mantuvo con el vizconde Joseph Vigier, siendo un caso particular pues su amistad se remontaba a la infancia ambos. De hecho, Vigier, un aristócrata francés muy cercano a la familia real francesa, se instaló en Sevilla entre 1850 y 1851, probablemente invitado por Antonio de Orleans. En su *Álbum Sevillano* (fig. 171), incluyó una fotografía de la portada del Palacio de San Telmo, y fue este álbum un regalo de Vigier a su amigo el duque. Otros fotógrafos locales, principalmente el mencionado **Leygonier, Luis Masson** (1825-después de 1881) y **Reynoso** disfrutaron gracias a los frecuentes encargos del duque de Montpensier de una prolífica actividad comercial. Producto de estos encargos podría citarse el *Álbum Montpensier*, fechado alrededor de 1860 y en el que se incluyen cuarenta y cinco fotografías de Masson, tres de Clifford y una de Napper, todas de ciudades andaluzas (Fernandez Rivero y García Ballesteros, 2014). Similar es el caso de fotógrafos comerciales como **Charles Clifford, Jean Laurent** y **Robert Peters Napper**, cuyos álbumes fueron comprados por el duque.

De los álbumes conocidos y hoy en día depositados en la Fundación Infantes Duques de Montpensier o pertenecientes a coleccionistas privados y museos, se puede enumerar un total cuatro álbumes en los que se incluyen fotografías de Leygonier, diez en los que se incluyen fotografías de Masson, cinco en los que se incluyen fotografías de Reynoso, nueve en los que se incluyen fotografías de Clifford, ocho en los que se incluyen fotografías de Laurent y cinco con fotografías



Fig. 171. EDWARD KING TENISON. *Álbum Recuerdos de España, Palacio de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier, Sevilla, 1853.* Bibliothèque nationale de France, Paris.

de Napper (Sánchez Gómez y Piñar Samos, 2015)³²⁴. Otros fotógrafos presentes en menor medida en la colección del duque de Montpensier son: **Júdez y Ortiz, Rocafull, Hauser y Menet, Aramburu, Braun, Vernay**, etc. El tipo de fotografía más común que se puede encontrar entre la colección es la de retratos familiares, vistas urbanas y paisajes. Otros fotógrafos calotipistas como Louis de Clercq, Alphonse Delaunay, Jules Falanpin o Gustave de Beaucorps, pese a haber provenir de un medio aristocrático y haber fotografiado el Palacio de San Telmo, no tuvieron una relación directa, de amistad o profesional con el duque.

Un caso llamativo sería el de los Edward King y Louisa Tenison, quienes a pesar de haber vivido durante tres años en Sevilla, de 1850 a 1853 y provenir de un medio aristocrático —lo cual les hubiera abierto la posibilidad de relacionarse con personajes como el duque de Montpensier— no mantuvieron una relación de amistad con el duque, a juzgar por las breves referencias a los Montpensier recogidas en la crónica de sus viajes por España escrita por **Louisa Tenison**, titulada *Castile and Andalusia* y publicada en 1853. Son referencias descriptivas que no denotan una amistad real:

El duque y la duquesa de Montpensier han establecido su residencia en Sevilla y la infanta mantiene una actitud regia. Viven muy tranquilos y jubilados. Rara vez reciben en el palacio, sus entretenimientos se extienden como máximo a uno o dos conciertos durante la temporada de invierno. El duque pasa su tiempo cuidando su propiedad y supervisando las mejoras que se realizan en el palacio y en sus terrenos. La infanta es muy amable y caritativa, pero reservada y aficionada a la etiqueta. Ella es toda una reina en Sevilla y su hermana no podría ser tratada con más dignidad de lo que es cuando asiste a cualquier ceremonia que pueda tener lugar en la catedral o en otro lugar.

El edificio donde ahora residen fue erigido hacia finales del siglo XVII, y su fachada es un ejemplo muy característico del declive del gusto español en la arquitectura, siendo lo que comúnmente se llama churrigueresca, de Churriguera. El portal es una extravagancia de mal gusto y todo el edificio se ha vuelto aun más horrible por el color rojo brillante con el que ahora está pintado. Las pilastras dóricas destacan en contraste con el blanco del edificio. El conjunto está rodeado por verjas de hierro, ricamente doradas

³²⁴ El artículo de Sánchez Gómez y Piñar Samos incluye una tabla con la localización de todos los álbumes conocidos y su contenido.

en estilo francés. Los estudiantes navales han sido expulsados y el palacio ahora está magníficamente amueblado, aunque muestra más riqueza que buen gusto. Las habitaciones están demasiado llenas de adornos y son muy recargadas. La localización es encantadora, cerca del borde del Guadalquivir y frente al paseo público. Los jardines cubren una gran extensión de terreno; están plantados con naranjos y radiantes flores tropicales. Se ha incurrido en grandes gastos para hacer montículos artificiales, lagos, casas de verano, aviarios, grutas y templos rústicos. Los jardines acaban de ser diseñados, por lo que, por el momento, apenas se pueden apreciar en su esplendor. (Tenison, 1853, pp.178-179)

3.3.3. Los viajeros extranjeros, pioneros de la fotografía

El periodo comprendido entre 1849 y 1860 se caracterizó por la llegada de un grupo de fotógrafos extranjeros que recorrió la península Ibérica, y en especial Andalucía, en la configuración de un *grand tour oriental* y español. Su concepción del viaje estaba ligado al universo decimonónico de adquisición de experiencias y conocimientos para el que la imagen fotográfica fue un elemento clave. Sus motivaciones eran amplias y diversas, y estaban relacionadas con el afán de erudición, la investigación científica, la curiosidad por el otro y el deseo de experiencias exóticas. Como resultado de ello, el relato fotográfico de estos viajeros está poblado por paisajes que evocan un sur español identificado con un al-Ándalus, que rescata del pasado algunos de sus monumentos más legendarios y recorre unas ciudades que, de acuerdo con las descripciones que algunos viajeros relatan, conservan todavía su aspecto oriental:

Penetrando en el interior de Elche, hubiéramos creído que todavía nos encontrábamos en una ciudad oriental: las calles son estrechas, las casas, blanqueadas con cal, tienen techos planos que forman terrazas y no reciben el día más que por estrechas ventanas, las cuales se cubren con esteras o persianas hechas de juncos de diferentes colores que se fabrican en la región. (Davillier, 1874, p.112)

Como resultado, las imágenes fotográficas transmitían de una forma verosímil una información que abrían un mundo de experiencias exóticas y orientalistas al espectador europeo. Algunos de los trabajos fotográficos no tuvieron apenas difusión y quedaron restringidos a un ámbito reducido, sin embargo, otros

sí tuvieron la posibilidad de una mayor difusión y con ello, la posibilidad de dar a conocer un sur español identificado con el orientalismo, un exotismo cargado de “hechizo, misterio y promesa” (Said, 1978, p.447).

De acuerdo con sus biografías, se podría clasificar a estos fotógrafos en tres grupos. El primero de ellos estaría formado por aristócratas. Personajes con una cómoda posición social y económica que, movidos por un afán de curiosidad, de conocimiento y de aventura se embarcaron en viajes de varios meses e incluso años. Se podría mencionar a **Joseph Vigier**, **Edward King Tenison** y **Alphonse Delaunay**. El segundo grupo estaría formado por profesionales de diversas disciplinas que decidieron iniciar un viaje a España y llevar un registro fotográfico de su periplo. En este grupo se incluiría a **Claudius Galen Wheelhouse** (médico), **Paul Marès** (botánico), **Émile Pécarrière** (abogado) y **Félix Alexander Oppenheim** (abogado). El tercer grupo estaría formado por orientalistas y coleccionistas de artes, personajes dedicados al estudio de la historia, la arqueología, las costumbres orientales y con una destacable labor de coleccionismo de antigüedades. Sería el caso de **Jacop August Lorent**, **Gustave de Beaucorps** y **Louis de Clercq**. Como excepción cabría citar el caso de **Charles Clifford**, quien sí ejerció como fotógrafo profesional hasta su muerte en 1863. Todos practicaron el calotipo, algunos de ellos habiendo aprendido la técnica en el círculo de **Gustave Le Gray** en París. Tal fue el caso de Vigier, Tenison, Pécarrière, Delaunay y Oppenheim.

Hubo otros fotógrafos que recorrieron Andalucía y trabajaron con el calotipo, pero cuyo trabajo fotográfico ha desaparecido o se supone desperdigado entre obras de autoría no atribuida —a la espera de nuevos hallazgos— y apenas se conservan unos pocos datos de sus viajes por España. Cabría citar los casos de **Louis Alphonse Davanne** (1824-1912), químico, profesor, inventos y con una amplia trayectoria en los primeros años de la fotografía, quien estuvo a principios de los años 1850 en Granada y que “tomó una fotografía similar a la que hizo Edmond F. Jomard en 1840 en el Patio de los Leones” (Alonso Martínez, 2002, p.159). El médico inglés **Peter Hinckes Bird** (1827-1891) realizó en 1853 un viaje a Egipto haciendo escala en Andalucía, y al año siguiente expuso en la *Photographic Society*

of London cinco imágenes de Sevilla, Granada y Cádiz³²⁵ (Bullough Ainscough, 2012). El reverendo inglés **Percy Martingdale Lousada**³²⁶ (1823-1859), descendiente de judíos sefardíes establecidos en Devonshire, también fue miembro de la *Photographic Society of London* en 1853 y en 1858 expuso en esta institución y en la *Architecture Photographic Association* dos docenas de vistas arquitectónicas realizadas en España —El Escorial, Granada, Madrid, Málaga, los Pirineos, Sevilla y Valencia— y Alemania; su viaje a España fue realizado presumiblemente en 1856. **Frank Charteris** (1844-1870), realizó una visita a Sevilla en 1860 por motivos de salud y realizó varias fotografías de sus principales monumentos. Únicamente se conoce una fotografía realizada a la Catedral de Sevilla desde el Alcázar conservada en el Museo Universidad de Navarra. Del coronel **Henry William Verschoyle** (1835-1870), se sabe que visitó España porque en 1863 expuso seis vistas de la Alhambra y nueve vistas de España en la *Photographic Society of London*³²⁷.



Fig. 172. P. LOUBÈRE. *Court of the Fishpond, Alhambra*, ca. 1860. Centre Canadien d'Architecture, Montreal.

³²⁵ Véase *The British Medical Journal*. (1891). *Obituary. Peter Hinckes Bird*. April 18th 1891, (p. 884).

³²⁶ Véase TAYLOR, R. y SCHAFF, L. J. (2007). *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. New York: Metropolitan Museum of Art.

³²⁷ Véase *The Photographic Society of London*. (1863). *Catalogue of the Exhibition*. London.

Interesante fue la experiencia en España del vizconde **Louis de Dax d'Axat** (1816-1872). Diplomático de profesión, se instaló en Madrid, donde residió entre 1852 y 1867 ejerciendo las funciones de Cónsul General de Francia en España. Desgraciadamente su colección fotográfica ha desaparecido excepto seis imágenes correspondientes a vistas de Madrid: Palacio Real, Fuente de Neptuno, Museo del Prado y una vista general de la ciudad desde el Manzanares³²⁸. Por último, **P. Loubère** fue un fotógrafo prácticamente desconocido que se sabe que viajó a Granada en 1858, 1859 o 1860 y fotografió la Alhambra. Actualmente se conservan dos fotografías suyas en el *Centre Canadien d'Architecture* de Montreal (fig. 172).

A continuación, se realizará un análisis de la producción fotográfica de los calotipistas extranjeros en sus viajes por Andalucía, incidiendo en un análisis iconográfico de sus fotografías en relación con una visión orientalista del sur peninsular centrada en Andalucía. Por coherencia con la temática de la presente investigación, el relato de los viajeros fotógrafos se ha focalizado en sus etapas en Andalucía, obviando o mencionando brevemente sus etapas por otros lugares de la geografía peninsular. Únicamente se ha considerado realizar una excepción a la hora de analizar las fotografías que Émile Pécarrère y Charles Clifford tomaron en el palmeral de Elche, puesto que el análisis iconográfico de este lugar coincide, sin lugar a duda, con una expresión del orientalismo más auténtico.

Claudius Galen Wheelhouse (1826-1909)

Considerado hasta hace poco como el artífice del primer calotipo realizado en España, el inglés Claudius Galen Wheelhouse³²⁹ nació en Snaith, Yorkside (Reino Unido), se formó como médico y consiguió su primer empleo como médico en un

³²⁸ Véase PÉREZ GALLARDO, H. (2012). "Fotografías del vizconde de Dax en Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, nº 191, (pp. 68-76).

³²⁹ El *British Journal of Medicine* publicó el 17 de abril de 1909 el obituario comunicando el fallecimiento de Wheelhouse y menciona su viaje por el Mediterráneo: "Trabajó como cirujano de Lord Lincoln, quien más tarde sería duque de Newcastle y ministro de la Guerra, y realizó un prolongado crucero de placer por España, Grecia, Turquía, Egipto, Siria y Palestina. El señor Wheelhouse trajo de vuelta una valiosa colección de fotografías tomadas mediante el procedimiento del papel encerado, el método más complicado pero el de mejores resultados que se desarrolló en la época de nacimiento de la fotografía. Las exposiciones requeridas eran largas y el proceso de revelado tedioso, pero los resultados difícilmente fueron superados por cualquier método moderno. El señor Wheelhouse ocasionalmente mostró estas fotografías a sus amigos". Documento accesible en: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2318666/>

viaje de placer en yate por el Mediterráneo, encargado por el aristócrata **Henry Pelham-Clinton** (1811-1864). No se conoce cómo se inició en la fotografía. El viaje le dio la posibilidad de conocer una amplia variedad de lugares entre los que se encontraban Portugal, España, Malta, Grecia, Turquía, Egipto, Siria y Tierra Santa, y fotografiarlos (*British Journal of Medicine*, 1909)³³⁰. Tras el viaje, las fotografías fueron publicadas junto a un relato de sus aventuras en el álbum titulado *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*.

En octubre de 1849 el barco en el que viajaba Wheelhouse llegó a Andalucía, permaneciendo un breve tiempo durante el cual realizó un calotipo en Cádiz y dos en Sevilla³³¹. En Cádiz fotografió la plaza de Isabel II —actual plaza de San Juan de Dios—, en una composición poco acertada en la que los diferentes volúmenes arquitectónicos quedaron plasmados de forma confusa. De acuerdo con su relato, tras la realización de esta fotografía el autor fue detenido por la policía pues desconocían qué estaba haciendo y fue conducido a dependencias policiales:

Para obtenerla penetré sin querer en las fortificaciones y cuando ya celebraba mi éxito, un oficial y una docena de soldados me rodearon y arrestaron creyendo que era un espía que estaba haciendo un plano de las fortificaciones. Me llevaron a la cárcel militar. Mientras tanto, miembros de la tripulación que me acompañaban fueron a avisar a Lord Lincoln quien se puso en comunicación con el cónsul inglés. Vino el cónsul inglés y, a pesar de no haber oído nunca hablar de la fotografía, hizo una gran explicación diciendo que yo era un médico a bordo de una embarcación y que practicaba un método recientemente descubierto para obtener

³³⁰ Wheelhouse tomó fotografías en Karnak, Edfú, Kom Ombos, Philae, El Cairo y el Monte Sinaí (Egipto), Atenas, las islas de Egina, Delos y Rodas (Grecia), Sevilla y Cádiz (España), Petra (Jordania), Malta, Jerusalén y alrededores y Lisboa. Las fotografías fueron publicadas en un álbum, *Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*, cuyo único ejemplar se encuentra en la colección de *The Royal Photographic Society Collection / Victoria and Albert Museum*, en Londres. En 2006 se publicó el álbum y el relato, véase: WHEELHOUSE, C. G. (1850). *Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean 1849-1850 + Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*. London: Folios Ltd. in collaboration with the National Museum of Photography. (Edición de 2006). Aparte del álbum, existen muy pocas fotografías sueltas, dispersas en varias colecciones. Una fotografía correspondiente a Sevilla, concretamente la titulada *Market Square and the Moorish Street* y realizada en la plaza de San Francisco, se encuentra en la colección del *Museo Universidad de Navarra*, en Pamplona.

³³¹ Existe un tercer calotipo realizado en Sevilla e incluido en el álbum de Greenhouse. Sin embargo, en la actualidad se cuestiona su autoría. Según las investigaciones realizadas por Francisco Alonso Martínez, este tercer calotipo sevillano no sería de Wheelhouse sino añadido posteriormente, debido a que su tamaño difiere en exceso del resto —mide 22,4 x 17,3 cm. mientras el resto tienen un tamaño aproximado de 15 x 20 cm.—, está realizado mediante la técnica de la albúmina, mientras el resto son papeles a la sal, y tiene un número (31) en su margen izquierdo, mientras el resto no presenta numeración (Alonso Martínez, 2002).

imágenes con la ayuda de la luz solar. Después de largas deliberaciones fui soltado tras doce horas de detención. (Wheelhouse, 1850)



Fig. 173. CLAUDIUS GALEN WHEELHOUSE. *Market Square and the Moorish Street*, 1849. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

En los calotipos realizados en Sevilla se puede ver la Casa de la Guardia —el Ayuntamiento— y la plaza de San Francisco, con la Giralda en la parte superior derecha (fig. 173). Las dos imágenes tampoco son compositivamente acertadas y técnicamente presentan deficiencias.

A pesar de la poca calidad técnica, las tres fotografías realizadas por Weelhouse en Cádiz y Sevilla son importantes por su temprana fecha de realización. Además, fue la primera vez que se fotografió la Giralda utilizando la técnica del calotipo, un monumento símbolo de la España musulmana.

Joseph Vigier (1821-1894)

De procedencia aristocrática, Louis Jules Achilles Vigier³³², más conocido como el vizconde Joseph Vigier, era el propietario del castillo de Grand-Vaux en Savigny-sur-Orge y estuvo toda su vida conectado con la familia Orange (Bocard, 2008b), ya que de joven estudió en el Liceo Henri IV junto a los duques Aumale y Montpensier, ambos hijos del rey Louis Philippe. El otoño de 1849 fue introducido a la fotografía en el círculo parisino de **Gustave Le Gray** (Ortiz Maqueda, 2015b), de quien aprendió la técnica del calotipo. Entre 1850 y 1851 fijó su residencia en Sevilla, seguramente invitado por el duque de Montpensier, amigo suyo de la adolescencia y que por aquel entonces también residía en Sevilla tras la Revolución de 1848 y el derrocamiento de la monarquía francesa. Tras su regreso a París en 1851, Vigier participó activamente en la escena fotográfica local³³³. Fue miembro fundador de la *Société Héliographique* y entre 1852 y 1857 participó en numerosas exposiciones en París, Londres y Bruselas. Uno de los discípulos más conocidos de Joseph Vigier fue el **conde Olympe Aguado**³³⁴, parisino de nacimiento e hijo del banquero sevillano Alejandro María Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir.

Fue en Sevilla donde Vigier realizó sus primeros calotipos, alternando la técnica del papel encerado de Gustave Le Gray con la de Talbot, aunque finalmente se decantó por el sistema talbotiano (Lacan, 1854). Treinta de los calotipos, de un tamaño que oscila entre los 10 x 14 cm. y los 18 x 24 cm., fueron incluidos en el

³³² Las fuentes biográficas más completas acerca de Joseph Vigier se pueden consultar en FONTANELLA, L.; GARCÍA FELGUERA, M. S. y KURT, G. F. (1994). *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Focus; y ALONSO MARTÍNEZ, F.. (2002). *Daguerrotipistas, calotipistas, y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona: CCG Ediciones.

³³³ Todas las referencias a Joseph Vigier en el periódico *La Lumière* pueden consultarse en el siguiente enlace: https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maxinumRecords=15&page=1&collapsing=disabled&query=arkPress%20all%20%22cb32809606x_date%22%20and%20%28gallica%20all%20%22vigier%22%29

Todas las referencias a Joseph Vigier en el *Bulletin de la Société française de Photographie* pueden consultarse en el siguiente enlace: https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maxinumRecords=15&page=1&collapsing=disabled&query=arkPress%20all%20%22cb344457059_date%22%20and%20%28gallica%20all%20%22vigier%22%29

³³⁴ Véase CANGUILHEM, D. (2008). "Aguado de las Marismas, Comte Olympe-Clemente-Alexandre- Auguste (1827-1894) and Vicomte Onesipe-Gonsalve (1830-1893)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group.

Álbum Sevillano, un regalo de Vigier al duque de Montpensier. Actualmente el álbum forma parte de la Colección del duque de Segorbe (Sevilla) y se encuentra depositado en el Museo Universidad de Navarra, en Pamplona.

De las treinta fotografías del álbum, veinte se dedicaron a monumentos de todo tipo: el Alcázar, la Casa de Pilatos, la plaza de San Francisco, la Giralda; así como monumentos menos importantes como el hospital de la Sangre, los caños de Carmona, la puerta de Jerez, la puerta de la Carne, etc. (Fontanella, 1994). Además, fotografió el Palacio de San Telmo, residencia en Sevilla del duque de Montpensier, probablemente en un gesto que reafirmaba el mecenazgo que este ejercía sobre Vigier y otros fotógrafos de la época. Eran unas imágenes que honraban la memoria histórica de Sevilla dando a conocer sus mayores logros arquitectónicos.

Sin embargo, el aspecto más destacable e innovador del *Álbum Sevillano* fue la inclusión de nueve fotografías en las que los motivos vegetales constituían el tema central. En ellas aparecían representadas especies vegetales de climas cálidos y poco conocidas para una audiencia europea: el árbol americano zapote, aloes, dos palmeras, una huerta mediterránea, una chumbera, unos bananos y setos de bambú. Da la apariencia de que la transición del monumento a la vegetación como tema general de la fotografía “manifestaba una actitud en la que lo exótico, lo foráneo, desplazaba a lo sublime” (Fontanella, 1994, p.19), siendo dicho elemento exótico una huella de Oriente, pero en este caso un Oriente español. Vigier era consciente de que el monumento pertenecía más a la gloria del Romanticismo e introdujo mediante el interés en la vegetación una imagen de Sevilla más acorde con su experiencia orientalista.



Fig. 174. JOSEPH VIGIER. *Huerta del Retiro. Séville, 1850-1851*; *Palmer dans l'Alcazar. Séville, 1850-1851*; *Palmer à San Jerónimo, Séville, 1850-1851*. Colección del Duque de Segorbe - Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

En las imágenes de motivos vegetales la Sevilla monumental aparecía en un segundo plano, funcionando como un marco contextual, pero cediendo paso a una temática más expresiva y a una mirada innovadora que prestaba atención por el detalle (fig. 174). Es el caso de la fotografía *Huerta del Retiro. Séville, 1850-1851*, en la que se aprecia en la mitad izquierda el campanario de la Giralda, mientras el resto de la imagen está protagonizado por las ramas desnudas de varios árboles y el espacio de un huerto. Las dos fotografías de palmeras, *Palmier dans l'Alcazar. Séville 1850-1851* y *Palmiers à San Jerónimo, Séville 1850-1851* son más explícitas al representar uno de los símbolos más famosos de Oriente: la palmera datilera. En la primera, la pequeña palmera es motivo y tema central de la fotografía, sin incluir en el encuadre ningún elemento arquitectónico, mientras que, en la segunda, el grupo de palmeras aparece en un primer plano con el Monasterio de los Jerónimos en un segundo plano.

Edward King Tenison (1805-1878)

En octubre de 1850 Edward King Tenison³³⁵, fotógrafo irlandés, miembro de la Royal Irish Academy desde 1846 y pionero del calotipo y del papel encerado, inició un viaje por España junto a su esposa **Lady Louisa Mary Anne Anson** (1819-1882). Ella era la nieta del conde de Lichfield (Weintraub, 2008), una mujer extremadamente culta y autora de varios libros, entre ellos, *Sketches in the East*³³⁶, de 1846 —fruto del primer viaje que la pareja realizó en 1845 a Egipto, Siria y Palestina— y *Castile and Andalusia*, publicado en 1853, que era una memoria de los viajes por tierras españolas ilustrado con sus propios dibujos. El viaje que emprendieron por España los llevó a recorrer el país de norte a sur y a establecerse durante una temporada en Sevilla. A lo largo de tres años visitaron Burgos, León, Valladolid, Segovia, El Escorial, Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada, Montserrat y Barcelona (Tenison, 1853).

³³⁵ Las fuentes biográficas más completas acerca de Edward King Tenison se pueden consultar en ALONSO MARTÍNEZ, F. (2002). *Daguerrotipistas, calotipistas, y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona: CCG Ediciones; y FONTANELLA, L. (2017). *This Favoured Land: Edward King-Tenison and Lady Louisa in Spain, 1850-1853*. Peter Lang.

³³⁶ TENISON, L. (1846). *Sketches in the East*. London: Dickinson and Son.

Durante su estancia en tierras andaluzas, Edward King se dedicó a la fotografía mientras que Louisa trabajó en sus dibujos, acuarelas y escribiendo las memorias del viaje. Sus respectivas actividades artísticas apenas llegaron a entrelazarse y no existió una correspondencia intensa entre las fotografías realizadas por Edward King y los dibujos de Louisa, aparte de alguna acuarela que Louisa pintó a partir de alguna de las primeras fotografías de su marido (Fontanella, 2015). Además, eran escasas las ocasiones en las que Louisa mencionó la actividad fotográfica de Edward King en sus memorias de viajes.

A lo largo de las 488 páginas de su obra *Castile and Andalusia*, las referencias a la práctica fotográfica aparecen en tres ocasiones: en una ocasión bajo la forma derivada *photographic apparatus* —cámara fotográfica— para referirse a un rincón de una habitación que alquilaron durante su viaje por España en la que podían instalar la cámara de fotos (Tenison, 1853, p.398). En otras dos ocasiones, Louisa se refiere a la cámara de fotos de su marido bajo el nombre de *talbotype apparatus*, y lo hace para relatar “las enormes intrigas que causaba entre la población local el instrumento fotográfico” (Tenison, 1853, pp.376). Pero no existió una descripción de la práctica fotográfica similar a la que sí se puede encontrar en otros fotógrafos viajeros del siglo XIX en Egipto como el caso de Francis Frith.

Sí que se puede indagar a través de las palabras de Louisa la percepción que tenían de España y su identificación con Oriente. En la descripción de las gentes de Andalucía —principalmente los gitanos— y su percepción del tiempo, Louisa afirmaba que “como los orientales, no ven razones por la cual la gente ha de tener prisa” (Tenison, 1853, p.43). Respecto a las mujeres decía que “también tienen un sello oriental en sus rostros, un poco aumentado por la manera en que se atan los pañuelos a la cabeza” (Tenison, 1853, p.129). A los hombres los describía “con su cabello largo y delgado, tez café oscura, dientes nevados y labios gruesos” y afirmaba “su origen oriental” (Tenison, 1853, p.182)

También destacaba en diversos momentos el carácter oriental de las ciudades andaluzas, en especial Córdoba: “las casas son bajas, cuidadosamente encaladas, las calles miserablemente pavimentadas y pocas ventanas que las miraran; de hecho, las paredes muertas en muchos lugares dan a la calle, ofreciendo

a este respecto una apariencia aun más oriental que Sevilla” (Tenison, 1853, p.476). De Alhama afirmaba que “sus calles tortuosas y estrechas todavía conservan una apariencia muy oriental” (Tenison, 1853, p.38).

Estas afirmaciones manifestaban un especial interés por el exotismo andaluz, ejemplificado en la figura del gitano. No se observan juicios de valor peyorativos —como se ha puesto de manifiesto en otros fotógrafos orientalistas—, siendo este un aspecto relacionado con el carácter de los Tenison, comprensibles, propensos a ayudar a los más necesitados³³⁷ y extremadamente cultos. La pareja respondía al estereotipo del erudito occidental que viajaba a lugares exóticos con el fin de adquirir una experiencia creativa inspirándose en los lugares que visitaban. Respondían al gusto victoriano que ponía el acento en esa fascinación nostálgica por el pasado, “en el sentido de que la nostalgia nos remite a la memoria, consciente o reconstruida, y no a la experiencia que la generó” (Olalquiaga, 2007, p.211).

La Biblioteca Nacional de Francia posee un álbum titulado *Recuerdos de España*³³⁸ (fig. 175), en el que se incluyen treinta y cinco fotografías recopiladas por Tenison en bruto; es decir, un álbum realizado directamente por él y no publicado por ninguna editorial, siendo un ejemplar único. La obra lleva en una de sus

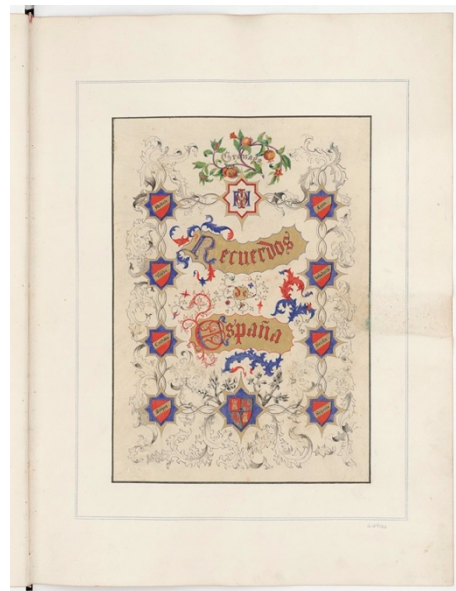


Fig. 175. EDWARD KING TENISON. *Álbum Recuerdos de España*, 1852-1853. Bibliothèque nationale de France, Paris.

³³⁷ En relación con la generosidad de los Tenison con los más necesitados, Lee Fontanela describe en la ponencia impartida en 2017 en Zaragoza y titulada *Andanzas y visiones de los Tenison*, la gran ayuda que prestaron en 1847 a los habitantes más necesitados de Kilronan, el pueblo irlandés donde se localizaba su castillo, en un momento de hambrunas y muchos muertos por enfermedades derivadas. Véase: FONTANELLA, L. (2015). “Andanzas y visiones de los Tenison”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *I Jornadas sobre la investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Colección Actas. Institución Fernando el Católico, (pp. 174-186).

³³⁸ El álbum fue digitalizado y puesto en línea el 28 de junio de 2019. Se puede consultar en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531929151.r>

primeras páginas la siguiente dedicatoria: *à Sofia/ duquesa de Malakoff/ de su affma. Amiga/ Luisa Tenison*. Siete fotografías fueron realizadas en Granada, cuatro en Córdoba y nueve en Sevilla (fig. 176). Además, estas fotografías andalzas están colocadas en la primera parte del álbum, no siguiendo la secuencia geográfica lógica del viaje que realizaron —antes de visitar Andalucía estuvieron viajando por Castilla— y dejando el resto de las fotografías en un segundo plano. Estos datos confirman la importancia concedida a la etapa andaluza.

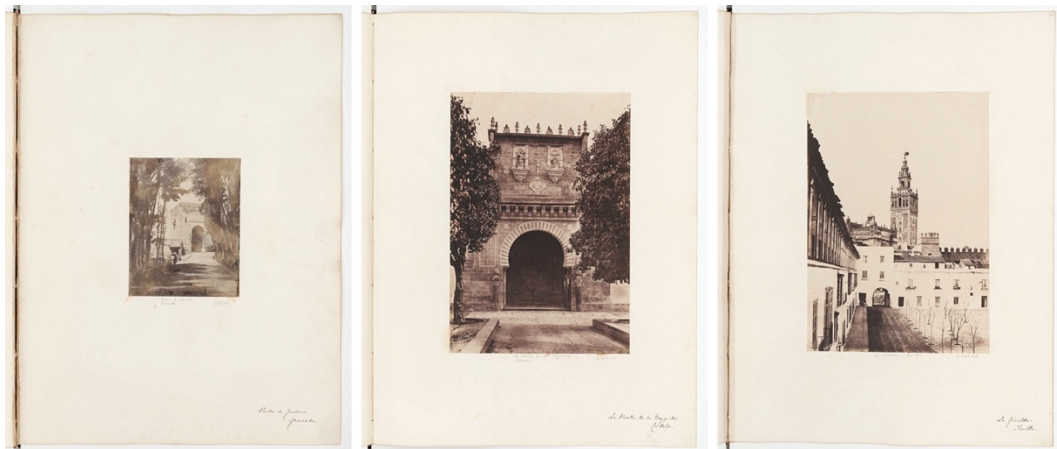


Fig. 176. EDWARD KING TENISON. *Álbum Recuerdos de España*, 1852-1853. *Porte de la Justice. Alhambra*, 1852; *La Puerta de la Mezquita. Córdoba*, 1852; *La Giralda. Sevilla*, 1853. Bibliothèque nationale de France, Paris.

Las siete fotografías de Granada fueron las primeras que tomó, en 1852, a un tamaño medio de 21 x 16,5 cm., mientras que las de Córdoba y Sevilla fueron realizadas a un tamaño más grande de 40 x 27 cm. de media (Fontanella, 2007). Cuatro de las siete vistas de Granada corresponden a la Alhambra y sus alrededores —*Puerta de la Justicia, Patio de los Leones, Patio de los Arrayanes* y *El Generalife*—, manifestando un especial interés por el monumento nazarí. El resto de las vistas se corresponden con el Convento de los Mártires³³⁹, un árbol sin localizar y la Capilla de los Reyes. Las cuatro fotografías de Córdoba se titulan *Córdoba*³⁴⁰, *La Puerta del Puente. Córdoba*, *La Torre de la Mezquita. Córdoba* y *La Puerta de la Mezquita. Córdoba*. En Sevilla, Tenison realizó nueve fotografías en las que se

³³⁹ El título de esta vista es erróneo, pues lo que en realidad aparece en la fotografía es el Palacio de Ansoti y el Palacio de los marqueses de Caicedo.

³⁴⁰ Se trata de una vista general de la ciudad desde el río que abarca el puente romano.

mostraban los monumentos más destacados de la capital hispalense: la Giralda, la Catedral, el Alcázar, la Casa de Pilatos, la plaza de San Francisco y la plaza de toros de la Maestranza, junto a vistas de lugares menos llamativos como la plaza de la Magdalena. También incluyó una fotografía de la fachada del Palacio de San Telmo.

En la Biblioteca Nacional de Irlanda existe otro álbum referenciado como el álbum #384 o *Álbum Irlandés*³⁴¹. Junto al álbum de *Recuerdos de España*, son los dos únicos álbumes conocidos del autor hasta la fecha y ha sido ampliamente investigado por el historiador Lee Fontanella³⁴². El álbum está compuesto, además de las fotografías de Tenison, por fotografías de diversa autoría, incluyendo a nombres como Franck (Gabinet de Villechole), el vizconde Joseph Vigier, Francisco de Leygonie, Baldus, Charles Clifford, Hippolyte Bayard y el conde Olympe Aguado (Fontanella, 2015). Las fotografías de Tenison de este álbum presentan un aspecto más rudimentario y se centran en el estudio de tipos andaluces y retratos de gitanos, vistas urbanas y reproducciones de obras de arte y joyas.

El trabajo fotográfico que Tenison realizó en España tuvo visibilidad en Francia, donde se dio a conocer mediante exposiciones y gracias a la inclusión de algunas fotografías en los álbumes fotográficos que el editor Blanquart-Evrard publicó en su imprenta fotográfica de Lille a partir de 1851. Se pueden encontrar ejemplos en la obra *Recueil photographique* de 1854³⁴³. Las fotografías incluidas son *Intérieur de l'Alhambra, à Grenade* y *Porte de la Justice, Alhambra* —ambas también presentes en el álbum *Recuerdos de España*— junto a una selección de vistas de París, Rouen, Anvers, Pont d'Orthez, Blois, Noyon, Longpont y Pau (Francia), Bonn, Sain-Goar, Mayence y Heildeberg (Alemania), Venecia, Florencia, Padua y Pompeya (Italia). Además, en el periódico *La Lumière*³⁴⁴ son varias las referencias

³⁴¹ El álbum irlandés de Tenison se puede consultar en línea en el siguiente enlace: <http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000298043>

³⁴² Véase FONTANELLA, L. (2017). “Andanzas y visiones de los Tenison”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *I Jornadas sobre la investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Colección Actas. Institución Fernando el Católico.

³⁴³ Véase en *Recueil d'albums édités par Blanquart-Evrard (Paris photographique, 1851. Souvenirs photographiques, 1853. Recueil photographique, 1854. Dessins originaux et gravures célèbres, 1853)*, en la *Bibliothèque Municipale de Lille* (Francia): http://numerique.bibliotheque.bm-lille.fr/sdx/num/album_S-2_5/?qid=sdx_q3&p=1

³⁴⁴ Véase

acerca de su trabajo entre 1854 y 1855. En una de ellas, Lacan, a propósito de unas fotografías expuestas en la Exposición Universal de París de 1855, realizó una descripción de la Alhambra, alabando sus maravillas y manifestando la capacidad de la fotografía para hacer soñar y viajar virtualmente hacia mundos exóticos a unos espectadores quienes, hasta el invento de la fotografía, debían contentarse con las descripciones literarias (Lacan, 1855, p.11). Respecto a los fotógrafos autores de estas fotografías nombra a Tenison, al vizconde Joseph Vigier y al vizconde de Dax, y los define como *cicerones*, es decir, una especie de guías turísticos fotográficos.

Las fotografías de Tenison sorprenden por sus dimensiones, variedad y calidad; y fue “el primero en abordar un territorio andaluz más extenso, que se amplía a Granada y Córdoba” (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2015, p.54). La importancia de la obra fotográfica de Tenison realizada en España, y más concretamente en Andalucía, además de su incuestionable calidad técnica y estética, estriba en ser el primero de los calotipistas del siglo XIX que completó un recorrido fotográfico por el *Oriente andaluz*, ofreciendo a través de la fotografía una mirada exótica de una España comparable a los recorridos que otros fotógrafos europeos venían recorriendo en Oriente Próximo, como Maxime du Camp o August Salzmann. No en balde, la experiencia de los Tenison en su viaje previo a Oriente Próximo ya les ofreció un conocimiento de las posibilidades del *grand tour oriental*, cuya evolución tuvo a Andalucía como escenario.

Émile Pécarrère (1816-1904)

Existen unos calotipos realizados en el palmeral de Elche el año 1851 firmados por un tal E. Pec. Se trata de Pierre-Émile-Joseph Pécarrère³⁴⁵, francés de nacimiento y abogado de profesión³⁴⁶. Su trabajo fotográfico más conocido abarca

https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maximumRecords=15&page=1&collapsing=disabled&query=arkPress%20all%20%22cb32809606x_date%22%20and%20%28gallica%20all%20%22tenison%22%29

³⁴⁵ Las fuentes biográficas más completas acerca de Émile Pécarrère se pueden consultar en VV. AA. (2004). *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*. Catálogo de la exposición. Barcelona: MNAC; y AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard.

³⁴⁶ La manera en cómo firmaba sus fotografías, “Pec” o “Em. Pec” llevó a hipótesis erróneas sobre su verdadero apellido (Pec o Pecquerel) así como su nombre (Emmanuel o Edmond). Su verdadera identidad quedó

arquitecturas románicas y góticas fotografiadas en Francia: Chartres, Bourges, Étampes, Poitiers, Toulouse, Autun, Chenonceaux, Arles, Saint-Rémy-de-Provence, Saint-Gilles-du-gard, etc. (Aubenas, Durand y Roubert, 2010). Fue alumno de **Gustave Le Gray**, probablemente introducido en su círculo por el pintor orientalista Gérôme, de quien era amigo (Ortiz Maqueda, 2015b). También fue miembro de la *Société Héliographique*. Aparece citado por Lerebours en *La Lumière*,³⁴⁷ (Lerebours, 1852) alabando el haber realizado veinticinco clichés en tan solo un solo día en la ciudad francesa de Chartres.

Apenas nada se sabe de su viaje realizado por España entre 1851 y 1852, del cual se conocen, además de los citados calotipos del palmeral de Elche —siete en total³⁴⁸— otro del Patio de los Leones de la Alhambra y otros siete realizados en Sevilla —Alcázar, Casa de Pilatos, Torre del Oro y una hacienda cercana—. La localización de sus obras conocidas permite trazar un recorrido que abarca el clásico itinerario del sur de España caracterizado por un interés por lo oriental, si bien, en el caso de Pécarère a este itinerario se añade la ciudad de Elche y es —que se sepa hasta la fecha— el único de los calotipistas extranjeros que la fotografió en la década de 1850. Con posterioridad a su viaje por España no se tiene constancia de que Pécarère haya continuado realizando fotografías (Aubenas, Durand y Roubert, 2010), lo cual engloba al fotógrafo en el grupo de *amateurs* o fotógrafos ocasionales.

El palmeral de Elche, único espacio natural en Europa con más de doscientos mil ejemplares de palmeras datileras y con una estructura espacial tradicional hecha en adobe y formada por caminos, pequeños muros divisorios, casas de labranza y estanques de riego, en una armónica conjunción con la naturaleza, era uno de los lugares predilectos de los viajeros románticos del siglo XIX. Su imagen ofrecía una capacidad de evocación del lejano Oriente que lo relacionaba con los grandes oasis egipcios, el de Palmira o el de Damasco.

clarificada tras las investigaciones realizadas por Anne de Mondenard y publicadas en 2002 en el catálogo *La Mission Héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*.

³⁴⁷ “Hemos visto al señor Pecarer [sic] venir de Chartres con vinticinco clichés excelentes, tras haber estado ausente durante 24 horas. ¡No hay nada más agradable de ver! Su papel fue preparado uno o dos días antes de su excursión planificada, y las imágenes se han mostrado cómodamente, a su regreso, tan solo un día después”. (*La Lumière*, 1852, p.75)

³⁴⁸ De los calotipos del palmeral de Elche, dos pertenecen al Museo Universidad de Navarra (Pamplona), uno al *Canadian Centre of Architecture* (Montreal) y cuatro a la Colección Ortiz-Goeury (París).

Alexandre de Laborde lo visitó e incluyó una descripción en su obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (fig. 177), obra publicada en cuatro volúmenes entre 1806 y 1820:

PLANCHA CXLI. Vista de Elche tomada desde el palmeral.

La ciudad de Elche se puede distinguir por las palmeras que cubren su territorio: estas palmeras son tan grandes que el lugar parece un bosque oriental. Los campos están repletos de palmeras y su fruto es la principal riqueza de la región. Este nuevo espectáculo para los habitantes del norte de Europa llama la atención del viajero. Uno se imagina por un momento transportado a las llanuras de Siria o a las orillas del delta [del Nilo]... (Laborde, 1806, vol.2, p.99)



Fig. 177. ALEXANDRE DE LABORDE. *Vista de Elche y de sus palmares*, en *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, 1806-1820.

Los siete calotipos de Pécarrère del palmeral de Elche (fig. 178) son uno de los ejemplos más interesantes de un imaginario fotográfico orientalista de la España de la segunda mitad del siglo XIX. Su sensibilidad estética y calidad técnica es

incuestionable y son, junto a las fotografías de motivos vegetales de Vigier, una excepción en la producción calotípica realizada en España, en lo referente a la selección del tema vegetal y la palmera símbolo iconográfico de Oriente.



Fig. 178. PIERRE ÉMILE JOSEPH PÉCARRÈRE. [El Palmeral 1]. Elche, 1851; [El Palmeral 6]. Elche, 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

Los calotipos, todos en formato vertical excepto uno, aprovechaban la estilizada verticalidad de la palmera para construir un espacio de representación denso y poblado por las grandes hojas de la palmera y los troncos que se superponían, dando una impresión de exuberancia. El movimiento de las hojas era apreciable, ya que algunas de ellas aparecían difusas, y contribuía a un mayor dinamismo de la imagen. La relación de las palmeras con los espacios construidos —caminos, muretes y pequeñas casas— ofrecía una notable integración que recordaba a las estampas de oasis orientales.

Pécarrère retomó el tema de las palmeras en Sevilla, en dos fotografías realizadas a una misma hacienda que presentaban palmeras en primer plano. Una de las fotografías se tomó en formato vertical y la otra en formato horizontal.

Paul Marès (1825-1900)

Muy escasa y reciente es la información existente sobre el trabajo fotográfico del botánico y fotógrafo *amateur* Paul-Émile Marès³⁴⁹, originario de Montpellier y proveniente de una acaudalada familia de viticultores. Marès se formó en Medicina y defendió en París su tesis titulada *Essais sur la fièvre intermittente simple*, aunque no ejerció dicha profesión salvo entre 1870 y 1871 cuando acompañó a las expediciones francesas en Argelia (Ortiz Maqueda, 2017). Tras la muerte de su padre en 1840, Marès recibió una gran herencia que le permitió dedicarse a sus grandes pasiones intelectuales: la botánica, la geología y la meteorología, dominios sobre los cuales dejó una bibliografía considerable (Aubenas, Durand y Roubert, 2010).

Entre 1850 y 1855 se dedicó a estudiar la flora de las islas Baleares, iniciándose en el manejo del calotipo. Sus investigaciones condujeron a realizar un completo catálogo titulado *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares, par le Dr Paul Marès et Guillaume Vigineix,...*³⁵⁰ que incluía un listado completo de plantas y herborizaciones. Sus investigaciones meteorológicas y botánicas le sirvieron para identificar las islas Baleares con un clima y vegetación similar al de Oriente:

Esta es la vegetación más abundante de las islas Baleares, vegetación a la que pertenecen el agave, las chumberas o el palmito y que cubren las garrigas salvajes y montañosas. Las hermosas palmeras datileras que crecen por aquí y por allá en los jardines dan un aspecto oriental que armoniza con el estilo morisco de construcciones agrícolas, con las hermosas montañas y con una naturaleza rústica y colorida bajo un cielo brillante. (Marès, 1880, p.XXXII)

³⁴⁹ Las fuentes biográficas más completas acerca de Paul Marès se pueden consultar en VV. AA. (2004). *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*. Catálogo de la exposición. Barcelona: MNAC; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.). (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard; y ORTIZ MAQUEDA, L. (2017). "Paul Marès: entre fotografía y botánica", en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

³⁵⁰ MARÈS, P. y VIGINEIX, G. (1880). *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares, par le Dr Paul Marès et Guillaume Vigineix,...* Paris: Masson. El volumen se puede consultar en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5436198q.r>

Marès ejerció la fotografía entre 1850 y 1867 y durante la década de los 1850 realizó diversos viajes a España, visitando, además de las Islas Baleares, Granada, Valencia y Sevilla, ciudades de las cuales se han conservado un total de treinta y seis calotipos³⁵¹. Posteriormente, entre 1856 y 1858 estuvo residiendo en Argelia, y fruto de estos años de viajes realizó un álbum de titulado *Souvenirs de voyage dans le sud d'Argelia*³⁵², que actualmente se conserva en el *George Eastman Museum* (fig. 179).



Fig. 179. PAUL-ÉMILE MARÈS. *Bazar et cercle des officiers sur la place de Laghouat*, 1856; *Partie sud de Laghouat prise de l'ouest*, 1856; *Partie nord du Ksar de Tyout*, 1856. George Eastman Museum, Rochester.

Las catorce fotografías de 16 x 26 cm. que forman parte del álbum, incluidos dos panoramas dobles de 18,7 x 49,8 cm., fueron tomadas en la ciudad argelina de Laghouat y en sus alrededores. Se aprecian vistas del centro de la ciudad, con su bazar y edificios gubernamentales de arquitectura colonial, junto a vistas de los alrededores de la ciudad, de un aspecto más oriental y con edificaciones de una planta en adobe dispersas en el paisaje semidesértico. No aparece ningún personaje retratado. También fotografió varios oasis y *ksars*³⁵³, cuyas estampas acompañadas de las omnipresentes palmeras otorgaban a las imágenes un aire de exotismo. Las fotografías presentaban una baja calidad compositiva y técnica, pero en cuanto a su valor testimonial son una prueba destacada del interés de Marès por la botánica, pues en ocho de las catorce fotografías aparecían palmeras.

³⁵¹ Del total de treinta y seis calotipos conocidos hasta la fecha, nueve corresponden a la ciudad de Palma de Mallorca, cuatro a Valencia, dieciséis a Granada y siete a Sevilla. Se encuentran depositados en las colecciones del Museo Universidad de Navarra, *The Canadian Centre for Architecture* (Montreal), la Hemeroteca Municipal de Sevilla, el *Musée Cantini de Marseille*, la *Bibliothèque nationale de France*, la Biblioteca de la Generalitat Valenciana y la Colección Ortiz-Goeury (París).

³⁵² MARÈS, P. (1856). *Souvenirs de voyage dans le sud d'Argelia*. Álbum fotográfico. Fuente: *George Eastman House Collection*, Rochester. El álbum se puede consultar en línea en el siguiente enlace: <https://collections.eastman.org/people/39595/paul-emile-mares/objects>

³⁵³ Fortificaciones construidas con adobe y características del Magreb.

Marès continuó viajando regularmente a Argelia y en 1863 adquirió en la localidad de Khoja Berry una propiedad agrícola para fijar definitivamente su residencia a partir de 1866, instalándose con su esposa e hijos. Con el paso de los años, la propiedad, que incluía plantaciones de olivos, eucaliptus, sauces, cultivos de cereales y tabaco fue creciendo, pasando de cuatrocientas hectáreas a más de mil (Ortiz Maqueda, 2017).

El trabajo fotográfico de Marès en Argelia quedó recogido en diversos pasajes del texto *Itinéraire d'un voyage botanique en Algérie*³⁵⁴ (1856), de **Ernest Cosson** (1819-1889), botánico francés quien en 1856 viajó con Marès formando parte de la Comisión Científica de Exploración de Argelia, organizada por la *Société française d'exploration botanique*. En uno de los fragmentos del texto se mencionaba a Marès preparándose para tomar fotografías:

El *Ksar* de Arba el-Tathani, cuyas viviendas de varios pisos coronan una colina rocosa, domina el oasis, que se extiende a lo largo del borde del vasto pantano que cruza el Oued Goulila. Establecimos nuestro campamento debajo del pueblo, a orillas del pantano y al abrigo de las palmeras de un jardín. Para pasar el resto del día dejamos que el señor Marès presidiera nuestra instalación y se preparara para las vistas fotográficas que se proponía tomar al día siguiente en este lugar tan pintoresco; y nosotros iniciamos una corta excursión por la parte oriental del pueblo, donde la presencia simultánea de arenas movedizas, de rocas calcáreas y de piedra arenisca nos prometían una herborización interesante. (Cosson, 1857, p.5)

Si en lo referente al trabajo fotográfico de Marès en Argelia se encuentran testimonios y documentos, no se puede decir que abunden las informaciones acerca del trabajo fotográfico de Marès en España. En el periódico *La Lumière*, en su edición del 20 de mayo de 1854, aparece la única referencia a las fotografías de Marès en España. Se trata de un artículo escrito por Lacan acerca del turismo en España, mencionando lo siguiente:

Las bellas pruebas de los señores el vizconde de Vigier, Tenison, Marès y Clifford han reproducido algunas de las riquezas artísticas que guarda ese

³⁵⁴ COSSON, E. (1857). "Itinéraire d'un Voyage Botanique en Algérie, Entrepris en 1856 sous le Patronage du Ministère de la Guerre", en *Bulletin de la Société botanique de France*, 4:1, (pp. 5-11).

bello país; el álbum del señor el vizconde de Dax añade hermosas páginas a esta interesante colección. (Lacan, 1854, p.77)

Pero no aporta más información. También aparece su nombre en dos documentos del *Bulletin de la Société française de photographie*, ambos fechados en 1855, pero en ambos únicamente se le refiere como nuevo miembro de la sociedad, puesto que mantuvo entre los años 1855 y 1864 (*Bulletin de la Société française de photographie*, 1855, pp. 340 y 377). Estas informaciones dan a entender que el trabajo fotográfico de Marès era conocido entre los círculos fotográficos franceses, pero no tuvo una mayor difusión. No hay que olvidar que Marès era un botánico aficionado a la fotografía y nunca tuvo un especial interés en obtener beneficio económico alguno de su práctica fotográfica.



Fig. 180. PAUL-ÉMILE MARÈS. *Cour des Ambassadeurs. Alhambra de Grenade, Granada, 1852.* Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

En relación con sus fotografías realizadas en España, destaca la serie fotográfica realizada en 1853 en la Alhambra (fig. 180), en la que siguió fielmente

unos puntos de vista y localizaciones similares a los que otros fotógrafos como Pécarrère ya habían realizado, incluyendo vistas de la Puerta de la Justicia³⁵⁵, la Puerta del Vino, el Patio de los Arrayanes, el Patio de los Leones y la Sala de los Reyes.

Las seis fotografías realizadas en el Patio de los Leones (fig. 181) seguían una tendencia ya iniciada por otros fotógrafos consistente en fotografiar el patio desde el interior de las estancias anexas de forma que el encuadre fotográfico incluía el bosque de columnas adyacentes a los quioscos y construía un plano en semi penumbra que daba la posibilidad de un mayor juego visual³⁵⁶ y un acusado contraste tonal entre luces y sombras.



Fig.181. PAUL-ÉMILE MARÈS. *Cour des Lions, Granada*, 1852. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

Sus fotografías de la Alhambra fueron comercializadas en París por los hermanos Bisson y por Louis-Alphonse Davanne. En 1853, los hermanos Bisson las inscribían en el depósito legal de la *Bibliothèque nationale de France* bajo el epígrafe de *Vistas de España, monumentos y fotografías de la Alhambra*, aunque en realidad fueron realizadas por Marès (Pérez Gallardo, 2015).

En Sevilla, Marès fotografió los monumentos más importantes —el Alcázar, la plaza de San Francisco, la Torre del Oro, la Giralda y la Catedral—, sin conseguir unas vistas especialmente interesantes desde el punto de vista compositivo.

³⁵⁵ Louis de Clercq y Charles Clifford realizaron también vistas muy similares de este lugar.

³⁵⁶ En relación con una concepción piranesiana de este tipo de encuadres fotográficos en las que se interponen los arcos con el objetivo de conseguir una dramatización del espacio aumentando el efecto de vista en perspectiva, véase PÉREZ GALLARDO, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra Ediciones. (p.226).

Alphonse Delaunay (1827-1906)

Proveniente de una familia normanda de departamento de La Mancha, en la región de Normandía, y cuyos orígenes pueden trazarse desde 1610, Alphonse Delaunay³⁵⁷ fue un fotógrafo francés que se formó como abogado, aunque tras rechazar un prestigioso puesto de inspector de la compañía de minas de Vieille-Montagne³⁵⁸, decidió dedicar su vida a unos menesteres más artísticos, que incluían los viajes, las artes y la escritura (Novak, 2013).

Al igual que otros fotógrafos calotipistas que viajaron a España, fue alumno de Gustave Le Gray. No participó de una forma activa en el mundo fotográfico de la época, razón por la cual sus datos en fuentes primarias son escasísimos y hasta hace muy poco tiempo su trabajo fotográfico había permanecido en el anonimato o había sido erróneamente atribuido a otros autores³⁵⁹. Se tiene constancia de que entre 1858 y 1864 fue miembro de la *Société française de la Photographie*³⁶⁰, y de que en 1857 se publicaron dos grabados de la Alhambra en la revista *Le Magasin*

³⁵⁷ Las fuentes biográficas más completas acerca de Alphonse Delaunay se pueden consultar en AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard.

³⁵⁸ “Desde su más temprana infancia, fue objeto de atenciones constantes. Su padre, muy refinado, intelectual y un artista lleno de bondad y optimismo, había renunciado a su puesto de inspector en la *Compagnie de la Vieille Montagne* para dedicarse por completo a las artes, a la literatura y para viajar. En particular, había traído de España, ya en 1851, preciosos documentos fotográficos de una perfección que aún asombra a los especialistas modernos, en un momento en que no era suficiente presionar un clic para obtener una vista, un momento en el que era necesario posar durante horas después de haber preparado cuidadosamente el cliché durante mucho tiempo. Alphonse Delunay, por lo tanto, era una persona dueña de su tiempo y se aseguró de educar e instruir a su hijo, con una gran cantidad de conversaciones, lecturas, visitas a museos, viajes, todo lo que la educación secundaria del instituto no podía ofrecer. Moralmente, este entrenamiento debía ser completado escrupulosamente y religiosamente por la madre de Louis Delaunay, una mujer de una gran inteligencia a quien le había dedicado tanta admiración y cariño como a su padre” École des mines de Paris. “Louis Auguste Alphonse Delaunay (1860-1938)”, en *Annales de Mines*. Véase <http://www.anales.org/archives/x/launay4.html>

³⁵⁹ “La mayor parte de su obra española, constituida por dos lotes y un portfolio, junto con otros diversos álbumes e imágenes sueltas, realizadas tanto por Alphonse como por su hijo Louis Delaunay, fue subastada en 2007 por los descendientes a través de la firma parisina Bailly-Pommery & Voutier Associés. Las imágenes existentes en el primer lote eran de un formato medio de 36,5 x 25 cm. y correspondían a Burgos (2), Valladolid (2), Segovia (4), Granada (14), Toledo (5), Madrid (2) y Sevilla (21). Un segundo lote contenía vistas de Sevilla (24), Córdoba (1), Burgos (2), Segovia (4), Valladolid (3), Toledo (6) y Granada (19), si bien se trata en muchos casos de duplicados de las contenidas en el primer lote. El portfolio, por su parte, contenía sesenta y siete imágenes, de las que cuarenta y ocho eran estudios de trajes españoles, probablemente realizados en Sevilla, así como otras vistas de esta misma ciudad y reproducciones de pintura”. PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 67.

³⁶⁰ Su única referencia en el *Bulletin de la Société française de photographie*, aparece en su edición de 1858 cuando se procede a la elección de cuatro nuevos miembros, entre los que se encuentra Delaunay. Véase *Bulletin de la Société française de photographie*. (1858). París. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111368q>

*pittoresque*³⁶¹ hechos a partir de dos imágenes de Delaunay, si bien atribuyendo la autoría de las fotografías a M. Laporte (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017). Entre 1851 y 1879 practicó el calotipo, procedimiento que alternó en los años 1860 con el colodión sobre negativo de vidrio (Aubenas, Durand y Roubert, 2010). A su regreso de sus viajes siguió practicando la fotografía en los paisajes de Normandía y Bretaña.

Realizó dos viajes a España, el primero en 1851 centrado en la ciudad de Sevilla y el segundo en 1854, en un recorrido más amplio que incluyó Burgos, Valladolid, Segovia, Madrid, Toledo, Córdoba y Granada, de camino a Argelia, donde visitó Argel y Orán. La ruta escogida tomaba en consideración un Oriente en el Mediterráneo occidental formado por España y Argelia y fue similar a la ruta escogida por Paul Marès.

Las fotografías realizadas en Sevilla en el transcurso de su primer viaje se centraron en estudios etnográficos y de tipos populares, “fotografiando numerosos personajes sevillanos ataviados con primitivos trajes españoles” (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017, p.67), en las que se manifestaba una imagen exótica del pueblo andaluz (fig. 182).



Fig. 182. ALPHONSE DELAUNAY. [*Bailaora*], 1851; [*Hombre con zurrón*], 1851; [*Hombre apoyado en una columna*], 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

³⁶¹ Véase *Le Magasin pittoresque / publié... sous la direction de M. Édouard Charton*. (1857). París. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314405>

Algunos ejemplos son [*Bailaora*], [*Hombre con zurrón*], [*Hombre apoyado en una columna*], [*Tres hombres conversando*] y [*Hombre a caballo conversando con otro a pie*], todas ellas de 1851 y conservadas en la colección del Museo Universidad de Navarra. Los hombres posaban delante de la cámara apoyados en una columna del Patio de la Casa de Pilatos y sus vestimentas describían una Sevilla costumbrista y algo exótica a los ojos de un forastero. La fotografía [*Bailaora*], 1851 mostraba a una mujer bailando y vestida con un traje folclórico.

Respecto a las fotografías de vistas urbanas, captó con la cámara el clásico recorrido: Ayuntamiento, plaza de San Francisco, Alcázar —puerta principal, Patio de las Doncellas, Patio de las Muñecas, altar Niculoso Pissano—, Casa de Pilatos, Catedral, Giralda, y tres vistas del Palacio de San Telmo³⁶². Son imágenes de una bella factura y composición, sobresaliendo las composiciones geométricas realizadas a partir de grupos de columnas y arcos del Alcázar y la Casa de Pilatos.

La mayor parte de su producción fotográfica española se corresponde al segundo de sus viajes, realizado en 1854 y una buena parte se centró en Granada — donde hasta hoy han aparecido veintitrés imágenes— y más concretamente en la Alhambra. La fascinación por los aspectos iconográficos orientales más visibles en el monumento es evidente en unas fotografías que prestaban especial atención a detalles de formas decorativas —yeserías, mocárabes, columnas, etc.— (fig. 183). Como novedad, aparecían nuevos puntos de vista como la vista *Alhambra. Mirador de la Reina et Generalife*, 1854, [*Torre*



Fig. 183. ALPHONSE DELAUNAY. [*Panel de yesería en la entrada a la Sala de Dos Hermanas*]. Granada, 1854. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

³⁶² A pesar de haber fotografiado el Palacio de San Telmo, no se tiene constancia de ningún tipo de relación entre el duque de Montpensier y Alphonse Delaunay. Tampoco el duque tenía calotipos de Delaunay en su colección personal.

Quebrada y del Homenaje desde la Plaza de los Algibes] y [*Torre Quebrada y ciprés*]. Estas últimas fueron las primeras fotografías conocidas de la zona de Alcazaba.

Por último, cabe mencionar una serie de diez calotipos cuya fecha exacta de realización no está autenticada —1851 o 1854— y que incluía vistas de paisajes de la ciudad hispalense tomadas en los exteriores y en las que el río Guadalquivir era el protagonista, junto a una vegetación en la que no podía faltar la palmera. Algunas de las vistas recuerdan a aquellas imágenes del río Nilo de Maxime du Camp o John B. Greene.

Felix Alexander Oppenheim (1819-1898)

Originario de una familia de banqueros judíos residentes en Königsberg (Alemania), Oppenheim³⁶³ aprendió el arte de la fotografía en París, en una fecha no determinada y de la mano de Gustave Le Gray, al igual que tantos otros de sus compañeros fotógrafos que viajaron por España. Previamente había ejercido como abogado en Berlín, profesión que dejó tras las irregularidades habidas en un proceso judicial del que formó parte y que le llevaron a trasladar su residencia en Dresde (Derenthal, 2013). En 1852 Oppenheim viajó a España, al año siguiente a Grecia y presumiblemente en 1856 a Italia. La *Société française de Photographie* conserva una fotografía de este viaje, aunque nada más se sabe al respecto (Alonso Martínez, 2002).

No se tiene constancia de que ninguna de las imágenes realizadas en España fuera publicada en periódicos o álbumes fotográficos. Posiblemente comercializó y/o regaló un número muy reducido de ejemplares, por lo que los positivos conservados en el *Museum für Kuns* (Berlín), en el *Kuunstbibliothek der Sraatlichen Museen zu Berlin*, en el Museo Nacional del Romanticismo y el adquirido por el Ministerio de Cultura español en 2009 para la Fototeca del Instituto del Patrimonio

³⁶³ Las fuentes biográficas más completas acerca de Felix Alexander Oppenheim se pueden consultar en DERENTHAL, L. (2013). "...für einen Dilettanten schon ziemlich befriedigend. Felix Alexander Oppenheim. Zur Wiederentdeckung eines Fotografen der 1850er Jahre", en *Fotogeschichte Heft 128*, Jonas Verlag, Marburg, (pp. 5-14); PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

Cultural de España —correspondiente a la catedral de Burgos—, constituyen ejemplares casi únicos (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017).

Respecto a sus fotografías realizadas en Grecia una parte de estas fueron publicadas en dos álbumes fotográficos, ambos conservados en el *Museum Ludwig* de Colonia: *Die erhaltenen griechischen Tempel auf der Akropolis* (*Los templos griegos conservados en la Acrópolis*), un álbum con cuarenta y dos fotografías de Atenas tomadas en 1853 e impreso por CC Reinhold e hijos en Dresde en 1854, y *Details der Akropolis: Die Skulpturfragmente* (*Detalles de la Acrópolis: los fragmentos de escultura*), con fotografías también realizadas en 1853 e impreso por CC Reinhold e hijos en Dresde en 1854. El primer álbum incluía imágenes de la Acrópolis de Atenas, mientras que el segundo se centraba en las esculturas y fragmentos de relieves y frisos del mismo lugar (fig. 184). Todas las imágenes mostraban un interés del autor por la arqueología.

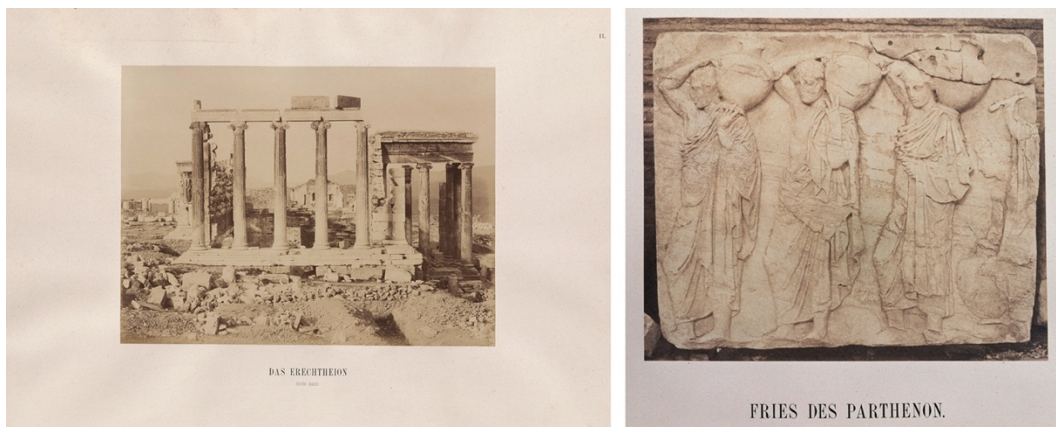


Fig. 184. FELIX ALEXANDER OPPENHEIM. *Der Parthenon, östliche Ansicht*, 1853; *Fries des Parthenon*, 1853. Museum Ludwig, Colonia.

Entre los meses de julio y noviembre de 1852 Oppenheim realizó un viaje por España y visitó las ciudades de Burgos, Salamanca, Toledo, Granada y Sevilla. En el periódico *La Lumière*, Oppenheim publicó una carta³⁶⁴ dirigida a Ernest Lacan a propósito de su viaje a España y es la única fuente de información que permite conocer los pocos datos existentes acerca de su viaje: las fechas y los lugares que

³⁶⁴ OPPENHEIM, F. A. (1853). "Correspondance", en *La Lumière. Journal non politique*. Tercer año, N° 15, 9 de abril de 1853. Paris: A. Gaudin. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54067504>

visitó, pero no el orden del itinerario recorrido. La carta se centraba en aspectos técnicos y consejos para los fotógrafos viajeros que decidieran recorrer España y mostraba los altos conocimientos técnicos logrados por Oppenheim y observables en sus fotografías. A lo largo de su viaje, Andalucía fue la región que más le interesó. Del total de fotografías realizadas en España y conservadas en la actualidad, existen veintiuna realizadas en Sevilla, veinte en Granada —todas menos una centradas en la Alhambra—, diecisiete en Toledo y cuatro en Burgos. No se conservan fotografías de Madrid y Salamanca, ciudades que se sabe que visitó³⁶⁵.

Las fotografías realizadas en la Alhambra constituyen en su conjunto un completo corpus orientalista que mostraba las diversas estancias de palacio nazarí. En ellas Oppenheim demostró el uso de una técnica fotográfica exquisita, un inteligente uso de la iluminación y nuevos puntos de vista. Al igual que en el resto de los fotógrafos calotipistas que le precedieron, en las imágenes no aparecían personas.

De todas las fotografías realizadas en la Alhambra hay una que sintetiza como ninguna todo lo expuesto: se trata de *Sala de Embajadores. Alhambra, Granada, 1852*, conservada en la *Kunstabibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin*. En un primer plano y con una cierta penumbra se aprecia una de las bandas epigráficas que decoraban una de las puertas laterales de acceso a la Sala de los Embajadores, formada por una pequeña falsa ventana con columnas y arco envuelta de decoración epigráfica coronada con decoración en mocárabe en forma de cascada. El fondo de la imagen a la izquierda muestra un llamativo punto de fuga con la esquina de la galería septentrional del Patio de los Arrayanes y el fotógrafo jugó con un interesantísimo claroscuro que separaba los espacios interior y exterior. La imagen adquiere una dimensión misteriosa a través de este juego de luces, un velo de exotismo la define y expresa una estética oriental inherente al pasado nazarí.

En *Patio de los Leones, Granada, 1852*, conservada en el Museo Nacional del Romanticismo, la visión general del Patio de los Leones jugaba con el elemento ya

³⁶⁵ Para una mayor información sobre el número de ejemplares conservados de las fotografías españoles de Oppenheim, véase PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, p. 63.

utilizado por otros fotógrafos de colocar en un primer plano de la imagen el bosque de columnas que sustentaba los quioscos norte y sur del patio, creando una sucesión de planos de gran belleza y extrañeza. El juego de luces volvía a interesarse por la alternancia de claroscuros y daba como resultado unas sombras interesantes, mientras que el punto de fuga se colocaba en la fuente del patio, remarcado por el canalillo de agua que lo atraviesa (fig. 185).

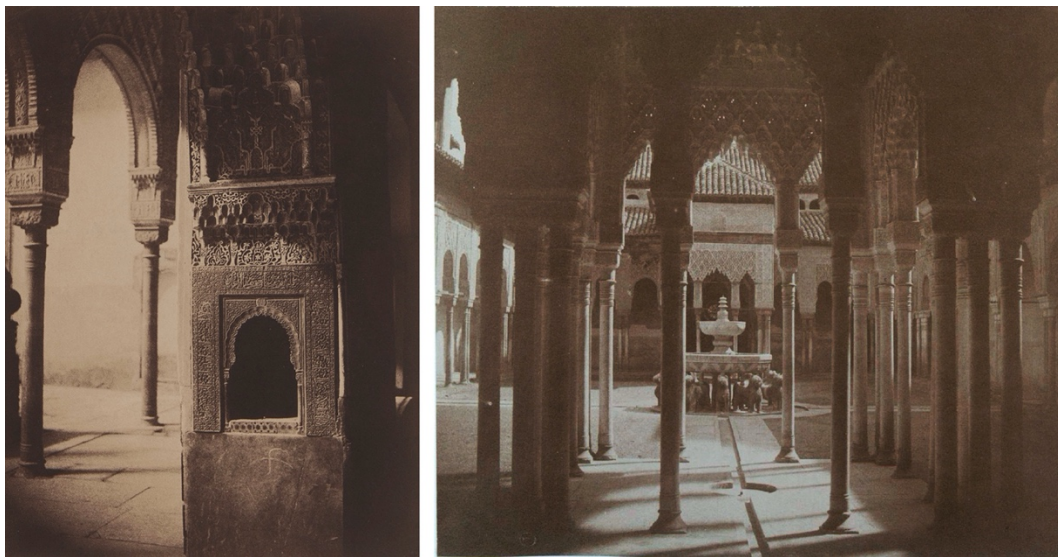


Fig. 185. FELIX ALEXANDER OPPENHEIM. *Sala de Embajadores. Alhambra, Granada, 1852.* Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin; *Patio de los Leones, Granada, 1852.* Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

Charles Clifford (1819-1863)

Originario de Gales del Sur, el inglés Charles Clifford³⁶⁶ es considerado como uno de los fotógrafos más importantes de la época y presenta unas características profesionales que lo diferencian del resto de calotipistas viajeros mencionados hasta ahora. Clifford llegó a España y apareció en la escena madrileña en 1850 como “aeronauta de globos aerostáticos, daguerrotipista, calotipista, instructor sobre métodos fotográficos, proveedor de materiales para la fotografía y pionero de la fotografía aeronáutica” (Fontanella, 1999, p.25). Se trataba de un

³⁶⁶ Las fuentes biográficas más completas acerca de Charles Clifford se pueden consultar en FONTANELLA, L. (1999). *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II.* Madrid: Ediciones El Viso; y BULLOUGH AINSCOUGH, R. (2019). *Charles Clifford y su imagen de España* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

fotógrafo profesional, no de un viajero adinerado que recorría España. En consecuencia, Clifford no experimentó el *grand tour oriental* en términos similares a otros fotógrafos extranjeros que visitaban Andalucía en la misma época, pues en su caso eran motivos profesionales los que le hacían desplazarse.

Su producción fotográfica podría dividirse en dos grupos: por un lado, estarían los encargos fotográficos, muchas veces realizados por la aristocracia española —el duque de Osuna, el duque de Montpensier o la reina Isabel II, para la cual fue fotógrafo oficial—. Solían ser encargos de fotografía de obras públicas como el del Canal de Isabel II, el Puente de los Franceses, el Puente de Alcántara, o el de los ferrocarriles de Valladolid.

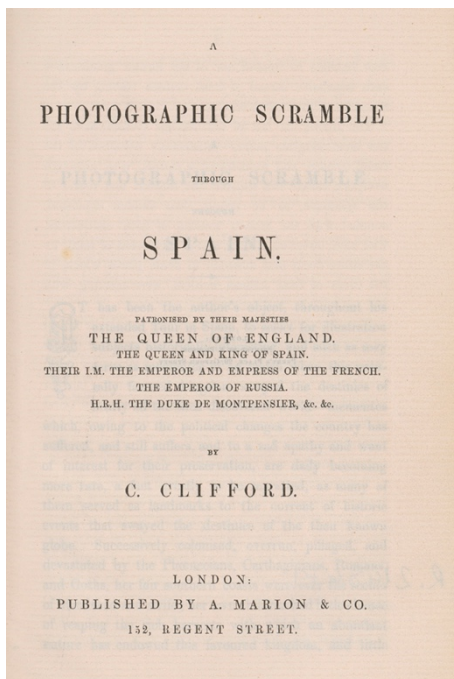


Fig. 186. CHARLES CLIFFORD. *A Photographic Scramble through Spain. Patronised by Their Majesties the Queen of England. The Queen and King of Spain. Their I[mperial] M[ajesties] the Emperor and Empress of the French. The Emperor of Russia. H[is] R[oyal] H[ighness] the Duke of Montpensier, &c. &c. By C. Clifford.* London: A. Marion & Co., 1861.

El otro grupo de su producción fotográfica estaría relacionado con los viajes que realizó por la geografía española, de los cuales se comentará en la presente investigación los realizados a Andalucía. En relación con estos viajes fotográficos Clifford escribió la obra *A Photographic Scramble through Spain. Patronised by Their Majesties the Queen of England. The Queen and King of Spain. Their I[mperial] M[ajesties] the Emperor and Empress of the French. The Emperor of Russia. H[is] R[oyal] H[ighness] the Duke of Montpensier, &c. &c. By C. Clifford* (fig. 186), publicada en Londres en 1861³⁶⁷. Se trataba de una obra “que descubre al Clifford excursionista” (Fontanella, 1999, p.43), narra sus viajes y ofrece al lector inglés una precisa descripción de España.

³⁶⁷ Véase BULLOUGH AINSCOUGH, R. (2013). “A Photographic Scramble Through Spain: El papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España”, en *Index Comunicación*, nº 3, (pp. 187-227).

Respecto a la técnica fotográfica empleada, los inicios de Clifford están relacionados con el uso del daguerrotipo, hasta aproximadamente 1852. El uso del calotipo podría datarse de febrero de 1852 hasta la primavera de 1855, y es a partir de esta fecha cuando se generalizó en su producción fotográfica el empleo del colodión húmedo con negativos de vidrio (Bullough Ainscough, 2019).

La difusión de la obra fotográfica de Clifford en Europa fue amplia, sirviendo como ejemplo el dato de que fue el fotógrafo, de los que viajaron y/o residieron en España, que más veces apareció mencionado en *La Lumière*, en un total de diecisiete ocasiones³⁶⁸. En el siguiente artículo, Lacan daba a conocer su obra fotográfica:

El señor Clifford es un amateur inglés que por amor al arte ha recorrido España durante tres años y ha recopilado unas obras del arte fotográfico. Su colección, que cuenta con no menos de cuatrocientas copias, está completa desde el doble punto de vista del pensamiento y de la ejecución. Si se ponía en duda la utilidad de la fotografía, el álbum del señor Clifford basta para convencer a los más incrédulos. En efecto, su bella colección no da solo a conocer las bellas riquezas monumentales de un país por lo general poco conocido, sino que salva para la historia del arte obras maestras de la arquitectura que el tiempo se encarga de destruir a diario y que la dejadez española deja caer piedra a piedra. (Lacan, 1856b, p161)

En noviembre de 1858, Clifford fue elegido miembro de la *Photographic Society of London*. Además, sus fotografías fueron expuestas en diversas ciudades europeas: en 1854 en la *Photographic Society of London*, en 1856 en Bruselas (Lacan, 1856b), en 1858 en la *Architectural Photographic Association of London* (Bullough Ainscough, 2019) y hasta en tres ocasiones en la *Société française de Photographie*, en 1857, 1859 y 1863 —esta última vez, ya fallecido, fue su esposa, la también fotógrafa **Jane Clifford**, la encargada de presentar las imágenes—. Del total de las fotografías realizadas en Andalucía, en 1857 expuso *Moulins arabes à Grenade (Espagne)*, *Détail de la cour des Lions à l'Alhambra (Espagne)* y *Bas-relief à l'Alhambra (Espagne)*; en 1859 *Fenêtre dans la salle de Lindaraja, à l'Alhambra*; y

³⁶⁸ Todas las referencias de Clifford en *La Lumière* se pueden consultar en: https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maximumRecords=15&page=1&collapsing=disabled&query=arkPress%20all%20%22cb32809606x_date%22%20and%20%28gallica%20all%20%22clifford%22%29

en 1863 *Vue de la rivière Darro et montagnes d'Elvira (Grenade), Façade de l'Alcazar, à Séville, Porte arabe de la cathédrale de Séville, Intérieur de la cathédrale de Cordoue, Cour de l'Alberia, Alhambra, à Grenade, Détail de l'Alhambra, Cour de las Munecas, à Séville, Cour de la maison nommée de Pilatos, Détail de la cour des Doncellas, Alcazar, à Séville, Hotel de la ville, à Séville, Fenêtre de l'Alhambra, à Grenade, y Cour de las Doncellas, Alcazar, à Séville.*

Clifford fue pionero al fotografiar Andalucía casi en toda su integridad, ya que de las ocho provincias únicamente no fotografió Huelva. Las fotografías tenían por tema principal las vistas generales de ciudades, los arcos conmemorativos contruidos de forma efímera para las celebraciones y los monumentos de diversas épocas, entre los que se encontraban los principales monumentos musulmanes: la Mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada y la Giralda y el Alcázar de Sevilla.

Las fotografías realizadas en Andalucía eran puestas a la venta en su estudio y también eran utilizadas para la confección de álbumes, como el caso del álbum [*Views, etc. of the Alhambra, Spain, China, Japan, India, Jerusalem, Egypt, France, the USA, etc.*]³⁶⁹, conservado en el *J. Paul Getty Museum*. Se trata de un curioso álbum que incluye vistas de muchos lugares del mundo, muchos de ellos relacionados con Oriente, con fotografías de un amplio elenco de los mejores fotógrafos de la época: Francis Frith, Charles Clifford, Felice Beato, John Edward Saché, John Thomson, Kazumasa Ogawa, Jean Laurent, Alexander Svoboda, Baron Raimund von Stillfried, Thomas A. Rust, Carlo Naya y Lala Deen Dayal.

Clifford viajó a Andalucía en tres ocasiones: la primera en 1854 y visitó Granada, Córdoba, Málaga y Sevilla. En este primer viaje el fotógrafo aún trabajaba utilizando el calotipo y son pocos los ejemplares conservados. Sus imágenes de la Mezquita de Córdoba, el Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada (fig. 187) todavía denotan un periodo de aprendizaje con la técnica del calotipo, pues hacía poco que Clifford se había instalado en Madrid e iniciado su práctica profesional.

³⁶⁹ El álbum se puede consultar en línea en el siguiente enlace:
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/59518>



Fig. 187. CHARLES CLIFFORD. *Doorway, Alcazar, Seville*, 1854, Victoria & Albert Museum, London; *Alhambra, north gallery and the gate-arch of the west entrance of the Court of the Myrtles*, 1854, Victoria & Albert Museum, London; *Mosk [sic] at Cordova*, 1854, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

El segundo viaje tuvo lugar en el verano de 1859. El periódico *El Clamor Público* publicó el 1 de julio de 1859 una información anunciando que:

El señor Clifford, célebre fotógrafo inglés, ha salido de esta corte para hacer una larga e interesante excursión en el Mediodía de España, pues se propone tomar las vistas de Bailén, Málaga, Alhama, Cádiz, Gibraltar, Tarifa, Sevilla, Jerez y Córdoba, antes de pasar a Tánger. (*El Clamor Público*, 1859, p.3)

De todas esas ciudades, se conservan fotografías de Granada, Sevilla, Córdoba, Algeciras, Gibraltar, Jerez y Málaga. Aunque no se conserva ninguna fotografía de Clifford realizada en Tánger —de haber sido realizadas—, es interesante mencionar que su visita a la ciudad marroquí quedó atestiguada por su descripción de ella en el *Photographic Scramble through Spain [...]*, no escatimando detalles en cuanto a la descripción del marroquí:

Cuando llegues a Gibraltar no dejes de visitar Tánger, en la costa africana, ya que aquí se muestra una escena completamente oriental: los moros, elegantes y robustos, la pintoresca plaza con los camellos, las frutas de todo tipo, los huevos, las aves, los deliciosos dátiles, los orientales solemnes con sus turbantes, sentados en sus esteras de esparto, fumando y bebiendo café, observando tranquilamente a los judíos, más ruidosos y activos, vestidos con elaborados trajes, despertando un rencor con su sumisión humilde hacia los moros serios. Y las mujeres árabes tambaleándose como bultos de mantas sucias mientras únicamente sus coloridas babuchas te permiten saber que son humanas. Todo el conjunto ofrece un contraste tan grande

con la orilla española como el que existe entre españoles e ingleses. (Clifford, 1861, p.24)

El tercer y último viaje a Andalucía, pocos meses antes de su muerte prematura, tuvo lugar en 1862 con motivo del viaje oficial de la reina Isabel II a Andalucía y Murcia, y constituye uno de los momentos cumbre en la producción fotográfica de Clifford. Las ciudades visitadas fueron Granada, Almería, Cádiz, Jaén, Córdoba, Sevilla y Málaga. Las fotografías realizadas a lo largo del viaje fueron publicadas en un álbum titulado *Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862, por C. Clifford, fotógrafo de S. M.*³⁷⁰ (fig. 188).



Fig. 188. CHARLES CLIFFORD. Álbum *Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862, por C. Clifford, fotógrafo de S. M.*, 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Las noventa y tres fotografías que lo componen están organizadas siguiendo el orden cronológico del viaje de la familia real. Granada fue la ciudad más fotografiada con treinta y tres imágenes, seguida por Sevilla con veintiséis. Una parte considerable de las fotografías del álbum tomaron como tema principal los arcos de bienvenida y pabellones de descanso de carácter efímero que se construyeron a lo largo de la comitiva de los reyes. En dos de los pabellones de descanso la utilización de elementos arquitectónicos de aspecto oriental llamaba la atención. Se trata de las fotografías *Córdoba. Pabellón de descanso a la entrada* (fig. 189), donde se utilizaron para su construcción arcos de herradura y decoración de azulejos con motivos

³⁷⁰ El álbum se puede consultar en línea en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012503>

inspirados en la Alhambra, y en el caso de la fotografía *Almería. Pabellón de esparto*, cuya forma recuerda a una jaima del desierto.



Fig. 189. CHARLES CLIFFORD. Córdoba. Pabellón de descanso a la entrada, del álbum *Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*, por C. Clifford, fotógrafo de S. M., 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

La representación de los principales monumentos musulmanes en Andalucía estaba presente en el álbum regio mediante veinticuatro fotografías de la Alhambra, ocho del Alcázar de Sevilla, cinco de la Giralda y una de la Mezquita de Córdoba, más de un tercio del total y ejemplificaba el interés por los ambientes orientales andaluces. De todos estos monumentos, la Alhambra fue la verdadera protagonista del álbum e ilustra la fascinación que Clifford sentía por el monumento nazarí (fig. 190). Los registros fotográficos iban desde planos generales hasta la captación de detalles arquitectónicos y buscaban una descripción literal del espacio sin interferencias de otras épocas. Clifford dejó un relato de la Alhambra en su *Photographic Scramble through Spain* que daba a entender, en primera persona, la consideración del relato orientalista de la Alhambra:

Aunque mucho se ha dicho, escrito y pintado sobre la Alhambra, sin ser un tema inconcluso, el visitante se encontrará con que la imaginación y la descripción son poca cosa en comparación con la realidad. La localización de la Alhambra, por encima de la ciudad, no tiene rival. Si la visita se realiza durante la primavera o al comienzo del otoño se le agudizará a uno las simpatías por el moro. La imaginación activamente hará aparecer escenas del pasado, poblando las estancias desiertas con sus peligrosos ocupantes y la laboriosa multitud con turbante, cultivadora de la tierra y la seda, moviéndose en manada por el desierto Albaicín. Ahora todo es desolación y pobreza. Aunque quizás, el estado de su aspecto le añade tal vez un verdadero encanto, un tributo apropiado de duelo a las sombras de su grandeza y esplendor pasados. Los visitantes a este lugar se dejan estafar a su propio gusto por los guías locales que les señalan a aquellos atentos y boquiabiertos, entre otras maravillas, las manchas sobre el mármol blanco —un sencillo oxidado de las anclas de hierro— como si fuesen manchas de sangre imposible de borrar de los abencerrajes degollados. (Clifford, 1861, p.21)



Fig. 190. CHARLES CLIFFORD. *La Alhambra. Patio de los Leones*, del álbum *Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*, por C. Clifford, fotógrafo de S. M., 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Respecto a las fotografías de tipos populares y escenas pintorescas andaluzas, Clifford únicamente fotografió en 1862 a un grupo de gitanos en la Alhambra. Son las fotografías *Jitanos bailando [sic]* y *Jitanas cantando [sic]* (fig. 191), y fueron incluidas en el álbum regio. Se trataba de escenas orquestadas por el fotógrafo con la finalidad de representar actividades populares similares a los tipos orientales. En esta ocasión se podía ver en el Patio de los Leones a un grupo formado por tres mujeres alrededor de un hombre sentado. Una de ellas llevaba en los brazos una guitarra, otra tenía las manos juntas como si estuviera haciendo palmas y la tercera parecía estar cantando junto al hombre sentado en una silla. La escena se completaba con unas hermosas sombras de los arcos del patio. También se incluyeron en el álbum dos fotografías de vegetación local con aspecto oriental, son las fotografías *Málaga, Nopales y pitas* y *Cueva de los gitanos [sic]* en las que el tema principal son las chumberas y los gigantes aloes vera.



Fig. 191. CHARLES CLIFFORD. *Jitanas cantando [sic]*, del álbum *Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*, por C. Clifford, fotógrafo de S. M., 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

El álbum presentaba unas intenciones políticas, ya que “fue el viaje más importante de los realizados por Isabel II, quien celebró su trigésimo segundo aniversario en Granada, una ciudad con la cual la reina se identificaba por su relación con la reina Isabel de Castilla” (Fontanella, 1999, p.176), de ahí la importancia de las fotografías de Granada.

Jules Falanpin Dufresne (anterior a 1830-?)

Poco se conoce sobre la vida de Jules Falanpin Dufresne. Gracias a un documento relativo a *Société française de Photographie*, se sabe que fue uno de sus miembros fundadores en 1854 (*Bulletin de la Société française de photographie*, 1855), hasta su dimisión voluntaria en 1864³⁷¹, sin embargo, no vuelve a ser mencionado en el resto de las publicaciones de dicha sociedad. Tampoco hay rastro de él en *La Lumière*. Viajó a España entre 1856 y 1857 y actualmente se conocen dos fotografías suyas de la Alhambra, una del Palacio de San Telmo de Sevilla y otra del Alcázar de Sevilla. Son las siguientes: [*Alhambra. Patio de los Arrayanes*] (atrib.). Granada, 1856 —Colección Carlos Sánchez-Museo Universidad de Navarra—, *Palais de San Telmo à Seville*, 1857, *Fontaine de l'Alcazar et Fontaine de l'Alhambra à Séville*, 1856, y *Monument en Espagne*, ca. 1855, las tres pertenecientes a la colección de la *Société française de Photographie*³⁷². Estas tres fotografías fueron expuestas en el Salón de la *Société française de Photographie* del año 1857 (*Société française de photographie*, 1857, p.10).

³⁷¹ La *Société française de Photographie* dispone de sus archivos en línea donde puede rastrearse la escasa información referida a Falanpin. Respecto a su carta de dimisión de la Sociedad, véase: http://www.sfp.asso.fr/sfp-bibliotheque/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=13339

³⁷² Los títulos mencionados son los que ofrece la Sociedad en su inventario, sin embargo, en la catalogación actualizada realizada por Javier Piñar y Carlos Sánchez en “Inventario del calotipo sobre España (1849-1860)”, en VV. AA. (2015). *El mundo al revés. El calotipo en España*. Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, las referencias varían ligeramente, siendo las siguientes para las tres imágenes de la SFP: [*Portada del Palacio de San Telmo*]. Sevilla, 1856; [*Alcázar. Patio de las Doncellas*]. Sevilla, 1856 y [*Alhambra. Patio y fuente de los Leones*]. Granada, 1856.

Jacop August Lorent (1813-1884)

La vocación orientalista que de una forma más clara se puede atribuir a un fotógrafo del siglo XIX pertenece, de los que viajaron por España, a Jacop August Lorent³⁷³, cuya figura recuerda a la de Girault de Prangey ya que su biografía se caracteriza por una fascinación por Oriente a partir de diversas disciplinas científicas y humanistas, complementadas con una práctica de la fotografía como medio de plasmación de ideas, documentación y expresión artística. Sus viajes por el Mediterráneo fueron el medio de acumular material erudito y completar un relato fotográfico destinado a la difusión del “conocimiento monumental de los lugares visitados a través de exposiciones y publicaciones” (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2009, p.48).

Esa vocación orientalista, cuyo itinerario geográfico guarda relación con el fotógrafo francés Louis de Clercq al abarcar el Mediterráneo en su totalidad introduce en la presente investigación una visión alemana del orientalismo que en España tuvo, previa a la aparición de la fotografía, importantes representantes dedicados al estudio de la historia y la arquitectura islámica. Dos de los más importantes fueron **Ludwig von Zanth** (1796-1867) y **Carl von Diebithch**³⁷⁴ (1819-1869), ambos arquitectos orientalistas e



Fig. 192. Villa morisca y jardines de Wilhelma, Stuttgart, ca. 1900. Tarjeta postal. Colección privada.

³⁷³ Las fuentes biográficas más completas acerca de Jacop August Lorent se pueden consultar en SCHIRMER, W.; SCHNUCHEL, W. y WALLER, F. (1985). *Jakob August Lorent: Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie*. Inst. für Baugeschichte der Universität Karlsruhe: Mainz am Rhein, Philipp von Zabern; ALONSO MARTÍNEZ, F. (2002). *Daguerrotipistas, calotipistas, y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona: CCG Ediciones; PÉREZ GALLARDO, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra Ediciones; y PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

³⁷⁴ Véase: SAZATORNIL RUIZ, L. (2012). “De Diebithsch a Hénard: el “estilo Alhambra” y la industrialización del orientalismo”, en CALATRAVA, J. y ZUCCONI, G. (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Adaba, pp. 53-72.

historicistas quienes viajaron por España estudiando la arquitectura morisca y de regreso construyeron villas y mansiones en Alemania con influencias orientalistas, siendo la villa Wihelma (1840-1865), obra de Von Zanh, uno de los ejemplos más paradigmáticos (fig. 192). Pintores como el alemán **Eduard Gerhardt** (1813-1888) participarían también del interés por el orientalismo recorriendo España en 1848 y realizando un trabajo artístico que incluyó cuadros y grabados en los que se representaban paisajes y escenas orientales de Alhambra, así como vistas de Valencia y Córdoba.

Jacop August Lorent nació en Charleston, Carolina del Sur (EE. UU.) y provenía de una familia acomodada de origen alemana. A la edad de cinco años y tras la muerte de su padre, emigró con su madre a la ciudad alemana de Mannheim (Chlumnsky, 2008). Tras completar la educación primaria estudió en la Universidad de Heidelberg, donde se doctoró en 1837 en Ciencias Naturales. Su dedicación como naturalista se tradujo en la publicación de varios libros consagrados a la historia natural: *De animalculis infusoriisprosummis in philosophia honoribus rite impetrandis*, publicado en 1837, y *Wanderungen im Morgenlande während den Jahren 1842-1843* (Paseo por Oriente durante los años 1842-1843), publicado en 1845. Una vez finalizada su formación, Lorent siguió los pasos de su referente intelectual, el explorador y naturalista **Alexander von Humboldt** (1769-1899), y se embarcó entre 1842 y 1843 en un viaje por Egipto y Asia Menor donde estudió el paisaje y la historia natural, siendo la década de 1840 una época de exploración (Alonso Martínez, 2002).

La muerte de su padrastro le dio la posibilidad de heredar una gran fortuna que le permitió con absoluta libertad consagrar su vida al viaje y la erudición. Tras la revolución de 1848 emigró a Londres y allí entró en contacto con **William Henry Fox Talbot**, quien le enseñó el procedimiento del calotipo, aunque posteriormente el propio Lorent perfeccionaría el procedimiento. Sus primeras fotografías fueron realizadas en Venecia en 1853 (Sánchez Vigil, 2007). Siguió centrando sus investigaciones en la calidad técnica de las imágenes, lo cual le permitió producir unas fotografías de gran formato y a unas calidades excepcionales que le pusieron en el punto de mira y centro de todos los elogios, llegando a producir imágenes de

45 x 55 cm. en 1856 a partir de negativos encerados, un formato muy grande para la época (Chlumnsky, 2008). Las fotografías que realizó en 1853 en su primer viaje a Venecia causaron una gran sensación, tanto por el exquisito contraste tonal de las imágenes como por sus dimensiones. A ello se refirió Lacan en un artículo publicado en *La Lumière* el 9 de diciembre de 1856:

Exposición fotográfica de Bruselas. IV.

El señor doctor August Lorent, cuyas fotografías destacaron sobremanera en la Exposición Universal, ha realizado él también grandes progresos, de forma que sería difícil poder llegar a un resultado más completo. Sus vistas de Venecia obtenidas según creemos mediante el papel encerado tienen una amplitud, una armonía y un vigor que las convierte en obras magistrales. *El león del Arsenal, El interior y exterior del Palacio Ducal y el Palacio de Doro* provocan, con razón, la admiración de los visitantes. Independientemente de sus dimensiones excepcionales, estas vistas son un gran logro y en ellas encontramos todo el calor del hermoso sol del Adriático. El señor Laurent³⁷⁵ es el *Baldus veneciano*. (Lacan, 1856c, p.157)

Su actividad fotográfica fue ampliamente difundida en Europa, prueba de ello son las constantes menciones a su trabajo aparecidas en *La Lumière* entre 1855 y 1862, la mayoría de ellas referidas a la concesión de medallas por sus logros en fotografía y a su participación en exposiciones. Apareció citado en diversas ocasiones en el *Bulletin de la Société française de Photographie*, siendo miembro de dicha sociedad desde el año 1858. De entre todos los méritos realizados destacaron la medalla de primera clase obtenida en la Exposición Universal de París de 1855, la medalla de oro en la Exposición Universal de Londres de 1862 y su participación en exposiciones de fotografía en Múnich, París, Bruselas, Edimburgo, Ámsterdam, Mannheim, Berlín y Viena.

A partir de su primer viaje a Venecia en 1853 y hasta 1865, Lorent viajó por gran parte del Mediterráneo: en 1858 visitó Granada y Argelia, en un viaje que se prolongó hasta antes de junio de 1859 (*La Lumière*, 1859). En Argelia hizo unas interesantes fotografías de la Gran Mezquita de Tremecén en las que se puede apreciar su gran dominio técnico (fig. 193).

³⁷⁵ Obviamente se trata de un error y se refiere a Lorent, no al fotógrafo Jean Laurent.



Fig. 193. JACOP AUGUST LORENT. *Große Moschee, Tlemsen*, 1858. Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe.

Entre el verano de 1859 y hasta abril de 1860 visitó Egipto y Nubia. Las fotografías que hizo en este viaje las agrupó en el álbum titulado *Egypten, Ahambra, Tlemsen, Algerien. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie. Photographische Skizzen*³⁷⁶ (fig. 194), publicado en 1861 y regalado al duque de Baden, Friedrich II. La edición original del álbum incluía seis imágenes de la Alhambra, entre las que se encontraban las dos que fueron presentadas en la exposición de la *Société française de Photographie* en 1859³⁷⁷. En noviembre de 1860 siguió viajando por Italia, Corfú y Atenas.

³⁷⁶ Publicó además un cuaderno de textos explicativos que no incluía imágenes, sino únicamente los textos descriptivos de las imágenes: LORENT, J. A. (1861b). *Egypten, Ahambra, Tlemsen, Algerien. Photographische Skizzen*. Manheinn: Heinrich Hogrefe.

Véase: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=coo.31924028637498&view=1up&seq=7>

³⁷⁷ Las dos imágenes en cuestión son *Cour des Lions à l'Alhambra* y *Chambre de l'Indagaro a l'Alhambra*. Véase: SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE. (1859). *Catalogue de la troisième exposition annuelle de la Société française de Photographie...* Paris. Recuperado de:

https://sfp.asso.fr/collection/images/pdf_cata/1859_expoSFP_FSFP_0453bib_.pdf

En el verano de 1862 realizó su segundo viaje a Grecia, y las fotografías que realizó las utilizó para el álbum *Bilder aus Athen*, publicado en Mannheim en 1862. Al año siguiente visitó Turquía, Siria y Egipto. En abril de 1864 volvió a Egipto y visitó Palestina; y finalmente en 1865 visitó Sicilia³⁷⁸. Con las fotografías realizadas en Palestina, en 1865, publicó en Mannheim el álbum titulado *Jerusalem und seine Umgebung, Photographisches Album mit erläuterndem Texte von Dr. G. Rosen*.

Granada fue la única ciudad española que visitó y fotografió en el transcurso del viaje que le llevaría hasta Argelia. El motivo de este viaje estaba relacionado con un interés por el mundo musulmán y la arquitectura islámica, y Granada simbolizaba la mejor expresión de la España morisca. En la Alhambra realizó un total de treinta negativos (fig. 195)³⁷⁹, a partir de los cuales seis fotografías ilustraron el álbum *Egypten, Ahambra, Tlemsen, Algerien. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie. Photographische Skizzen*; son las correspondientes a las puertas de entrada a las salas de las Doncellas, Dos Hermanas, la de los Embajadores, la de Lindaraja y los patios de los Arrayanes y de los Leones, con puntos de vista completamente nuevos hasta entonces y nunca realizados en fotografía, “como la fuente de los Leones a través de una de las puertas de acceso o detalles como el arranque de uno de los arcos decorativos del Patio de los Arrayanes” (Pérez Gallardo, 2015, p.319). Las imágenes destacaban por su nitidez y

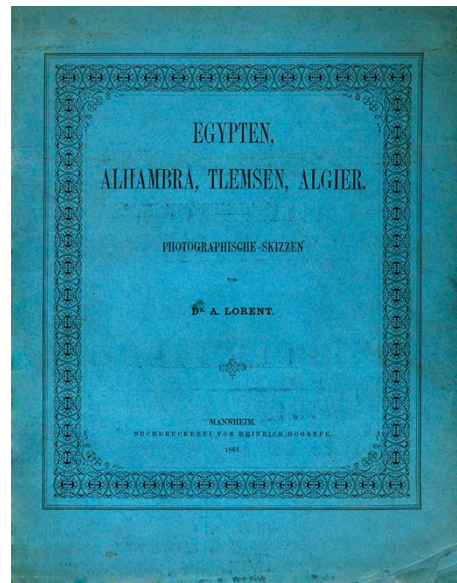


Fig. 194. JACOP AUGUST LORENT. *Album Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algerien. Photographische Skizzen*. Manheinn: Heinrich Hogrefe, 1861. [Cuaderno de textos explicativos].

³⁷⁸ En lo relativo a su viaje a Sicilia, véase: BENNICI, E. (2017). *Di ritorno dall' Oriente: Jacob August Lorent in Sicilia*. Recuperado de: http://www.historyphotography.org/doc/Di_ritorno_dall_Oriente_Jacob_August_Lor.pdf

³⁷⁹ Los negativos realizados en la Alhambra, al igual que los 233 negativos que forman el conjunto de su obra fotográfica, se encuentran en la actualidad en el *Institut für Baugeschichte* de la Universidad de Karlsruhe.

el complejo tratamiento de la luz mediante una ambivalencia entre el claroscuro que ofrecía imágenes densas y con una textura destacada. El interés por los motivos ornamentales era uno de los aspectos más destacados, tal y como manifestaba Lorent en sus comentarios a las imágenes:

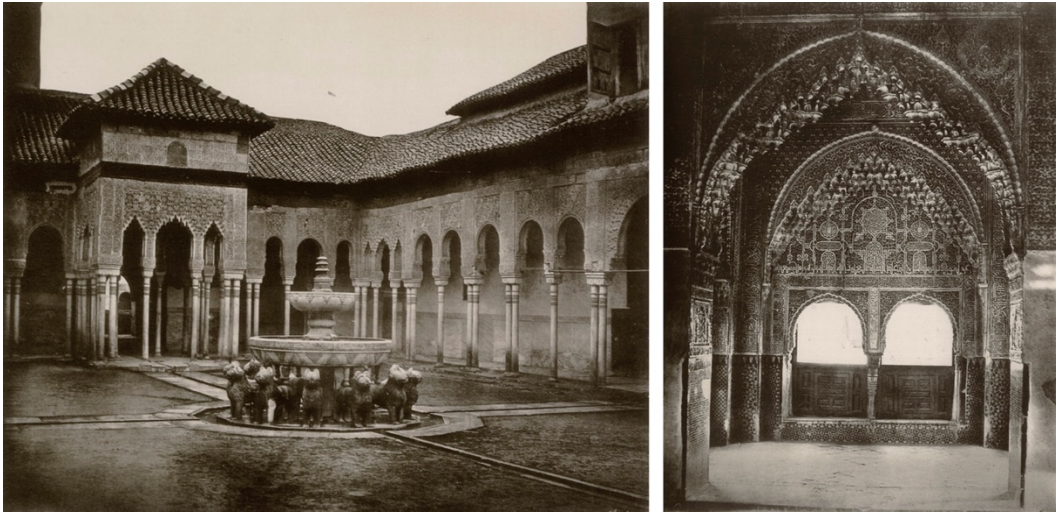


Fig. 195. JACOP AUGUST LORENT. *Alhambra. Zimmer der Lindaracha, Granada, 1858; Alhambra. Pavillon des Löwenhofes, Granada, 1858.* Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe.

97. Alhambra. Habitación de Lindaraja.

Detrás de la sala de Dos Hermanas hay una habitación pequeña, una de las estancias con mayor encanto del edificio, con vistas al jardín de Lindaraja. Aquí se combina de manera maravillosa todo lo que posee la Alhambra de mocárabes, suspendidos cual cortinas del techo abovedado, de delicadas formas vegetales y arabescos florales en alternancia con las severas letras cúficas que dividen la pared en espacios, y de intrincadas inscripciones árabes entrelazadas que rellenan medallones y crean molduras en las paredes que expresan pensamientos poéticos, todo ello realzado bajo la iluminación de un sutil juego de reflejos. Tiempo hace que Lindaraja y como quieran haberse llamado las demás beldades del harén se convirtieron en figuras idealizadas del pasado. Sin embargo, se tiene la sensación de que su morada hubiese sido por ellas habitada hasta épocas recientes. El delicado trabajo de yesería debió tener un efecto cautivador cuando aún estaba realzado en todo su esplendor original por una decoración de colores, en los que alternaban el oro con el rojo, azul y amarillo, como todavía hoy puede apreciarse en sus escasas trazas. Hubo un tiempo en que el estuco estuvo cubierto por una capa de barniz, este desapareció con el tiempo y con él se desvanecieron los colores. (Lorent, 1861b, p.62)

Lorent se interesó especialmente por las decoraciones situadas en los lienzos de paredes que rodeaban las arcadas, las cuales eran abordadas mediante planos cortos y disponiendo mediante el encuadre fotográfico una fragmentación del espacio decorativo alrededor del arco. Eran fotografías que manifestaban una aproximación científica al monumento, una mirada erudita que poco tenía que ver con la de un viajero ocasional y menos todavía con la mirada de un fotógrafo profesional. El corpus fotográfico de Lorent realizado en la Alhambra manifestó un orientalismo de las élites intelectuales que ignoraban el contexto contemporáneo, es decir, la Granada del siglo XIX y a sus habitantes. Sus fotografías se identificaban con estudios científicos anclados en el interés por el pasado del monumento, casi instrumentos arqueológicos de un pasado difuso cuyo resultado manifestaba la sensualidad, exotismo y misterio de un lugar evocador.

Aparte de la Alhambra, Lorent no se interesó por fotografiar otros lugares de Granada, ni siquiera se detuvo en Sevilla y Córdoba, las otras dos ciudades del Oriente andaluz, sino que prosiguió su viaje rumbo a Argelia. El regreso de Lorent de su viaje por España y Argelia apareció relatado en *La Lumière*, a la vez que se ensalzaban sus fotografías realizadas en Granada:

El señor Lorent, el gran maestro de la fotografía en Venecia, acaba de realizar un viaje por España y Argelia. Regresa con unas magníficas vistas de Granada y Argelia que ha enviado para la exposición. Para dar una idea de su perfección, nos es suficiente con decir que en ellas se encuentra la misma belleza que en las obras precedentes de este artista. Existe la misma abundancia de luz, la misma fineza del detalle, la misma grandeza del aspecto, el mismo vigor del tono. ¡Es espléndido! (Lacan, 1859, p.93)

Gustave de Beaucorps (1824-1906)

El orientalismo, en su estudio de las culturas periféricas, basó una de sus actuaciones más importantes en la labor de coleccionismo de antigüedades de las regiones del Mediterráneo, una actividad asociada al desarrollo que la arqueología como ciencia estaba experimentando en la segunda mitad del siglo XIX. De entre aquellos que visitaron España provistos con una cámara de fotos y se interesaron por la práctica del coleccionismo cabría destacar a Jean-Félix-Gustave de

Beaucorps³⁸⁰, aristócrata, viajero, coleccionista de antigüedades y calotipista aficionado. Su pasión por los viajes le llevó en 1858 a España y Portugal, al año siguiente a Mónaco, Italia, Argelia y Marruecos. En 1860 visitó Turquía y Georgia y en 1861 Egipto, Siria y Palestina (Aubenas, Durand y Roubert, 2010). Fue durante este periodo cuando se tiene constancia de su práctica fotográfica.

En sus viajes, además de adquirir antigüedades practicaba el calotipo, en una época en la que esta técnica fotográfica estaba ya desfasada y el colodión húmedo se había impuesto como nuevo método fotográfico. Las razones de su preferencia por el calotipo hay que buscarlas en la mayor facilidad para su transporte. Beaucorps aprendió la técnica del calotipo de la mano de Gustave Le Gray en París. Pocas noticias se tienen de su actividad fotográfica ya que no aparece información alguna ni en *La Lumière* ni en el *Bulletin de la Société française de Photographie*.

Participó en tres exposiciones de la *Société française de Photographie*, concretamente en los años 1859, 1861 y 1869, aunque nunca fue miembro de la sociedad. En 1861 presentó cuatro fotografías: *Porte de Santa Cruz, (Tolède)*, *Vue de Constantine*, *Village arab d'El Kantra (Sahara)* y *Le petit poilleux, d'après nature (Société française de Photographie, 1859)*. En 1861 participó con una imagen de Mónaco, otra de Bélgica, cinco imágenes de Italia y el calotipo *Façade de Santa Cruz à Tolède (Espagne) (Société française de Photographie, 1861)*. En la exposición de 1869 presentó las obras *Santa Cruz à Tolède*, *Porte de la Cruz des Oranges – Cathédrale de Séville* y *Oasis d'El Kantara (Algérie) (Société française de Photographie, 1869)*, aunque estas imágenes las había tomado diez años antes. Siendo Granada la ciudad que más fotografió en España —en la Alhambra tomó casi la mitad de sus fotografías conocidas hasta ahora y realizadas en España—, llama la atención no haber expuesto ninguna imagen de esta ciudad.

A partir de 1869, no se vuelven a tener noticias de la actividad fotográfica de Beaucorps. Tampoco se conoce la existencia de ningún álbum fotográfico publicado

³⁸⁰ Las fuentes biográficas más completas acerca de Gustave de Beaucorps se pueden consultar en THAURE, M.; RÉROLLE, M. y LEBRUN, Y. (eds.) (1992). *Gustave de Beaucorps, Photographe (1825-1906). Calotypes. L'apel d'Orient (1858-1861)*. Poitiers: Art Conseil Elysées, Neuilly et les Musées de Saintes et de Poitiers; JACOBSON, K. (2007). *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd; y AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard.

por él. Únicamente, el *Centre Canadien d'Architecture* conserva un álbum en el que se incluyen treinta y una fotografías de Beaucorps y al menos dos fotografías de Bisson y de Delaunay. El álbum lleva por nombre [*Album de vues d'Espagne, du Portugal, d'Italie et de France*]³⁸¹.

Su viaje por España transcurrió durante la primera mitad de 1858 y visitó las ciudades de Burgos, Valladolid, El Escorial, Toledo, Sevilla y Granada. Iba acompañado del **barón Charles Davillier** (1823-1883), coleccionista de arte y escritor francés. Las fotografías que Beaucorps realizó en Sevilla documentaban los principales monumentos: la Catedral, el Alcázar y la Torre del Oro, pero no aportaban novedades formales ni compositivas.



Fig. 196. GUSTAVE DE BEAUCORPS. *Vue générale de l'Alhambra: [photographie positive] / G. B., 1858. Bibliothèque nationale de France, Paris; Vue générale de l'Alhambra.- Vue prise au-dessus de l'église de SS. Pierre et Paul - s'après une photographie de M. de Beaucorps. L'illustration, journal universel, vo. XXXIX, n° 993, 8 mars 1862, p. 156.*

Su trabajo fotográfico más importante lo realizó en la Alhambra. Uno de los aspectos más interesantes de las fotografías realizadas en el monumento nazarí fue la presencia de unos andamios utilizados para las restauraciones que se estaban realizando en el Patio de los Leones cuyo objetivo era la sustitución de la cubierta a cuatro aguas del pabellón oriental por una cúpula de inspiración oriental³⁸². Una vista general de la Alhambra tomada desde el mirador de San Nicolás, *Vue générale*

³⁸¹ BEAUCORPS, G. DE y BISSON, L. A. (1858-1859). [*Album de vues d'Espagne, du Portugal, d'Italie et de France*]. Centre Canadien d'Architecture. Gran parte de las imágenes del álbum pueden consultarse en línea en: <https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/361245>

³⁸² Véase el apartado 1.4. *La Alhambra de Granada, símbolo del orientalismo español y su representación en la fotografía*, del capítulo 3 de la presente investigación.

de l'Alhambra, 1858, incluida en el álbum [*Album de vues d'Espagne, du Portugal, d'Italie et de France*] fue publicada transferida a xilografía por la revista francesa *L'Illustration* en 1862³⁸³ (fig. 196).

No sólo se interesó por el tema monumental, sino que también le atraían los tipos populares, un aspecto exótico en la idiosincrasia de la España del siglo XIX. Las imágenes tituladas *Grenade, gitan assis jouant de la guitarrre* y *Grenade, gitane au tambour assise*, ambas de 1858 y conservadas en el *Musée d'Orsay* de París (fig. 197), muestran a dos gitanos —un hombre y una mujer— tocando instrumentos musicales —él una guitarra y ella una pandero— en exteriores, presumiblemente una calle de un pueblo con una pared blanca de una casa sirviendo de fondo. Destacan por la expresión de un carácter autóctono y la plasmación de elementos etnológicos locales, como son los trajes que llevan y sus instrumentos musicales. Los rostros manifiestan unas facciones marcadas y bronceadas por el sol y añadían singularidad a la escena.



Fig. 197. GUSTAVE DE BEAUCORPS. *Grenade, gitan assis jouant de la guitarrre*, 1858; *Grenade, gitane au tambour assise*, 1858. Musée d'Orsay, Paris.

³⁸³ Véase: *L'Illustration, journal universal*, vo. XXXIX, n° 993, 8 mars 1862, p. 156. La imagen acompañaba el artículo titulado "Esquisses d'un voyage en Espagne".

El encuentro de Beaucorps con los gitanos de Granada quedó inmortalizado en un pasaje de la crónica de viajes *L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré*³⁸⁴: “Uno de nuestros amigos, el señor Beaucorps, nos había recomendado un viejo gitano llamado Ramírez, al cual le había hecho una fotografía muy lograda y que reproducimos” (Davillier, 1874, p.220). La crónica fue escrita por Davillier e ilustrado por el artista **Gustave Doré** (1832-1883), a partir de las experiencias de Davillier y Doré en su viaje a España de 1862, en un encargo de la editorial francesa Hachette (fig. 198). En un principio, la crónica fue publicada por entregas en la revista *Le Tour du Monde* entre 1862 y 1873, y finalmente publicada como libro en 1873. Pronto se haría famoso y se traduciría a varios idiomas, ofreciendo la descripción de una España orientalizada y pintoresca, especialmente en los capítulos dedicados a Andalucía y Valencia. La descripción de esta última ciudad es elocuente al respecto:

La entrada a Valencia, con sus murallas almenadas, sus torres coronadas de matacanes, presenta de hecho, el aspecto de una ciudad morisca: las calles son estrechas y las casas blanqueadas a la cal siguiendo la costumbre árabe, son ornamentadas con balcones en los cuales se ve aparecer a valencianas morenas medio escondidas detrás de largas cortinas de tela a rayas o de pesadas esteras. (Davillier, 1874, p.28)

Durante el viaje que en 1862 Davillier y Doré realizaron por España, este último tomó gran cantidad de bocetos para que le sirvieran de apuntes y poder realizar el ingente número de imágenes que acompañarían la crónica del viaje. Pero

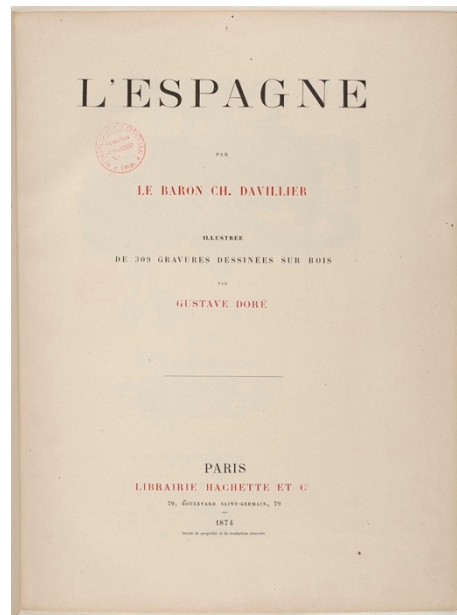


Fig. 198. CHARLES DAVILLIER Y GUSTAVE DORÉ. *L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré*, 1862-1873.

³⁸⁴ DAVILLIER, C. y DORÉ, G. (1874). *L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré*. París: Librairie Hachette et Cie.

existen evidencias contrastadas de que además utilizó otro material gráfico de diversa procedencia, desde dibujos de Alexandre de Laborde realizados cincuenta años antes para su obra *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* hasta fotografías de diversos autores contemporáneos, entre ellos Beaucorps (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017).

Uno de los canales de difusión de la obra fotográfica de Beaucorps fue su utilización como modelo para la realización de litografías y xilografías publicadas en libros de viajes o periódicos. Por ejemplo, existen varias imágenes atribuidas a Beaucorps que fueron utilizadas por Doré para la realización de grabados. Doré adquirió las imágenes en 1862 durante el viaje que realizó a Granada junto al barón Charles de Davillier —quien a su vez había viajado con Beaucorps a Granada cuatro años antes—. La fotografía mencionada, *Grenade, gitan assis jouant de la guitarrre*, fue utilizada por Doré para el dibujo de un gitano granadino titulado *Un nevero granadino*, precisamente aquel gitano que Beaucorps había recomendado a Davillier y que este mencionaba en su relato de España. Sin embargo, mientras que

en la fotografía de Beaucorps el gitano aparecía tocando una guitarra y con las piernas cruzadas para sujetar el instrumento, en el dibujo de Doré el gitano no llevaba guitarra, tenía las piernas abiertas y en una de ellas apoyaba un rifle (fig. 199).

En otra fotografía de Beaucorps del Patio de los Leones y realizada desde el interior del pabellón occidental, se puede apreciar que Doré la utilizó de modelo para su dibujo *Patio de los Leones (Cour des Lions)*, page 173 (fig. 200). La fotografía fue realizada en el verano de 1858, en un momento en el que en el Patio de los Leones se estaban acometiendo unas obras

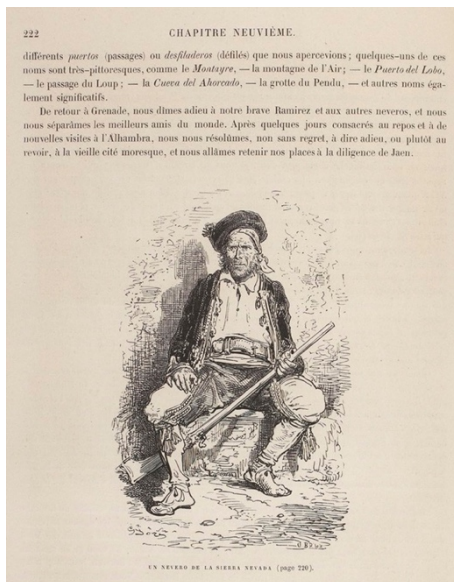


Fig. 199. GUSTAVE DORÉ. *Un nevero de Sierra Nevada* (page 220), en *L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré*, 1862-1873.

de restauración llevadas a cabo por el arquitecto y restaurador de la Alhambra **José Contreras**, que supusieron, entre otras cosas, la sustitución de los tejados a cuatro aguas del pabellón oriental por una cúpula de inspiración orientalista. En la fotografía se pueden apreciar los andamios de madera, pero la cúpula todavía no había sido construida. En el dibujo de Doré, realizado tras su viaje de 1862 —es decir, en un momento en el que la cúpula ya estaba construida— sí se puede apreciar dicho elemento arquitectónico. Además, Doré añadió un personaje a la izquierda de la imagen y dos pavos reales en un primer plano.

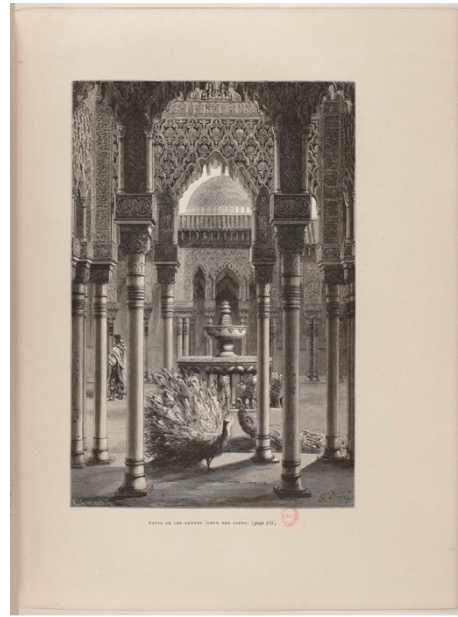


Fig. 200. GUSTAVE DORÉ. *Patio de los Leones (Cour des Lions)* (page 173), en *L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré*, 1862-1873.

Louis de Clercq (1837-1901)

Louis-Constantin-Henri-François-Xavier de Clercq³⁸⁵, fue un viajero francés, político y coleccionista de antigüedades interesado en la fotografía, perteneciente a una familia aristocrática francesa y extremadamente versado en la historia y la arqueología. El análisis de su viaje a Oriente Próximo ya quedó referido en el capítulo segundo de la presente investigación; así pues, a continuación se analizará únicamente su visita a España, el último capítulo de un viaje a Oriente que le llevó a visitar, entre agosto de 1859 y enero de 1860, Siria, Palestina, Egipto y España. A España llegó proveniente de Egipto, y el objetivo de su viaje, tal y como

³⁸⁵Las fuentes biográficas más completas acerca de Louis de Clercq se pueden consultar en PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.; PARRY JANIS, E. (1989). *Louis de Clercq*. Stuttgart: Ed. Cantz; AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. (1999). *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan; AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.) (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard; y PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

relata en el artículo *Inventaire d'une collection de photographies exécutés dans le cours d'un voyage en Orient (1859-1860)* que escribió para la publicación *Archives de l'Orient Latin*, fue el de “comparar inmediatamente los monumentos dejados por los moros en ese país con los monumentos árabes que acababa de admirar” (Clercq, 1881, p.366). De forma que Andalucía era una parada más en su extenso viaje a Oriente.

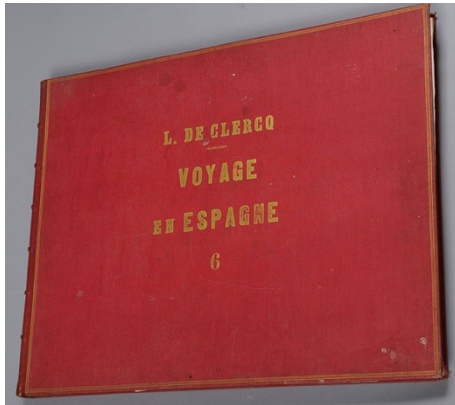


Fig. 201. LOUIS DE CLERCQ. *Voyage en Orient. Sixième album: Voyage en Espagne. Monuments et vues pittoresques*, 1862.

El último de los seis álbumes de su *Voyage en Orient* está dedicado a España, lleva por título *Sixième album: Voyage en Espagne. Monuments et vues pittoresques* (fig. 201) y contaba con cincuenta y una imágenes. El total de imágenes consagradas a Andalucía asciende a cuarenta y dos —veintidós a Sevilla, dieciséis a Granada, tres a Cádiz y una imagen panorámica de Málaga—, y las nueve restantes a Madrid y alrededores³⁸⁶, quedando en evidencia su especial interés por Andalucía, así como su pasión

orientalista. Las fotografías en Cádiz y Málaga las realizó probablemente “porque la primera fue el puerto donde desembarcó proveniente de Egipto y la segunda el puerto que utilizó para evitar viajar de Sevilla a Granada por tierra” (Alonso Martínez, 2002, p.69). Del total de fotografías realizadas en Andalucía existe un equilibrio entre las que tenían como tema alguno de los monumentos musulmanes de Granada y Sevilla y las dedicadas a otros monumentos, las vistas de carácter pintoresco o las panorámicas.

En Sevilla, Clercq fotografió el Palacio de San Telmo, la plaza de toros de la Maestranza y el nuevo puente de hierro sobre el Guadalquivir. Los monumentos

³⁸⁶ El inventario completo de fotografías se puede consultar en: SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE. 563 - Louis de Clercq. *Inventaire photographique*. Recuperado de: https://sfp.asso.fr/collection/images/pdf/FRSFP_IR_tirages_CLERCQ_0563.pdf

musulmanes de la capital hispalense —la Giralda, el Alcázar y la Torre del Oro— fueron fotografiados hasta en nueve ocasiones, mientras que en Granada diez de las imágenes tienen a la Alhambra como protagonista, la mitad de ellas del Patio de los Leones. Extrañamente no realizó ninguna fotografía en Córdoba, un hecho por otro lado bastante común entre los viajeros calotipistas. Aunque quizás sí visitó Córdoba y pudo realizar fotografías, las cuales pudieron salir defectuosas. El caso es que de esta manera dejaba pasar la oportunidad de incluir en su monumental obra *Voyage en Orient* una de las imágenes más interesantes de la España islámica.

Las fotografías de la Alhambra y el Alcázar no aportan novedades sustanciales en lo referido a los encuadres y temas respecto a las ya realizadas por otros calotipistas. En cuanto a la iluminación denotan una técnica irregular propia de un fotógrafo ocasional. Iconográficamente, prevalece un interés documental, los tipos populares son inexistentes y se puede intuir un interés en las decoraciones de los monumentos mediante el uso de planos cortos. Lo más destacable de las imágenes alhambrescas es la posibilidad de ver el Patio de los Leones con las obras de restauración ya terminadas —Clercq visitó el monumento en marzo de 1860—, y por lo tanto se puede ver ya finalizada la cúpula de inspiración orientalista que rompía el perfecto equilibrio estético del patio.

Respecto a las fotografías realizadas en Sevilla llama la atención su interés por fotografiar las puertas y arcadas rodeadas de suntuosa decoración del Alcázar, por ejemplo, en la fotografía *Alcasar: Trois arcades de la salle des ambassadeurs, Sevilla, 1860*. El contraste lumínico generado en esta imagen ofrecía una curiosa sensación de intimidad, propia de un harén (fig. 202).

A pesar de que la obra fotográfica no pueda compararse en calidad a la de otros fotógrafos como Lorent, Tenison o Vigier; y guarde relación con un tipo de fotografía más ocasional como la de Beaucorps, el principal atractivo de la obra fotográfica de Clercq reside en la posibilidad de compilar un completo registro fotográfico orientalista que cubre gran parte del Mediterráneo, materializado en su monumental *Voyage en Orient*.



Fig. 202. LOUIS DE CLERCQ. *Alcazar. Trois arcades de la salle des ambassadeurs, Sevilla, 1860. Pérystile de la cour des lions, Granada, 1860.* Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

3.3.4. Los primeros fotógrafos calotipistas españoles en Andalucía

La lista de fotógrafos calotipistas españoles trabajando en Andalucía es muy reducida. Únicamente se conocen dos, **Francisco de Leygonier** (1818-1882) y **Eduardo García Guerra** (1827-1893). Además, ninguno de los dos está asociado al perfil de fotógrafo viajero e impregnado del espíritu orientalista: el primero fue un fotógrafo profesional de origen francés instalado en Sevilla a partir de 1842 y el segundo un pintor granadino cuyo uso de la fotografía se limitó a su participación en un proyecto institucional para fotografiar la Alhambra entre 1856 y 1859.

Francisco de Leygonier (1812-1882)

La trayectoria de Francisco de Leygonier y Haubert no responde a la categoría del fotógrafo calotipista viajero, pues su uso de la fotografía fue de carácter profesional. De padres franceses y descendiente de la vieja nobleza francesa,

Leygonier nació en Sevilla en 1812 pero recibió su educación en Francia y se formó en la daguerrotipia entre 1840 y 1842 en Burdeos.

A su vuelta a España se instaló en 1842 en Sevilla y a partir de 1846 abrió un estudio de fotografía en la calle Imperial, 8 (Fontanella, 1981), convirtiéndose junto a Vicente Casajús en el introductor del daguerrotipo en esa ciudad (Sánchez Vigil, 2007). En un primero momento utilizó también la técnica de la heliografía³⁸⁷. A partir de 1851 empezó a trabajar con el calotipo, técnica por la que es reconocido, compaginándolo algún tiempo con el daguerrotipo. Entre 1859 y 1860 abandonó el uso del calotipo y empezó a trabajar con el colodión húmedo (Fontanella, 1981). Su práctica profesional en la fotografía abarcó unos treinta años. Uno de sus más distinguidos clientes fue el duque de Montpensier.

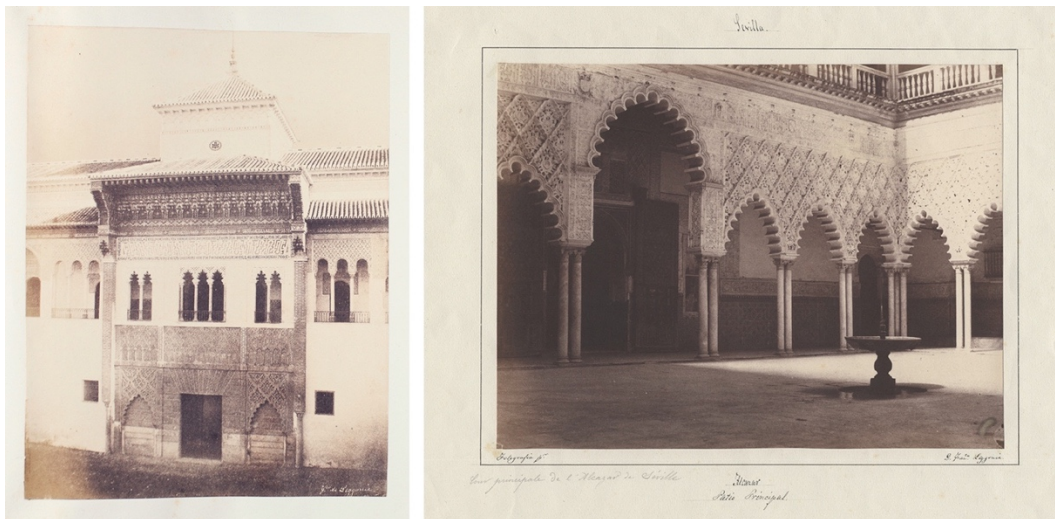


Fig. 203. FRANCISCO DE LEYGONIER. [Portada del Alcázar]. Sevilla, 1851; [Patio de las Doncellas]. Sevilla, 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

Sus temas eran amplios e incluían escenas populares, vistas panorámicas de Sevilla y vistas de monumentos, siendo de especial atención las fotografías realizadas en el Alcázar de Sevilla, monumento que fotografió en diversas ocasiones (fig. 203). Estas fotografías no diferían mucho de las realizadas por otros fotógrafos y reproducían las localizaciones más famosas del monumento: la portada y el Patio

³⁸⁷ Técnica fotográfica desarrollada por Niépce y fundamento de la técnica del daguerrotipo. Al igual que este, se basaba en la realización de un positivo único. La técnica apenas tuvo un recorrido comercial.

de las Doncellas. Otros monumentos que fotografió en Sevilla fueron la Catedral, la Giralda, la Torre del Oro, la Casa de Pilatos, el Ayuntamiento, el Palacio Arzobispal, la Puerta del Perdón, la Puerta de Carmona y la Ermita de la Virgen de Valme, esta última entre Sevilla y Dos Hermanas. En Granada fotografió la Alhambra, en 1852.

Leygonier también destacó como fotógrafo de acontecimientos, siendo el derribo del Convento de San Francisco en 1841 y la inauguración del Puente de Isabel II en 1852 los dos más remarcables que fotografió (Fontanella, 1981).

Eduardo García Guerra (1827-1893)



Fig. 204. EDUARDO GARCÍA GUERRA. *Sigerico*, hacia 1856. Museo Nacional del Prado, Madrid.

La relación de Eduardo García Guerra³⁸⁸ con la fotografía se ha de considerar puntual y fuera del contexto del viaje al sur y de la experiencia orientalista. Pintor de formación, García Guerra se formó en las clases de dibujo de la Academia de Nobles Artes de Granada entre 1842 y 1847. Posteriormente fue alumno de los hermanos **José y Federico de Madrazo** y de **Carlos Luis de Ribera** en la Academia de San Fernando de Madrid, y de la Academia de Glayre en París. Durante su primera etapa, hasta 1876, se decantó por la pintura de historia, llegando a recibir el encargo de pintar al rey visigodo *Sigerico*, obra depositada en la actualidad en el Museo del Prado (fig. 204). Posteriormente, de regreso a Granada en

³⁸⁸ Las fuentes biográficas más completas acerca de Eduardo García Guerra se pueden consultar en PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, (pp. 81-83) y SANTOS MORENO, M. D. (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada: arte y sociedad* (tesis doctoral). Universidad de Granada, (p. 2630).

1853 pasó a formar parte del ambiente artístico de la ciudad y se dedicó a pintar acuarelas que fueron muy apreciadas. A partir de 1860 y hasta su muerte fue profesor de dibujo y pintor decorador.

García Guerra ejerció como fotógrafo entre 1856 y 1859. En 1856 recibió el encargo de fotografiar la Alhambra para una obra que se estaba gestando desde la Escuela de Arquitectura de Madrid, obra cuyo título final fue *Monumentos arquitectónicos de España* (1852-1881) (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017) (fig. 205)³⁸⁹. El objetivo era crear una publicación de gran calidad que recopilase imágenes del conjunto del amplio patrimonio arquitectónico español. Junto a planos, estampas, litografías y dibujos, se decidió en un primer momento la inclusión de fotografías, posiblemente influidos por la famosa *Mission héliographique* en Francia, publicada en 1851.

Los calotipos realizados por García Guerra se centraban en los aspectos más destacables del monumento, sin que destacaran por su técnica o composición. Nunca llegaron a utilizarse en la publicación, pero sirvieron como modelo para la realización de litografías que se publicaron en la obra *Monumentos*



Fig. 205. VV. AA. *Monumentos arquitectónicos de España*. Publicados de R. Orden y por disposición del Ministerio de Fomento. Madrid: Imprenta y calcografía nacional, 1859-1905.



Fig. 206. GERÓNIMO DE LA GANDARA. Arco llamado vulgarmente de la Puerta del Vino, (Granada), serie *Monumentos arquitectónicos de España*, (ca. 1856). Museo Nacional del Prado, Madrid.

³⁸⁹ El volumen se puede consultar en línea en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000210564>

arquitectónicos de España. Tal es el caso de la fotografía [*Puerta del Vino. Fachada oriental*], ca. 1856, que sirvió como modelo para que el dibujante **Gerónimo de la Gandara** (1825-1877) realizara el dibujo *Arco llamado vulgarmente de la Puerta del Vino, (Granada)*, (ca. 1956] (fig. 206).

3.4. EL COLODIÓN EN ANDALUCÍA Y LOS PRIMEROS ESTUDIOS DE FOTOGRAFÍA

Charles Clifford inició sus trabajos en colodión hacia 1855. Frente a la relativa longevidad que manifestó el calotipo entre los operadores franceses que trabajaron en España en la segunda mitad de la década de 1850, “es probable que el colodión y los nuevos positivos a la albúmina arraigaran más tempranamente entre aficionados de origen británico” (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2017, p.19). Este nuevo procedimiento presentaba novedosos avances tecnológicos respecto al calotipo: al utilizar negativos de vidrio sensibilizados, las copias positivas a la albúmina resultaban mucho más nítidas que las copias realizadas mediante negativos de papel, cuyas fibras les otorgaban un cierto aire borroso. La generalización del uso de copias a la albúmina³⁹⁰ a partir de 1860 contribuyó a una mayor nitidez de las fotografías. Sus mejoras técnicas aunaban la extrema nitidez del daguerrotipo junto a la multiplicidad del calotipo. Pero seguía acarreando inconvenientes para el fotógrafo viajero, sobre todo por la necesidad de ir provisto de un laboratorio portátil para poder preparar in situ las placas de colodión y revelarlas inmediatamente, lo cual dificultaba el trabajo cuando los desplazamientos geográficos era necesarios.

Se tiene constancia de que la primera serie fotográfica al colodión realizada en la Alhambra corresponde a 1855 y lleva la firma de **John Gregory Crace** (1809-1889), un decorador de interiores y fotógrafo *amateur* inglés que visitó Sevilla y Granada la primavera de ese año. La imagen *The Court of Lions in the Alhambra, Spain, 1855. April* (fig. 207) no manifiesta una especial pericia compositiva —se

³⁹⁰ La técnica de la albúmina consistía en un papel que era recubierto de albúmina —clara de huevo— y de sales de plata, formando una capa fotosensible. La albúmina impedía la penetración de las sales de plata en la fibra del papel, contribuyendo a lograr una imagen más nítida.

puede apreciar que el ángulo elegido para fotografiar una esquina del patio obligó a cortar por la mitad a los leones que forman la base de la fuente—, pero sí desvela algunos detalles interesantes, como la inclusión de dos personajes en la escena. Uno de ellos está vestido con un elegante esmoquin y sombrero y el otro va vestido con un traje local.



Fig. 207. JOHN GREGORY CRACE. *The Court of Lions in the Alhambra, Spain, 1855*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Pero donde tuvo mayor repercusión la nueva técnica fotográfica fue en los incipientes estudios de fotografía que se abrían en las principales ciudades: “la profesionalización del oficio de la fotografía creó una figura nueva, muy diferente a la de aquellos primeros fotógrafos artistas, científicos, historiadores o arqueólogos, procedentes de la nobleza o la alta burguesía, que practicaban la fotografía como una extensión de sus intereses culturales” (Fernández Rivero y García Ballesteros, 2017, p.16). Los primeros estudios fotográficos españoles que se lanzaron a la tarea de fotografiar vistas de ciudades lo hicieron a partir de finales de la década de 1850.

Hacia 1860 comenzó a darse a conocer una generación de nuevos fotógrafos españoles, muchos de los cuales abrieron sus propios estudios a lo largo y ancho de

España y se dedicaron a una labor profesional. Entre los más destacados, podría citarse a **Pascual Pérez Rodríguez, Julián Martínez de Hebert, José Martínez Sánchez, Hermenegildo Otero, José Rodrigo, Santos Pego, E. Martí, Amadeo Courbon, Alfredo Truán, Mariano Júdez, Francisco Zagala, Andrés Cisneros, Pablo Bausac, Casiano Alguacil, José Spreafico, José García Ayola, Rafael Garzón, Enrique Facio, Antonio García, Pau Audouard, Emilio Beauchy, Antonio Espligas, Eduardo Otero, Juan José Muñoz y Rafael Rocafull** (López Mondéjar, 1999, p.47).

Respecto a los estudios fotográficos que más trabajaron en Andalucía, sin duda hay que destacar la figura de **Jean Laurent** (1816-1886). Pero hubo otros fotógrafos que realizaron una nada despreciable labor profesional, llegando a ser firmes competidores de Laurent. Habría que destacar al fotógrafo de origen francés instalado en Sevilla **Luis Masson** (1825-después de 1881) y en unas fechas lindando ya con el siglo XX a **Rafael Garzón** (1863-1923).

De forma paralela y a partir de mediados de la década de 1850, algunos de los principales estudios de fotografía y editores franceses y británicos comenzaron a consolidar un catálogo considerable de vistas monumentales y tipos populares españoles, ofreciendo al mercado europeo una visión costumbrista y exótica de España en general y de Andalucía en particular. Parte de estos catálogos de fotografías fueron comercializados en el formato estereoscópico, más económico y de gran aceptación entre las clases medias europeas al posibilitar una experiencia de realidad aumentada. Entre los franceses cabría destacar los editores **Gaudin frères** y **Ferrier-Soulier**, y los fotógrafos **Joseph Carpentier** (1829-1871), **Ernest Lamy** (1828-1891), **Jean Andrien** (1816-¿?) y **Charles Mauzzaisse** (1823-1885). Entre los británicos, fueron **Frank Mason Good** (1839-1928), **Robert Peter Napper** (1819-1867) y **Francis Frith** (1822-1898) los más destacados.

3.4.1. Luis Masson (1825-después de 1881)

Hacia la década de 1850 y bajo el efecto llamada de la llegada del duque de Montpensier en Sevilla, fueron muchos los súbditos franceses que se instalaron en

la capital hispalense atraídos por el ambiente cosmopolita y las posibilidades de negocio. Uno de ellos fue Louis François Leon Masson y Besneé³⁹¹, quien se instaló en Sevilla en 1858, castellanizó su nombre³⁹² y se dedicó al negocio de la fotografía, abriendo un estudio en 1863. Como reclamo publicitario, denominó a su actividad profesional *Fotografía Parisiense*, “en un intento de conectar con la mayor modernidad fotográfica existente en la época en Europa y en un gesto que induce a pensar en una posible formación en su juventud como fotógrafo en París, formación que no ha sido probada ni documentada” (Fernández Rivero y García Ballesteros, 2017, p.24).

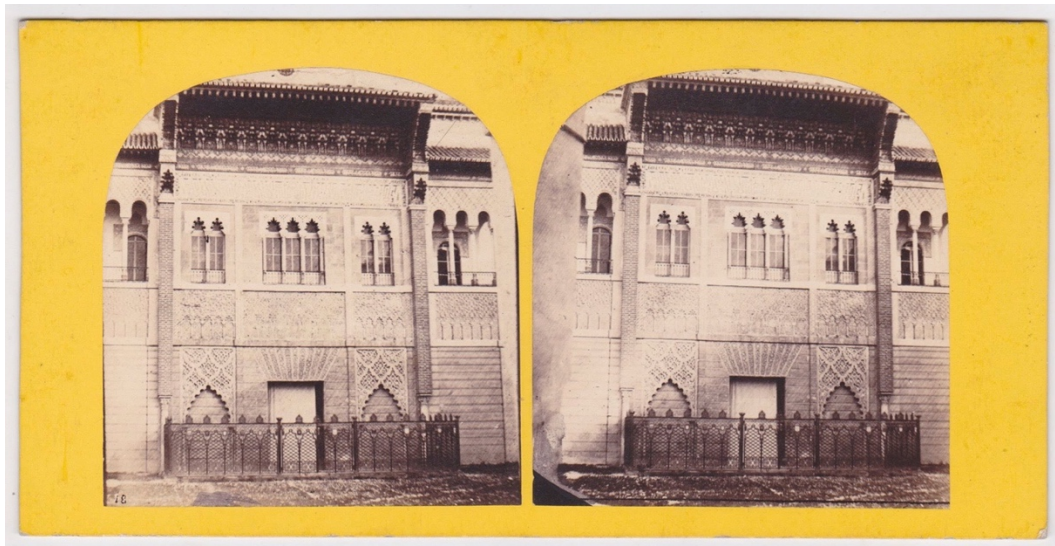


Fig. 208. LUIS MASSON. *Séville, Porte de l'Alcázar. Serie l'Andalousie*, 1858-1859. Ed. Furne Fils et H. Tournier. Colección privada.

Uno de los primeros trabajos que realizó Masson a los pocos meses de su llegada a Sevilla consistió en una serie de fotografía estereoscópica para la compañía francesa Furne et Tournier, titulada *L'Andalousie* (fig. 208) y publicada entre 1860 y 1861 (Fernández Rivero y García Ballesteros, 2017), un anticipo de lo que sería una parte importante de su trabajo como fotógrafo, ya que más adelante realizaría sus propias colecciones estereoscópicas. Su estudio fotográfico se fue consolidando

³⁹¹ La fuente biográfica más completa acerca de Luis Masson es FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2017). *Descubriendo a Luis Masson. Fotógrafo en la España del XIX*. Catálogo de la exposición. Málaga: Ediciones del Genal.

³⁹² Primero firmaba como Luis León Masson y después como Luis Masson.

con el paso del tiempo con nuevos encargos. Uno de sus más distinguidos clientes fue el duque de Montpensier³⁹³, con quien mantuvo una estrecha relación comercial y le suministró varios álbumes fotográficos.

Su proyección internacional se reflejó en la participación en varias exposiciones fotográficas y la obtención de medallas de reconocimiento por su trabajo, destacando su participación en la Exposición Universal de Londres de 1862, donde tuvo la oportunidad de mostrar algunas de sus fotografías y obtuvo una mención honorífica³⁹⁴, la exposición en la *Society of British Artist* de Londres en 1863 o en la quinta exposición de la *Société française de Photographie*³⁹⁵ en París el mismo año. Su periodo de actividad fotográfica comprendió hasta 1866, fecha a partir de la cual su rastro en Sevilla se vuelve intermitente y se le localiza en Madrid, también de forma intermitente.

Masson fue un fotógrafo profesional que no compartía los intereses eruditos, científicos o históricos de otros fotógrafos y viajeros orientalistas de la década de 1850 y su producción fotográfica estuvo centrada en las vistas de ciudades y monumentos, siendo Sevilla la ciudad más fotografiada. Tras un análisis de las 511 fotografías conocidas de Masson³⁹⁶, se observa que cerca del 50% corresponden a vistas y monumentos de esta ciudad. A continuación, la ciudad más fotografiada fue Granada —con la Alhambra como principal interés— y a una relativa distancia Córdoba y Málaga (fig. 209).

El resto de sus fotografías estuvieron dedicadas a la reproducción de obras de arte —principalmente cuadros de Murillo— y una muy reducida parte a los tipos populares de aspecto costumbrista. Al igual que Charles Clifford y más adelante la Casa Laurent, Masson fotografió los principales monumentos del pasado

³⁹³ Véase en el capítulo 3 de la presente investigación, el apartado: 3.2. *La corte del duque de Montpensier*.

³⁹⁴ En el catálogo oficial de la Exposición Internacional de Londres se menciona la excelencia de las fotografías exhibidas. Véase: *Medals and Honorable Mentions... International Exhibition, 1862*. London, Printed By G.E. Eyre, 1862, second edition, (p.209).

³⁹⁵ En el catálogo de la exposición se mencionan las obras que expuso: diversos monumentos y vistas de España —dieciocho vistas de la Alhambra y las once restantes vistas de España—, así como una colección de fotografías de cuadros de Murillo. Véase http://sfp.asso.fr/collection/images/pdf_cata/1863_expoSFP_FSFP_0453bib_.pdf y http://sfp.asso.fr/collection/images/pdf/FRSFP_IR_tirages_MASSON_0280.pdf

³⁹⁶ El único catálogo razonado de la obra de Luis Masson se encuentra en el libro mencionado de Juan Antonio Fernández Rivero y María Teresa García Ballesteros.

musulmán andaluz, destacando sus fotografías por los interesantísimos juegos de luces y sombras, nuevos encuadres no tratados anteriormente y un interés en el detalle decorativo de yeserías, estucos, azulejos, puertas y ventanas, que otorga a sus fotografías una destacada ambientación orientalista (fig. 210).



Fig. 209. LUIS MASSON. Grenade, Alhambra. Court of the Lions, viewed from the interior of the Sala de las Dos Hermanas, anterior a 1863, Victoria & Albert Museum, London; Seville, Alcazar. Part of the principal court, anterior a 1863, Victoria & Albert Museum, London; [Interior de la mezquita de Córdoba], anterior a 1863. Colección Fernández Rivero, Málaga.



Fig. 210. LUIS MASSON. Grenade, Alhambra. Doors of the court of the Ambassadors, anterior a 1863; Grenade, Alhambra. Stucco decoration on a door jamb, anterior a 1863; Seville, Alcazar. The Prince's window, anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London.

3.4.2. Jean Laurent (1816-1886)

La obra fotográfica de Jean Laurent —o para referir a una terminología más apropiada que incluya todas las autorías existentes, la Casa Laurent o Laurent & Cia.— abarca un conjunto de materiales tan amplio que su análisis en profundidad



Fig. 211. JEAN LAURENT. *Retrato de Juan Laurent*, ca. 1861. Colección Juan Naranjo, Barcelona.

excede los objetivos de la presente investigación. Jean Laurent es el fotógrafo del siglo XIX más investigado y mejor conocido en el ámbito nacional, dándose a conocer a partir de 1981 gracias a las investigaciones de los historiadores Lee Fontanella y Marie-Loup Sougez³⁹⁷. Desde entonces, son muchas las monografías, publicaciones y exposiciones que han contribuido a un mejor conocimiento de su obra fotográfica³⁹⁸. En consecuencia, no es el objetivo de la presente investigación el análisis completo de la figura de Laurent, sino aquellos aspectos relacionados con su obra fotográfica realizada en Andalucía que manifiestan una iconografía similar a una estética oriental.

Jean Laurent³⁹⁹ nació en Garchizy, Francia, en 1816 (fig. 211). Su infancia y juventud transcurrieron entre Nevers y París, hasta que en 1844 decidió instalarse en España, siendo Madrid la ciudad

³⁹⁷ Véase SOUGEZ, M. -L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra; y FONTANELLA, L. (1981). *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones El Viso.

³⁹⁸ La Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España conserva entre sus fondos el Archivo Ruiz Vernacci, compuesto de cerca de diez mil negativos originales de vidrio al colodión de la Casa Laurent, además de otros materiales y copias positivas. También existen importantes fondos de la Casa Laurent en las colecciones de la Biblioteca Nacional de España, Patrimonio Nacional, Patronato de la Alhambra, Museo Universidad de Navarra, Colección Fernández Rivero, Museo del Prado, Museo de Historia de Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Nacional del Romanticismo, Museo Nacional del Teatro, Museo Sorolla y Museo del Traje. Entre las colecciones extranjeras, cabría destacar las del *Victoria & Albert Museum* y *The J. Paul Getty Museum*. En www.todocoleccion.com existen muchos ejemplares de Laurent a la venta.

³⁹⁹ El número de publicaciones sobre la Casa Laurent es muy amplio y se han publicado muchas monografías que investigan su producción fotográfica en diversas regiones de España. Para la presente investigación, una breve selección incluiría obras de referencia junto a obras centradas en su producción andaluza: GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) (1999). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consejería de Obras Públicas y Transportes; PIÑAR SAMOS, J. (ed.) (2007). *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Granada: Junta de Andalucía. Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura; y DÍAZ FRANCÉS, M. (2016). *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

elegida para iniciar un nuevo proyecto vital y profesional. La elección de España pudo estar motivada por las buenas perspectivas profesionales que existían en un país pobre pero que podía ser favorable para gente con una buena formación profesional, “en comparación con las dificultades habidas en Francia debido a la inestabilidad política” (Pérez Gallardo, 2007, p.50). Pero también pudo estar motivado por el factor romántico, ya que España en esa época era vista en Europa con un aire exótico y orientalista, como un destino romántico que las fotografías de Laurent contribuyeron a divulgar a nivel internacional.

En un primer momento su actividad profesional fue la de jaspeador en la fábrica de cajas de cartón y papeles jaspeados para encuadernaciones de lujo que había abierto a finales de 1844 bajo una sociedad denominada Laurent, Geaudrou y Compañía, de la cual él era el socio mayoritario (Díaz Francés, 2016). Este oficio lo aprendió en su etapa en París y por él obtuvo varios reconocimientos como una medalla bronce en la Exposición Industrial de 1845 y otra de plata en la de 1850. Gracias a la obtención de los premios, a lo largo de la década de 1850 aumentó considerablemente la clientela, así como los beneficios. A finales de 1857, con el estudio fotográfico ya abierto, Laurent cesó su actividad como jaspeador.

Origen del negocio fotográfico, 1856-1860

La primera noticia de la actividad fotográfica de Laurent se localiza en 1855 con una solicitud para la obtención de un certificado de invención fotográfica en Madrid, con fecha del 20 de julio (Díaz Francés, 2016). La apertura del negocio fotográfico tuvo lugar a mediados de 1856, instalándose en el estudio fotográfico utilizado tiempo atrás por Charles Clifford en el número 39 de la Carrera de San Jerónimo. Sus primeros encargos estuvieron relacionados con el género de retrato fotográfico, haciéndose un hueco entre los numerosos estudios madrileños gracias su calidad.

Además de importantes personalidades del mundo de la política, la aristocracia, las artes y el espectáculo, Laurent consiguió retratar por primera vez a la reina Isabel II a finales de 1858, en el inicio de una larga lista de retratos regio-



Fig. 212. JEAN LAURENT. *Isabel II como condesa de Barcelona*, ca. 1860. Museo Nacional del Prado, Madrid.

que culminaría en 1860 cuando fue nombrado fotógrafo de Su Majestad la Reina (fig. 212), siendo el primero fotógrafo en obtener semejante distinción. Laurent aprovechó la ocasión para aumentar su prestigio e incluir el sello real en el reverso de sus tarjetas de visita (fig. 213).

Poco después Laurent amplió su repertorio a otros géneros fotográficos: reproducción de obras de arte, encargos de obras públicas, representación de espectáculos — taurinos, circenses—, tipos populares y vistas monumentales de ciudades y pueblos de España y Portugal. Son estos dos últimos géneros los que incluyen elementos iconográficos y descriptivos de una Andalucía presentada como un espacio exótico y orientalista.



Fig. 213. JEAN LAURENT. *Reverso de tarjeta de visita*.

La proyección internacional de la Casa Laurent se inició en 1857 cuando Laurent envió algunas copias a la *Société française de Photographie* con el objetivo de dar a conocer su trabajo. Un año después solicitó ser

admitido como miembro de la sociedad, confirmación recibida el 15 de abril de 1859 (*Bulletin de la Société française de Photographie*, 1859, p.113). A partir de entonces las menciones a Laurent, tanto en el *Bulletin de la Société française de Photographie* como en *La Lumière* fueron frecuentes.

Diversas autorías

La Casa Laurent ha de entenderse como un negocio fotográfico en el que convivieron diversas autorías, muchas veces de una manera difusa que no ha permitido una correcta catalogación de todas las fotografías. Este hecho es lógico, tratándose de una empresa fotográfica tan vasta y con una producción considerable, además, era un hecho común en otros negocios fotográficos similares como el caso de la empresa Frith & Co, que enviaba fotógrafos a diversas partes del mundo o incluso compraba stocks de fotografías de otros autores para incluirlos en sus propios catálogos. El concepto de autoría, originalidad y estilo no eran aspectos que se analizaban en unos parámetros similares a los actuales.

El fotógrafo valenciano **José Martínez Sánchez**⁴⁰⁰ (1807-1874) se asoció con Laurent en 1865, siendo su producción fotográfica relevante en el proyecto sobre las obras públicas españolas para la Exposición Universal de París de 1867, un proyecto que consistió en 169 vistas distribuidas en cinco álbumes (Díaz-Aguado y Martínez, 2001), y para el cual fotografió en el este de España.

A finales de la década de 1860 el francés **Julio Ainaud** (1837-1900) se unió a la Casa Laurent en calidad de comisionista y entre 1870 y 1872 fue uno de los enviados por Laurent para fotografiar el Levante, siendo el autor de muchas de las fotografías de las regiones de Cataluña, Valencia y Murcia (Martí Baiget, 2010).

También conviene citar al también francés **Luis Perrochon**, quien entre 1878 y 1879 llevó a cabo un trabajo de documentación fotográfica en las provincias de Sevilla, Málaga y Cádiz. En su itinerario, el fotógrafo visitó Sevilla, Cádiz, Jerez de la Frontera, San Lúcar de Barrameda, Chipiona, Puerto de Santa María, Puerto Real, Trocadero, Isla de San Fernando, Cádiz, Chiclana, Trafalgar, Gibraltar, San Roque y Ronda (Díaz Francés, 2016).

Otro de los fotógrafos que se sumaron fue **Alfonso Roswag** (1833-1898), quien era el yerno de Laurent y quien, junto a su mujer **Catalina Melina Dosch** — la hijastra de Laurent—, se hizo cargo del negocio a partir de 1881.

⁴⁰⁰ Recientemente se ha publicado la primera tesis sobre la figura de José Martínez Sánchez: LÓPEZ BERISO, M. (2019). *Un lugar en la historia de la fotografía para José Martínez Sánchez (1807-1874)* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Y finalmente, hubo técnicos y empleados que trabajaron de forma temporal para la Casa Laurent y tomaron fotografías siguiendo el estilo oficial del negocio. De algunos se han conservado apenas sus nombres, como el caso de **Teodoro Hoyau** y **Jorge Risueño** (Díaz Francés, 2016), pero apenas se conoce nada de ellos. Muchos otros, sin embargo, permanecen en el más absoluto anonimato.

El itinerario por Andalucía, 1857-1879

A partir de 1857 Laurent empezó a interesarse por fotografiar los monumentos, ciudades y lugares más relevantes de la geografía española, con la intención de compilar un catálogo de vistas que culminaría en 1879 con la publicación del *Catálogo comercial*. Los viajes eran realizados por el propio Laurent o por alguno de sus colaboradores aprovechando algún encargo recibido para fotografiar algún lugar de la península, y para desplazarse utilizaban las recientes líneas de ferrocarril inauguradas.

Andalucía fue la región más fotografiada, teniendo constancia de un primer viaje de Laurent a Córdoba en una fecha tan temprana como 1857 del cual no se han conservado negativos ni positivos. El *Catálogo de 1863* incluía varias fotografías realizadas en Córdoba, algunas previsiblemente de 1857, pero lo único que se ha conservado son los títulos de las fotografías recogidos en dicho catálogo (Montes Ruiz, 1999). Muchos de ellos hacían referencia a los restos de la cultura musulmana en la ciudad: *Puente Romano y molinos árabes* (619), *Molinos árabes* (620), *La Torre árabe del Puente* (621), *Torre de Abder-Rhaman* (622) y *Mezquita de Córdoba* (624). En los sucesivos catálogos fotográficos de 1867, 1872 y 1879 el interés por fotografiar monumentos cordobeses relacionados con el pasado musulmán, en especial la mezquita, fue considerable.

En el viaje que Laurent y su yerno Alfonso Roswag realizaron a Sevilla en la primavera de 1872 con la intención de fotografiar la Feria de Abril se detuvieron en Córdoba y fotografiaron únicamente la mezquita (Díaz Francés, 2016). Es de suponer, a juzgar por el trabajo fotográfico que Laurent y sus colaboradores realizaron en Córdoba, que la fascinación de la iconografía musulmana era una

constante, siendo la mezquita el epicentro de sus imágenes cordobesas. Esta era representada mediante vistas generales de exteriores en las que predominaba una visión monumental, desde la otra orilla del río Guadalquivir e incluyendo el puente romano, a través de fragmentos de sus cuatro fachadas, encuadrando alguna de sus portadas exteriores de arco de herradura, abarcando el interior del Patio de los Naranjos en diferentes ángulos y mediante vistas de su campanario.

Laurent y sus colaboradores realizaron una gran diversidad de tomas del interior de la mezquita, ampliando la variedad de tomas existente, hasta entonces muy limitada debido a la dificultad de poder realizar fotografías en el interior con unas condiciones lumínicas tan adversas. Además de la clásica vista general del inmenso bosque de columnas con un punto de fuga muy marcado, Laurent fijó su atención en el mihrab, en la Capilla Real con su cúpula y en los fragmentos de decoraciones formando hileras de arcos de herradura superpuestos (fig. 214).



Fig. 214. JEAN LAURENT. *Córdoba. Vista exterior [sic.] de la Mezquita, por el levante*, ca. 1870; *Vista interior de la Mezquita o Catedral, Córdoba*, 1875. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Granada fue una de las ciudades andaluzas que mereció más atenciones. De todos los fotógrafos extranjeros que visitaron Granada en el siglo XIX, fue Laurent quien produjo una colección más completa y variada de imágenes de la ciudad y de su monumento más emblemático, la Alhambra, símbolo del pasado musulmán, pero también icono de la moda romántica y del viaje a Oriente.

Laurent fotografió una gran variedad de motivos, desde las vistas urbanas de los monumentos más destacables de la ciudad, los tipos populares y escenas costumbristas y las reproducciones de obras artísticas. En realidad, no puede

atribuirse a Laurent una intención precisa de tipo formal, compositivo o social, en la selección de esta iconografía sobre la ciudad y sus protagonistas, “ya que la firma de fotografía se empeñó en fotografiarlo casi todo para generar un archivo importante que pudiera comercializar con fines diferentes” (Salmerón Escobar, 2007, p.100).

La primera visita de Laurent a Granada tuvo que producirse entre 1860 y 1862, “con la exclusiva finalidad de enriquecer con material local la colección de fotografía estereoscópica que estaba realizando” (Piñar Samos, 1999, p.71). Un tercio de las fotografías estaban dedicadas a la Alhambra, mientras que el resto se correspondía a otros monumentos y sobre todo vistas generales de la ciudad aprovechando su geografía accidentada y pintoresca.

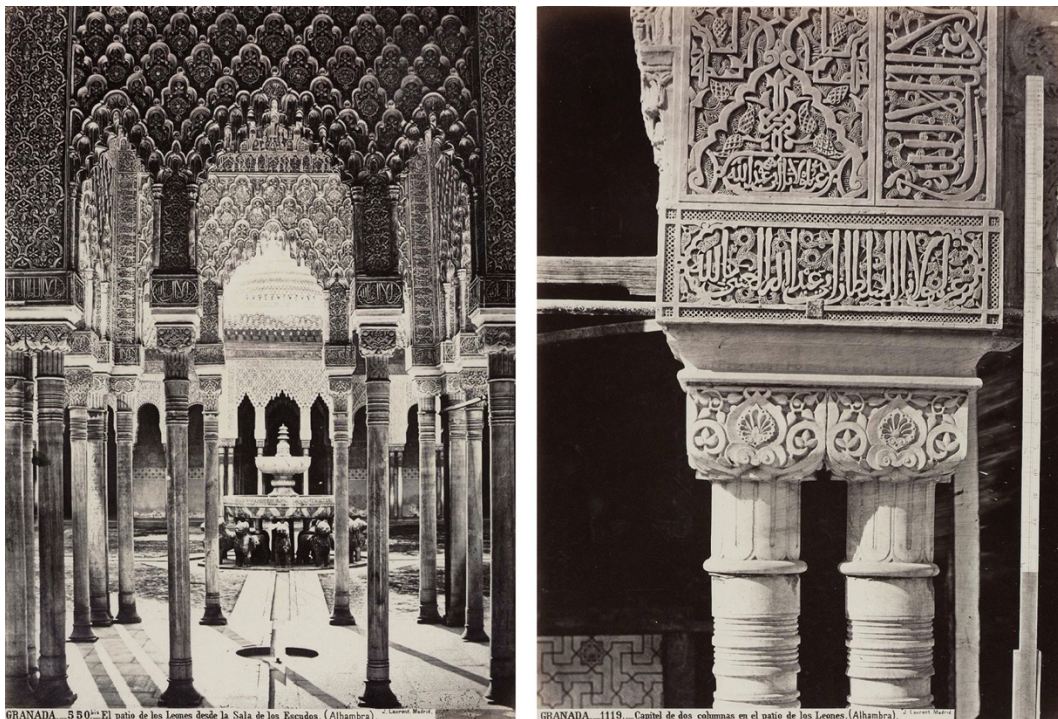


Fig. 215. JEAN LAURENT. *El patio de los Leones en la Alhambra de Granada*, 1867; *Granada, capitel de dos columnas en el patio de los Leones. (Alhambra)*, ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Durante las décadas de 1860 y 1870 el catálogo fotográfico de la Casa Laurent de Granada —y más concretamente de la Alhambra— se fue ampliando considerablemente, consciente de la importancia que representaba el monumento y sobre todo del interés que despertaba en Europa. El resultado fue una colección

de vistas del monumento nazarí muy completa que van desde las vistas generales al detalle de las decoraciones desde muchos puntos de vista. Se constata que Laurent no dejó prácticamente ningún rincón del monumento sin fotografiar (fig. 215).

Si Granada era apreciada por su ambiente romántico y exótico, ofreciendo una estampa inevitable, “Sevilla representaba un exotismo más institucional, y como no podía ser de otra forma, fue para Laurent punto de mira en función del prestigio universal de la ciudad” (Yáñez Polo, 1999, p.169). Su primera visita a la capital hispalense tuvo lugar entre enero y febrero de 1867 y se dedicó a fotografiar los monumentos más representativos de la ciudad: la catedral con sus múltiples perspectivas y la Giralda, el Ayuntamiento, el Alcázar y la Casa de Pilatos (Díaz Francés, 2016).

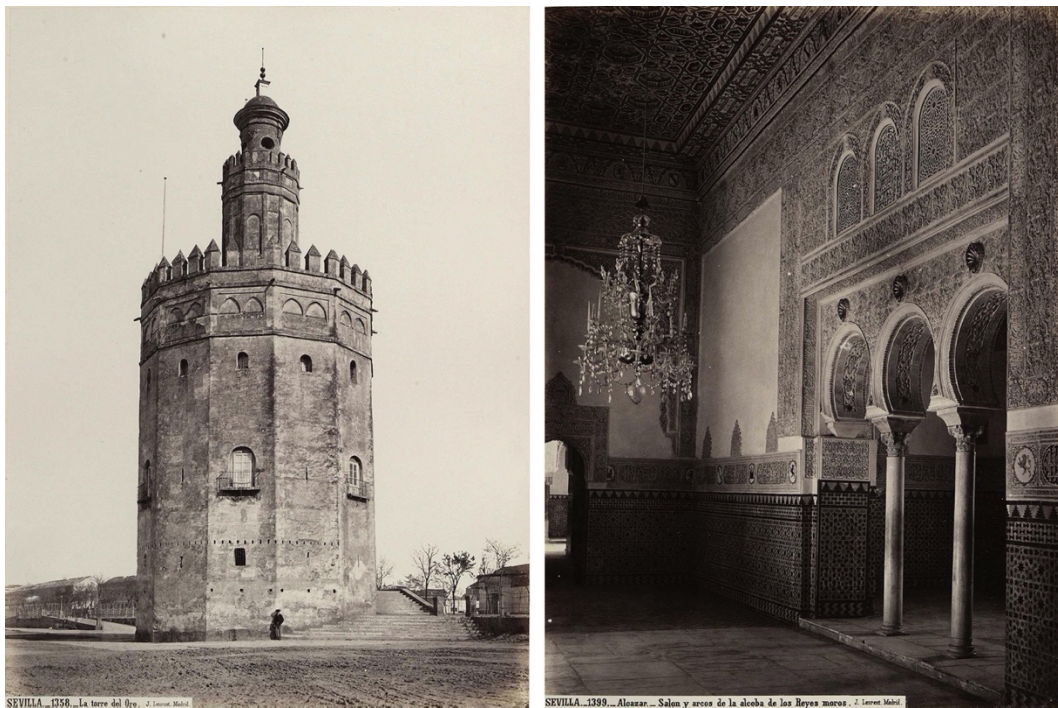


Fig. 216. JEAN LAURENT. *Sevilla, la torre del Oro*, ca. 1870. *Sevilla, Alcázar. Salón y arcos de la alcoba de los Reyes Moros*, ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Un segundo viaje tuvo lugar en la primavera de 1872 cuando Laurent y Alfonso Roswag visitaron la Feria de Abril. Durante su estancia, además de los principales monumentos de la ciudad, prestaron especial atención al Alcázar y a los detalles de sus yeserías y estucos (fig. 216). Sevilla era ya una ciudad muy

fotografiada —Cliford, Leygonier o Masson ya tenían colecciones fotográficas de la capital hispalense a la venta— y probablemente Laurent vio en la fotografía de detalles ornamentales una aportación para la originalidad de sus colecciones fotográficas.

A pesar de la datación de varios viajes realizados por Laurent a Sevilla, se tiene constancia de que gran parte de la obra de la Casa Laurent realizada en esta ciudad fue tomada por varios de sus ayudantes, “habiéndose identificado a dos discípulos sevillanos: **Carlos Bermúdez** y **Francisco Fernández Aveño**” (Yáñez Polo, 1999, p.172).

Orientalismo en la obra de la Casa Laurent

Laurent no fue un fotógrafo aficionado que se lanzara a la aventura en viajes arduos y llenos de peligros —él aprovechaba las nuevas líneas del ferrocarril recién construido en España para realizar sus viajes de una forma cómoda—. Tampoco fue un erudito orientalista que viajara para completar sus estudios de antiguas culturas, ni siquiera un coleccionista de arte y arqueólogo, sino un fotógrafo profesional cuyas campañas tenían por objetivo ampliar el catálogo de la empresa y aumentar los beneficios económicos.

Sin embargo, una parte de la obra de la Casa Laurent sí que podría analizarse en términos iconográficos en relación con las ideas del orientalismo, desligando la biografía de su autor y relacionando el interés que su obra fotográfica tuvo entre los clientes europeos fascinados con la imagen oriental de España. Así pues, son tres los temas que se podrían incluir entre la obra orientalista de la Casa Laurent: la representación monumental de edificios islámicos en Córdoba —la mezquita—, Sevilla —el Alcázar, la Giralda y la Torre del Oro— y Granada —la Alhambra—; las vistas del palmeral de Elche y los tipos populares con escenas costumbristas.

Respecto al primer grupo de imágenes, ya se ha analizado en el apartado anterior el recorrido que Laurent realizó por las tres ciudades andaluzas y en el que siempre fotografió sus monumentos musulmanes más importantes. Estas imágenes eran muy apreciadas entre los coleccionistas y turistas europeos, los cuales veían en

ellas un Oriente español. Las vistas generales y los primeros planos de decoraciones de estucos y yeserías ofrecían una imagen iconográficamente vinculada con la ensoñación fantasiosa que despertaba una lectura de los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving:

Para el viajero inspirado en lo histórico y en lo poético, la Alhambra de Granada es un objeto de tanta veneración como la Kaaba o Casa Sagrada de la Meca para los devotos peregrinos musulmanes. ¡Cuántas leyendas y tradiciones verídicas y fabulosas, cuántos cantares y romances amorosos, españoles y árabes, y qué de guerras y hechos caballerescos hay referentes a aquellos románticos torreones! El lector comprenderá fácilmente nuestra alegría cuando, poco después de llegar a Granada, el gobernador de la Alhambra nos dio permiso para residir en las habitaciones vacías del palacio morisco. Mi compañero fue pronto llamado por los deberes de su cargo oficial; pero yo permanecí algunos meses en el viejo palacio encantado. Las siguientes paginas son el resultado de mis abstracciones e investigaciones durante tan deliciosa permanencia. ¡Si ellas pudiesen comunicar algo de los fascinadores encantos de este sitio a la imaginación del lector, este no podría menos de apesadumbrarse de no haber pasado conmigo una temporada en los legendarios salones de la Alhambra! (Irving, 2010, p.29)⁴⁰¹

Las imágenes andaluzas de la Casa Laurent ilustraban el exotismo musulmán relatado en textos como el de Irving, ofreciendo en su conjunto un relato oriental de España. Además, las mejoras técnicas del colodión, en especial su refinada nitidez y menores tiempos de exposición, posibilitaron unas fotografías de un gran realismo muy apreciadas por los clientes (fig. 217).

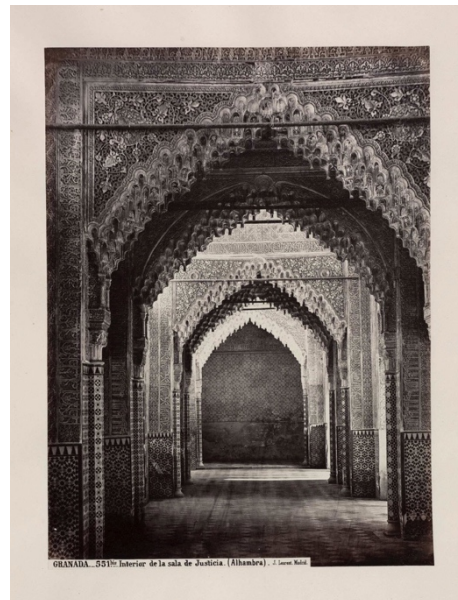


Fig. 217. JEAN LAURENT. *Granada, interior de la sala de Justicia. (Alhambra)*, ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

⁴⁰¹ El libro fue escrito por Washington Irving en 1829 y publicado en 1832 bajo el título *Conjunto de cuentos y bosquejos sobre Moros y Españoles*.

De forma similar, las fotografías del palmeral de Elche mostraban una iconografía que las relacionaba con los oasis de Oriente a través de una identificación metafórica con la palmera (fig. 218). Simbólicamente, el espectador europeo asociaba la palmera con un ambiente oriental, a partir de las numerosas referencias aparecidas en los relatos y guías turísticas sobre España escritos a lo largo del siglo XIX: en la *Guide Joanne Europe* la llegada a Elche se realizaba a través de “una carretera que atraviesa un lugar de aspecto oriental en el que las palmeras se encuentran por todas partes” (Joanne, 1860, p.1097); mientras que el viajero y escritor **Isidore Justin Séverin Taylor** (1789-1879) describía la localidad de Elche como “una ciudad de aspecto oriental” (Taylor, 1826-1832, p.352).



Fig. 218. JEAN LAURENT. *Elche (Alicante), una acequia*, ca. 1870; *Elche. (Alicante), Torre de Rapsamblac, del Sr. Conde de Luna*, ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Los tipos populares, al igual que las representaciones de escenas cotidianas en Oriente Próximo, fue uno de los géneros más apreciados por los extranjeros por su carácter diverso y exótico. En una época en la que comenzaban a desarrollarse unas modas más homogéneas, la apreciación de diferentes formas de vestir y la realización de actividades asociadas a lo tradicional y rural generó un vasto compendio de fotografías de un carácter antropológico, aunque en algunos momentos limitado por la artificiosidad de la representación propuesta. En este contexto, una parte importante de la obra fotográfica de la Casa Laurent constituye los *études d'après nature* —estudios del natural—, tal y como mencionaba el propio Laurent en sus pies de foto, mediante los cuales se pretendía representar a la diversa sociedad española del siglo XIX. Se trataba de unas “composiciones narrativas y con

una visión antropológica” (Herranz Rodríguez, 1999, p.230), que ofrecían una descripción del pueblo andaluz. Las fotografías diferían de la artificialidad extrema de algunos fotógrafos de Oriente Próximo —algunas obras tardías de los estudios Sebah & Joaillier, Abdullah frères y Maison Bonfils o la obra de tipos orientales de Tancredi Dumas—, sin embargo, la mera descripción no imposibilitaba el desarrollo de ciertos clichés que en el caso andaluz eran los del gitano, el torero, la bailaora, la maja y el majo.



Fig. 219. JEAN LAURENT. *Familia de gitanos en Córdoba (fotografía del natural)*, 1867; *Gitanos de Granada (fotografía del natural)*, 1867. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Un análisis de las fotografías *Familia de gitanos en Córdoba (fotografía del natural)*, y *Gitanos de Granada (fotografía del natural)*, ambas de 1867, deja patente la persistencia de los clichés mencionados (fig. 219). El tema de los gitanos, muy presente en el imaginario granadino, evocaba unas connotaciones misteriosas y manifestaba una otredad que Said, en su reflexión acerca del orientalismo, definía como “una cierta voluntad o intención de comprender —y en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar— lo que manifiestamente es un mundo diferente” (Said, 1997, p.34). Era la mirada especulativa del europeo la que desencadenaba un proceso orientalista, en el sentido de tratar de comprender, pero

no de identificarse, con el aspecto costumbrista de la sociedad española en general y de la andaluza en particular del siglo XIX, una sociedad iconográficamente más cercana a Oriente que a Occidente.

3.4.3. Rafael Garzón (1863-1923)

La carrera profesional de Rafael Garzón⁴⁰² coincidió con el cambio de siglo. Su producción fotográfica que más interesa para la presente investigación es el género del retrato morisco, desarrollado a partir de 1890 y siendo sus ejemplos más notables de 1910 en adelante. A pesar de haber marcado en la presente investigación un límite temporal en el estudio de la fotografía orientalista situado en torno a 1900, se considera necesaria realizar una excepción e incluir la obra de Garzón, pues por primera vez en la historia de la fotografía española se observan unas aplicaciones comerciales de marcado carácter orientalista y enfocada al turismo, que la relacionan con experiencias similares que ya desde tiempo atrás estaban realizando los principales estudios fotográficos de Oriente Próximo: **Abdullah frères, Félix Bonfils, J. Pascal Sébah o Gabriel Lékégian.**

Oriundo de Granada, Rafael Garzón se inició en el aprendizaje de la fotografía a una edad muy temprana, apareciendo en 1878 y a la edad de quince años en el padrón municipal de Granada registrado como fotógrafo (Piñar Samos, 2006). En 1885 Garzón se hizo cargo del estudio de **Carlos Mauzaisse** (1823-1885) —un fotógrafo francés afincado en Granada y casado con una de las hermanas de Garzón—, debido a su prematura muerte (Verdún Peral y Jesús González, 2017). A partir de esa fecha, el negocio fue creciendo y fueron varios los miembros de su familia los que participaron. De entre sus hijos, hay que destacar a Emilia, Rafael, María Luisa, Nicolás y Daniel, pero también su sobrino político José Hernández Gómez, su cuñado Fernando Fernández Ferrer o el hermano de su mujer Luis Herranz García, convirtiendo el estudio en un negocio familiar (Verdún Peral y

⁴⁰² La fuente biográfica más completa acerca de Rafael Garzón se puede consultar en VERDÚN PERAL, A. y JESÚS GONZÁLEZ, A. (2017). *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

Jesús González, 2017). Su producción fotográfica se puede dividir en tres grupos: vistas monumentales de Andalucía, género costumbrista y retratos moriscos.

Vistas de Andalucía y género costumbrista

El repertorio fotográfico de vistas de monumentos y ciudades andaluzas fue uno de los ejes del negocio Garzón y se inició a finales de la década de 1880 en Granada. El catálogo fue ampliándose a otras ciudades andaluzas, siendo la Alhambra, la Mezquita de Córdoba, el Alcázar y la Catedral de Sevilla los monumentos más fotografiados. Fuera de Andalucía, las únicas ciudades que fotografió fueron Toledo y Tánger. El conjunto de las vistas monumentales destacó por la gran calidad técnica, siendo unas fotografías muy comerciales en las que se observa una repetición de esquemas compositivos ya trabajados por otros importantes fotógrafos comerciales como Laurent. Sin indagar en las posibilidades creativas del medio fotográfico, las fotografías repetían los estereotipos asociados al sur español en los que la identificación de elementos orientalizantes justificaba su producción y comercialización.

En la *Bibliothèque nationale de France* se encuentra un álbum fotográfico compuesto por fotografías de Garzón y **Hauser y Menet**⁴⁰³ (fig. 220). Existe otro álbum, pero formado por tarjetas postales, con imágenes de Córdoba y de una fecha cercana a 1920, en la Biblioteca Nacional de España⁴⁰⁴. En ambos casos, las fotografías se corresponden con una visión monumental.

Hacia 1901 Garzón realizó un reportaje de la ciudad marroquí de Tánger, “aprovechando un viaje con el objetivo de adquirir vestuario y atrezzo para sus galerías árabes” (Verdún Peral y Jesús González, 2017, p.46). Las fotografías son muy interesantes por su utilización de un lenguaje contemporáneo, más cercano al documentalismo y a la representación de actividades cotidianas. Se aprecian a los

⁴⁰³ GARZÓN, R. y HAUSER y MENET (1905). [Recueil. Vues d'Espagne: Andalousie, Madrid, Tolède, musée du Prado]. El álbum se puede consultar en línea en el siguiente enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433361j>

⁴⁰⁴ GARZÓN, R. (ca. 1920). *Álbum de Córdoba [Material gráfico]*. Córdoba: edición Rafael Garzón. El álbum se puede consultar en línea en el siguiente enlace: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000177258>

transeúntes en la ciudad realizando sus actividades diarias y las vistas tienen por escenario el zoco de la ciudad y sus actividades comerciales⁴⁰⁵.

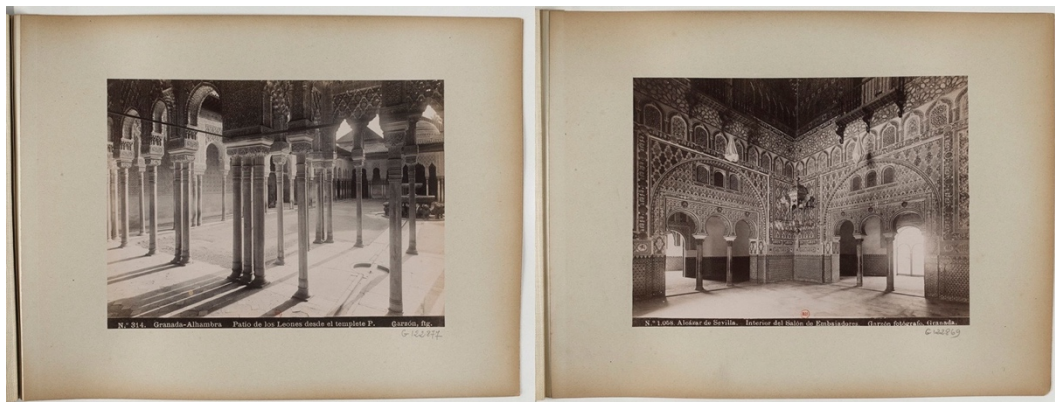


Fig. 220. RAFAEL GARZÓN. *Album [Recueil. Vues d'Espagne: Andalousie, Madrid, Tolède, musée du Prado]*, 1905. Granada-Alhambra. Patio de los Leones desde el templo P.; Alcázar de Sevilla. Interior del Salón de Embajadores. Bibliothèque nationale de France, Paris.



Fig. 221. RAFAEL GARZÓN. Granada. *El Príncipe de los Jitanos* [sic], s.f.; Granada. *Jitanas* [sic] en el interior de su casa, s.f. Patronato de la Alhambra, Granada.

Respecto al género costumbrista, muy minoritario en el catálogo de Garzón, se trataba de escenas de representación de arquetipos andaluces —el gitano, el

⁴⁰⁵ Algunas de las fotografías de la serie de Tánger consultarse en línea en: http://rafaelgarzon.com/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=128

torero, la bailaora— a través de composiciones escenificadas y realizadas tanto en el estudio como en exteriores. Se puede apreciar una artificialidad en la pose, aspecto que se manifestaba en los gestos inverosímiles de los modelos, en la incoherencia de los escenarios diseñados y en el carácter folclórico y algo excesivo del vestuario utilizado. Las fotografías realizadas en el estudio recurrían a la utilización de fondos pintados que representaban espacios arquitectónicos monumentales y en ocasiones ofrecía resultados kitsch. Todos estos aspectos se pueden apreciar en las fotografías *Granada. Jitanas [sic] en el interior de su casa, s.f.* y *Granada. El Príncipe de los Jitanos [sic]*, s.f. (fig. 221). Debido al cuidado en la composición escenográfica, la selección de objetos decorativos y el vestuario, ambas fotografías anticipan las características del retrato morisco desarrollado en las galerías turísticas, espacios escenográficos de representación oriental.

El retrato morisco

En 1890 Garzón instaló su estudio en la calle Real de la Alhambra, 24, a pocos metros del monumento nazarí. Se trataba de una localización excepcional ya que permitía captar una amplia clientela de turistas interesados en realizarse fotografías en los patios de la Alhambra, un *souvenir* muy apreciado en la época. El 1 de febrero de 1898 Garzón se asoció con el fotógrafo **Rafael Señán** (1864-1911) para formar la sociedad fotográfica Garzón y Señán y explotar conjuntamente un negocio fotográfico en auge (Verdún Peral y Jesús González, 2017). Fue el nacimiento de la galería turística, un concepto novedoso que suponía la construcción en el estudio de una compleja escenografía denominada *Patio árabe del Kadí*, en la que el cliente —turistas, viajeros y personalidades famosas o locales— era fotografiado en una ambientación orientalista.

Las fotografías mostraban la complejísima estructura construida para representar un escenario oriental y un variado atrezzo para evidenciaba un resultado espectacular y evocador de una fantasía oriental. Se recreaba un espacio escénico que imitaba un patio de la Alhambra, con puertas y ventanas decoradas con una profusión de estucos, yeserías y mocárabes. Como fondo se podían colocar diversas

opciones: una vista del Patio de los Leones, otra del Generalife y una tercera vista general de la Alhambra. De esta manera, mediante la combinación de elementos constructivos y los fondos pintados se conseguía una perspectiva que en la escena fotográfica reproducida era de gran veracidad (fig. 222).



Fig. 222. RAFAEL GARZÓN.

Granada, retrato morisco, 1912; Granada, retrato morisco, 1912. Patronato de la Alhambra, Granada. Granada, retrato morisco, 1910, Colección Garzón Valdearenas.

Respecto al atrezzo, la profusión de elementos decorativos era muy amplia: alfombras, divanes, cojines, mesas damascenas, tazas, teteras, narguilés, tiestos con plantas, armas, jarrones, instrumentos musicales orientales, etc. También se utilizaban numerosos vestidos de aspecto árabe⁴⁰⁶ compuestos de túnicas, turbantes, velos, camisas, faldas y pantalones en los que los motivos norteafricanos de carácter geométrico eran comunes. Por último, un variado conjunto de joyas —pendientes, colgantes, collares y broches— engalanaban a la turista odalisca.

Las escenas representaban situaciones arquetípicas que iban desde el simple posado sin excesivo encanto hasta los posados elaborados: odalisca tumbada en diván junto a sultán, odalisca tumbada en diván junto a niño sultán empoderado, sultán tumbado y fumando narguilé junto a odalisca-sirvienta a los pies, sultán en posición regia, grupo de orientales posando o tocando instrumentos musicales, etc. La iconografía y el arquetipo se complementaban en este corpus de imágenes para

⁴⁰⁶ Los vestidos fueron comprados por Garzón en su viaje a Tetuán (Verdún Peral y Jesús González, 2017).

conformar una fantasía orientalista que evocaba los clichés de la cultura musulmana y la cosificaban como mercancía turística. A pesar del enorme éxito que supuso el retrato morisco, la sociedad Garzón y Seán se disolvió el 31 de enero de 1904 (Verdún Peral y Jesús González, 2017) y a partir de entonces cada fotógrafo siguió su propio rumbo. Garzón siguió trabajando en el mismo estudio, denominado a partir de entonces *Patio del Kalifa*.

Con la llegada del siglo XX, Rafael Garzón expandió su negocio fotográfico a las ciudades de Sevilla (1904) y Córdoba (1910), abriendo sucursales de su estudio en las que incluía nuevas galerías orientales con la misma profusión de detalles que la granadina. Una publicidad de la casa Garzón y sus productos ofrecidos en la sucursal de Córdoba muestra la enorme importancia que para el negocio fotográfico supuso el retrato morisco:

Rafael Garzón. Estudio hispanoárabe. Casa del Kalifa, Triunfo, 127. Córdoba. *On parle français. English spoken*. Esta casa posee un precioso estudio árabe cuyo adorno es de lo más rico y delicado que se conoce. El señor Garzón tiene un salón guarda ropa árabe surtido de preciosos trajes, con los cuales unos se hacen fotografiar al lado de su bella sultana, aquel recostado fumando una pipa, en una palabra, el recuerdo más bonito, más seductor y más sorprendente. Está en la casa árabe de Garzón, Triunfo 127. Córdoba. Cuya entrada es gratis. Cuarto oscuro. Tarjetas postales. Acuarelas. Fotografías de las principales ciudades de España y Marruecos. Revelado de películas y placas. Mantillas andaluzas y tipos del país, modelos e infinidad de recuerdos de Córdoba. Coloreado de vistas a mano y retratos. Suplicamos a los señores viajeros visiten esta casa⁴⁰⁷.

En la nueva sucursal de Sevilla la galería fotográfica imitaba una estancia árabe arqueada con vistas al río Guadalquivir, pudiéndose apreciar la Torre del Oro y la Giralda. Las abundantes decoraciones de yesería dotaban a la estancia de una gran verosimilitud. Para la de Córdoba, Garzón realizó dos galerías. Una estaba compuesta por una arquería a través de la cual se representaba una vista del río Guadalquivir con el puente Romano y la mezquita al fondo; la otra reproducía las

⁴⁰⁷ Fuente primaria desconocida. Recuperado de VERDÚN PERAL, A. y JESÚS GONZÁLEZ, A. (2017). *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, p. 41.

columnas y los arcos lobulados de la mezquita y un papel pintado imitaba con gran realismo el interior del edificio (fig. 223).



Fig. 223. RAFAEL GARZÓN. *Córdoba, retrato morisco*, 1920, Colección Fototeca de Córdoba; *Sevilla, retrato morisco*, ca. 1910, Colección Garzón Valdearenas, Córdoba.

Hacia 1910 el retrato morisco se había convertido en un género fotográfico propio, a imitación de los retratos orientales, imitado por todo un grupo de estudios fotográficos andaluces. El propio Seán, tras la disolución de su sociedad con Garzón, montó nuevo estudio en Granada denominado *La gran Mezquita de Boabdil*. Otros conocidos fotógrafos que trabajaron el retrato morisco fueron **Abelardo Linares** y **José García Ayola** en Granada, **Julio Beauchy** en Sevilla o la **Casa Palomas** en Córdoba.

3.4.4. Editores y estudios fotográficos extranjeros: el auge de la fotografía estereoscópica

A pesar de la gran afluencia de viajeros extranjeros a España durante la década de 1850, muchos de ellos provistos de una cámara fotográfica, la imagen

fotográfica de España en Europa seguía siendo reducida. La obra de los primeros viajeros calotipistas realizada en Andalucía ofreció una primera aproximación a un imaginario exótico y orientalista. Sin embargo, esta imagen fotográfica quedaba reducida al ámbito de la experiencia personal o de la investigación y significaba una memoria del viaje personal. Su repercusión entre el gran público fue limitada: el número de copias positivas que realizaban era muy reducido, lo mismo que los álbumes producidos; y su distribución y venta estaban restringidos a las clases más adineradas. También se podían ver estas fotografías en exposiciones en las sociedades fotográficas, pero igualmente tenían un eco limitado.

Respecto a las fotografías realizadas por los primeros fotógrafos profesionales —**Leygonier, Masson, Clifford y Laurent**—, su difusión a gran escala tanto en un contexto nacional como en el europeo seguía siendo reducida, a pesar de la enorme popularidad sobre todo de la Casa Laurent. El motivo era que su clientela principal estaba compuesta por personas de la clase alta —aristócratas, la reina Isabel II y burgueses adinerados—, los únicos que podían costearse las copias de gran tamaño o los costosos álbumes fotográficos de vistas monumentales. La fotografía seguía siendo un producto comercial caro y no fue hasta la llegada al mercado de la fotografía estereoscópica⁴⁰⁸, a finales de la década de 1850, cuando la divulgación de vistas urbanas, lugares históricos y principales monumentos alcanzó unas dimensiones considerables entre el gran público y con ello, una mayor universalización del imaginario exótico de Andalucía. Entre 1856 y 1859 las expediciones realizadas o promovidas por **Joseph Carpentier** y los editores **Gaudin y Ferrier-Soulier** (fig. 224) pusieron en el mercado más de quinientas imágenes del país (Piñar, 2011), una cifra comparable a toda la obra fotográfica de vistas urbanas y monumentales de Charles Clifford.

⁴⁰⁸ Para un completo análisis de los procedimientos técnicos de la fotografía estereoscópica ver SÁEZ SAMANIEGO, S. (2011). “Klumpcol. La colección de fotografía estereoscópica de Yolanda Fernández-Barredo Sevilla y Juan José Sánchez García”, en *Berceo, Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 166, pp. 107-123; FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2008). “La España romántica en versión estereoscópica”, ponencia presentada en el coloquio *Viaje Imaginario y registro monumental en la fotografía del siglo XIX*, celebrado en la Alhambra de Granada los días 6 y 7 de marzo de 2008. En línea. Recuperado de: <http://eprints.rclis.org/16904/>

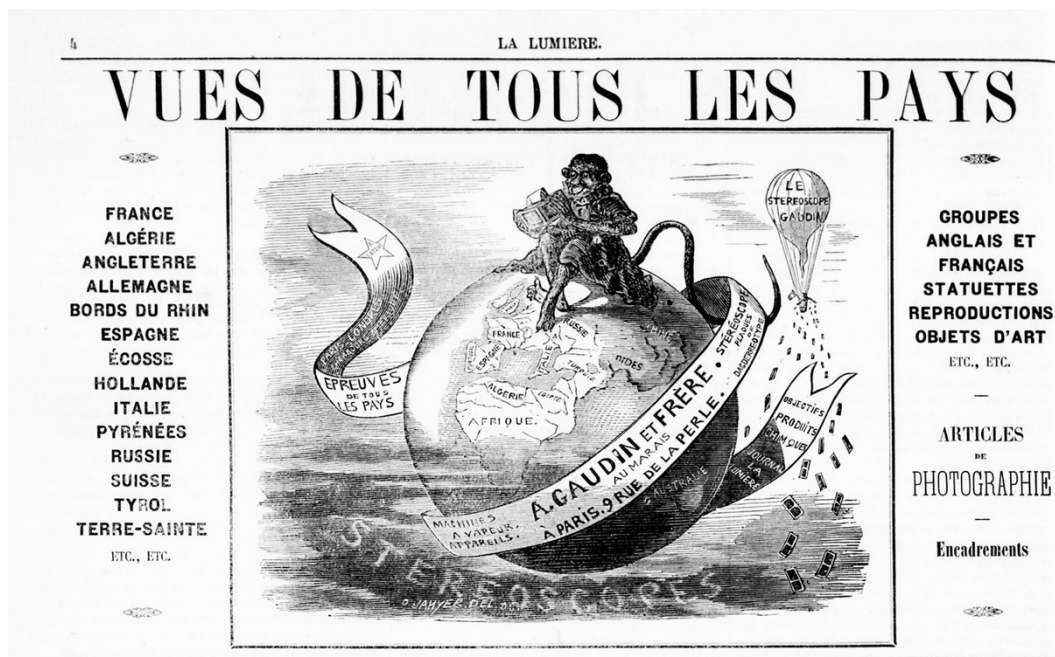


Fig. 224. Publicidad *Vues de tous les pays*, de Chez A. Gaudin et frères, publicado en *La Lumière* el 1 de enero de 1859.

En consecuencia, la difusión de la fotografía estereoscópica y su comercialización a gran escala facilitó la posibilidad de desarrollar un viaje imaginario por el exotismo andaluz, accesible a unas clases medias europeas que con mayor asiduidad demandaban este tipo de experiencias virtuales. Gracias a la fotografía estereoscópica, la imagen de Andalucía “sigue transmitiendo el misterio que supieron reflejar los viajeros anteriores” (Fernández Rivero, 2008, p.9) y la Alhambra se erigió, una vez más, como paradigma de un Oriente al sur, cercano y más accesible. Esta representación de un orientalismo andaluz se realizó poniendo el foco de atención en los monumentos del pasado musulmán, completando una experiencia del viaje por mundos pintorescos que devino una experiencia estereoscópica en tres dimensiones, de gran realismo, una experiencia de realidad aumentada e inmersión en el territorio. El catálogo universal de vistas del mundo que creó Lerebours con su *Excursions Daguerriènes* experimentó en apenas quince años una considerable mutación para convertirse, con el auge de la fotografía estereoscópica, en un catálogo universal de experiencias tridimensionales.

Entre 1856 y 1870, época del auge de la fotografía estereoscópica, fueron numerosos los fotógrafos y agentes que visitaron España para compilar y actualizar

sus catálogos estereoscópicos. Franceses y británicos —en menor cantidad estos últimos— acapararon las principales colecciones. El fotógrafo francés **Joseph Carpentier** (1829-1871) realizó y comercializó la primera colección estereoscópica sobre España en 1856 (Piñar Samos y Sánchez Gómez, 2015), a la que siguieron la de los editores **Ferrier-Soulier** y **Gaudin frères**. Otros fotógrafos franceses que recorrieron España durante la década de 1860 fueron **Ernest Lamy** (1828-1891), quien visitó España en 1863 y realizó una colección de vistas estereoscópicas que posteriormente comercializó con éxito en Francia, y **Jean Andrieu** (1816-...?), quien también viajó a España y puso a la venta su colección estereoscópica en 1868. El fotógrafo francés afincado en Granada **Charles Mauzzaisse** también realizó una colección de fotografía estereoscópica.

Conviene destacar que en los casos de Ferrier-Soulier y Gaudin frères⁴⁰⁹, no eran ellos los autores materiales de las fotografías, sino que debido al gran volumen de producción que representaban sus respectivos negocios, utilizaban diversas modalidades para obtener las imágenes: enviar a colaboradores cercanos, contratación de profesionales independientes para realizar un encargo específico o adquirir una colección de algún fotógrafo local que ya la hubiera realizado, asumiendo en exclusiva la realización de las copias positivas y su comercialización (Sánchez Gómez, 2011).

Entre los británicos, fue **Frank Mason Good** (1839-1928) quien tuvo un papel más relevante entre los estereoscopistas. En 1863 la casa **Frith & Co.** contrató al fotógrafo **Robert Peters Napper** (1819-1867) para la realización de una serie fotográfica española, sin embargo, en esta no se incluyeron vistas estereoscópicas. Napper tuvo una serie de desacuerdos con Frith y acabó comercializando su propia colección española (Fontanella, 2007).

⁴⁰⁹ Actualmente se considera que la autoría de las imágenes españolas de Ferrier-Soulier corresponde a Charles Clifford, mientras que las realizadas para Gaudin et Frères podrían haber sido realizadas por Eugène Sevaistre.

Joseph Carpentier (1829-1871)

Apenas se conocen datos sobre la biografía de Joseph Carpentier ni sobre su viaje por España durante el verano de 1856. Su colección de vistas estereoscópicas fue la primera en ponerse a la venta en Francia a principios de 1857, siendo comercializada en un principio por la firma Gaudin frères, tal y como atestigua el primer anuncio aparecido en *La Lumière* correspondiente al número del 24 de enero de 1857 (fig. 225), “que inequívocamente se refiere a la colección de Carpentier” (Sánchez Gómez y Fernández Rivero, 2011, p.47).

El viaje de Carpentier por España se limitó a cuatro ciudades que resumían el imaginario romántico y exótico que se desprendía de la imagen de España apta para el consumo en Francia: la capital Madrid, Toledo como legendaria ciudad imperial y Granada y Sevilla como mayores exponentes del pasado musulmán. La mayor parte de las vistas estereoscópicas fueron realizadas en Madrid y el repertorio de las imágenes andaluzas incluía los principales monumentos musulmanes. Existen nueve vistas de la Alhambra de Granada, dos del Alcázar de Sevilla, una de la Giralda y otra de la Torre del Oro. Hasta el momento, son cincuenta y dos el número total de vistas descubiertas⁴¹⁰.

44 LA LUMIERE.

ANNONCES.

<p>FRANCE ET ALGÉRIE</p> <p>PARIS : Palais. — Églises. — Panoramas, etc.</p> <p>ENVIRONS DE PARIS : Versailles. — Saint-Cloud. — Trianon. — Engbien, etc.</p> <p>PROVINCE : Anboise. — Angers. — Arles. — Autun. — Avignon. — Blois. — Bordeaux. — Boulogne-sur-Mer. — Chalon-sur-Saône. — Chambord. — Chartres. — Chenonceaux. — Dijon. — Eaux-Bonnes. — Ermenonville. — Fontainebleau. — Joigny. — Jumièges. — La Chapelle-Blanche. — Langeais. — Loches. — Lyon et environs. — Maintenon. — Marseille et environs. — Nancy. — Nantes. — Nîmes. — Orléans. — Orthez. — Pau. — Pyrénées. — Reims. — Rouen. — Saumur. — Strasbourg. — Tours. — Tonnerre. — Trelazé. — Ussé. — Vendôme, etc.</p> <p>ALGÉRIE : Alger et environs.</p>	 <p>STÉRÉOSCOPES ALEXIS GAUDIN et frère, PARIS, 9, rue de la Perle. LONDRES, 26, Skinner Street. Vues de tous les pays : — Etudes ; — Groupes ; Objets d'art. ARTICLES DE PHOTOGRAPHIE.</p>	<p>ÉTRANGER</p> <p>ALLEMAGNE : Bords du Rhin et de l'Escaut. — Berlin. — Cologne. — Dresde. — Munich. — Heidelberg. — Mayence. — Postdam. — Prague. — Stuttgart. — Vienne. — Torrents. — Glaciers et paysages de la Bohême et du Tyrol.</p> <p>ANGLETERRE ET ÉCOSSE : Londres. — Bords de la Tamise. — Ile de Wight. — Édimbourg, etc.</p> <p>ESPAGNE ET PORTUGAL.</p> <p>ITALIE : Rome. — Milan. — Venise. — Turin. — Gènes. — Florence. — Naples. — Palerme, etc.</p> <p>Ruines de Pompéi et d'Herulanum.</p> <p>SUISSE ET SAVOIE : Berne. — Genève. — Lucerne. — Fribourg. — Chamouny, etc. — Montagnes. — Paysages. — Torrents. — Glaciers.</p>
--	---	--

Fig. 225. Publicidad *Prix courant des Épreuves stéréoscopiques*, de Chez A. Gaudin et frères, publicado en *La Lumière* por primera vez el 24 de enero de 1857.

⁴¹⁰ El conjunto de la colección se encuentra depositado en la *Bibliothèque nationale de France*, aunque desafortunadamente no está digitalizado ni accesible en línea. Existen numerosas copias en colecciones privadas y a la venta en la web www.todocoleccion.com.

Los editores Ferrier-Soulier

Claude-Marie Ferrier (1811-1889) y **Charles Soulier** (1840-1876) fueron dos fotógrafos y editores de fotografía franceses quienes en 1859 formaron, junto al hijo de Ferrier, **Jacques Alexandre** (1831-1912), la sociedad *Ferrier père fils et Soulier*, empresa que en poco tiempo consiguió hacerse con una importante colección de estereoscopías gracias a sus amplias redes de proveedores. A Ferrier se le atribuye la creación de las primeras estereoscopias de vidrio a partir de 1851, que se volvieron tremendamente populares.

Ya en 1857, Claude-Marie Ferrier había logrado reunir en su catálogo un vasto conjunto de vistas estereoscópicas de Francia, Inglaterra, Suiza, Italia, Atenas y Constantinopla, utilizando como materiales el papel, vidrio o daguerrotipo (Cameron, 2008). Tras su unión comercial con Soulier, la firma amplió su catálogo con vistas de Escocia, Rusia, España, Alemania, Austria, Egipto, Nubia⁴¹¹, China y Japón. En 1864 **Isaac Lévy** (1833-1913), otro fotógrafo parisino, y su suegro **Moyse Léon**, compraron la firma, que pasó a denominarse “M. Léon et J. Lévy”⁴¹². El conjunto total de las fotografías estereoscópicas de la compañía ascendió a más de cuarenta mil ejemplares.

La primera colección española de vistas estereoscópicas de Ferrier-Soulier constaba de 116 imágenes, de las que se han localizado hasta el momento 110. En



Fig. 226. FERRIER PÈRE FILS & SOULIER. *Patio de los Leones*, 1863. Colección privada.

⁴¹¹ Para Egipto y Nubia incorporó a su catálogo las estereoscopias que tomó para Frith.

⁴¹² Desde el origen de las actividades profesionales en el campo de la fotografía de Claude-Marie Ferrier, la empresa que creó llegó a tener ocho nombres, en función del propietario que en cada momento se hacía cargo del negocio: (1) “Ferrier photographe,” 1851-1859; (2) “Ferrier pere, fils et Soulier,” 1859-1864; (3) “M. Léon et J. Lévy,” 1864-1872; (4) “J. Lévy & Cie,” 1872-1895; (5) “Lévy et ses Fils,” or “Lévy Fils et Cie,” 1895-1920; (6) “Lévy & Neurdein réunis,” 1920-1932; (7) “Compagnie des Arts Photomécaniques,” 1932-1969; y (8) “Roger Viollet,” 1969-actualidad.

ella se incluyeron las vistas de once ciudades: Madrid (7), La Granja (2), Segovia (8), Toledo (7), Cuenca (13), Sevilla (19), Granada (31) (fig. 226), Málaga (4), Ronda (10) y Gibraltar (2) (Sánchez Gómez, 2011). Andalucía acaparó buena parte de la producción con más de un 60% del total. La iconografía de las imágenes se caracterizaba por otorgar una gran importancia a las vistas panorámicas y ampliar la representación monumental a otros edificios importantes más allá de los principales. La serie fue posteriormente ampliada hasta llegar a un total de 161 vistas estereoscópicas.

Los editores Gaudin frères

Empresa de carácter familiar formada por los hermanos **Pierre Ignace Alexis Gaudin** (1816-1894) y **Charles Jacques Emmanuel Gaudin** (1825-1905). Su negocio en el campo de la fotografía fue uno de los más florecientes de la época y se organizó en torno a dos ejes: la venta de todo tipo de aparatos y accesorios fotográficos y la consolidación de un extenso catálogo de vistas estereoscópicas en papel, vidrio y daguerrotipo. Los hermanos Gaudin compraron la revista *La Lumière* a finales de 1851 a sus fundadores, el valenciano afincado en París **Benito Monfort** (1800-1871) y **el abate Moigno**⁴¹³ (1804-1884), lo cual les sirvió para la inserción de numerosos anuncios publicitarios y promoción de sus productos.

La primera colección de vistas estereoscópicas de la Casa Gaudin data de 1858, anunciándose por primera vez en *La Lumière* el 24 de abril de 1858 (fig. 227). Se ofrecían a la venta un conjunto de noventa y ocho ejemplares de las siguientes ciudades: Valladolid (23), Burgos (23), El Escorial (6) y Madrid (47). Extrañamente y al contrario de las dos colecciones anteriores comercializadas por Carpentier y Ferrier-Soullier, no se ponía a la venta ninguna imagen de Andalucía, siendo este el destino preferido de fotógrafos y clientes. Pero unos días más tarde, en el anuncio en *La Lumière* del 1 de mayo del mismo año, se anunció un nuevo conjunto con un total de 302 vistas estereoscópicas de toda España en las que Andalucía estaba representada con cuarenta y nueve imágenes de Sevilla, treinta y una de Córdoba,

⁴¹³ Su nombre completo era François Napoléon Marie Moigno.

cuarenta y una de Granada, ocho de Málaga y diecisiete de Cádiz; siendo una vez más la región más representada. Entre las dos colecciones, la Casa Gaudin presentaba un total de cuatrocientas vistas estereoscópicas, siendo la mayor colección hasta la fecha y alcanzando un gran éxito entre el público.

68 LA LUMIÈRE.

VUES D'ESPAGNE

SUR PAPIER

Chez A. GAUDIN et frère, 9, rue de la Perle, à Paris

PRIX : 12 FRANCS LA DOUZAINE

<p>VALLADOLID</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 Eglise de Lanitoga. 2 Façade de la Cathédrale. 3 La Porte de Madrid. 4 Ruines du couvent de l'Inquisition. 5 Intérieur de Saint-Grégoire. 6 Portail de Saint-Grégoire. 7 Vue prise sur Lesguera. 8 Palais de l'Université. 9 Place Ferdinand. 10 La Madeleine. 11 Façade de Saint-Grégoire (en perspective). 12 Palais de la Constitution. 13 Pont des Chirimas sur la Pisuerga. 14 Le Collège et le Musée de Sainte-Croix. 15 Eglise de Lanitoga. 16 Façade générale de Saint-Grégoire. 17 Intérieur de Saint-Grégoire. 18 Palais de l'Université. 19 Intérieur de Saint-Grégoire. 20 Façade de Saint-Paul. 21 Moulin sur la Pisuerga. 	<ol style="list-style-type: none"> 22 Maison où mourut Christophe Colomb. <p style="text-align: center;">BURGOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 23 Grande Place. 24 Intérieur de l'Hôpital du Roi. 25 Cathédrale. 26 Entrée de l'Hôpital du Roi. 27 Cour de l'Hôpital du Roi. 28 Arc de Triomphe de Michel Cervantes. 29 Couvent des Huelgas. 30 Hôtel-de-Ville. 31 Fontaine du Couvent des Huelgas. 32 Grille du Couvent des Huelgas. 33 Ruines de la maison du Cid. 34 Ensemble de la Cathédrale. 35 Couvent des Huelgas. 36 Fontaine sur la place de la Cathédrale. 37 Burgos. Vue du Faubourg de Véga. 38 Le Théâtre-Neuf. 39 La Chapelle-Neuve. 40 Façade de la Cathédrale. 41 Les Carmes. 42 Porte du Nord de la Cathédrale. 	<ol style="list-style-type: none"> 43 Porte du Marché. 44 Porte Sainte-Marie. 45 Ensemble de la Porte Sainte-Marie. <p style="text-align: center;">L'ESCURIAL</p> <ol style="list-style-type: none"> 46 Cour des Rois. 47 Palais de l'Escurial. 48 Vue de l'Escurial, prise de la montagne. 49 Vue de l'Escurial, côté du couchant. 50 Vue de l'Escurial, côté du midi. 51 Vue d'ensemble de l'Escurial. <p style="text-align: center;">MADRID</p> <ol style="list-style-type: none"> 52 Le Pont de Ségovie. 53 Place du Palais de la Reine. 54 Villes Statues dans le Jardin du Palais de la Reine. 55 Place du Palais de la Reine. 56 Pont de Tolède. 57 Place du Palais de la Reine. 58 Le Palais de la Reine vu du Pont de Ségovie. 59 Les Cortes et la statue de Cervantes. 	<ol style="list-style-type: none"> 60 Jardin devant le Palais de la Reine. 61 Fontaine devant le Palais de la Reine. 62 Le Musée et l'Eglise Saint-Jérôme. 63 Madrid vu du Pont de Ségovie. 64 Statue sur le Pont de Tolède. 65 Le Pont de Tolède. 66 Le Pont de Tolède vu du bord de l'eau. 67 Le Pont de Tolède. 68 Le Palais de la Reine. 69 Entrée du Pont de Tolède. 70 Le Pont de Tolède. 71 Fontaine de Neptune sur le Prado. 72 Façade du Palais de la Reine. 73 Fontaine sur le Prado. 74 Cirque des Taureaux. 75 La Place Mayor et l'Hôtel-de-Ville. 76 Perspective du Palais de la Reine. 77 La Fontaine de Cybèle au Prado. 78 Porte de Tolède. 79 La Place des Quatre Fontaines au Prado. 	<ol style="list-style-type: none"> 80 La Fontaine et la Porte Saint-Vincent. 81 La rue d'Alcala. 82 La rue Saint-Jérôme. 83 Fontaine de la petite Place Saint-Antoine Martin. 84 Jardin du Buen Retiro. 85 L'Observatoire. 86 La Loge de la Reine au Cirque des Taureaux. 87 Façade du Musée des Tableaux. 88 La Fontaine de Neptune et le Prado. 89 Eglise Saint-Laurent. 90 Rue de Madrid prise de l'Observatoire. 91 Statue de Ferdinand. 92 Monument funéraire au Prado. 93 Porte d'Alcala. 94 Jardin du Buen Retiro et Statues. 95 Le Lac de Buen Retiro. 96 Monument près le Lac de Buen Retiro. 97 Vue du Palais, prise sous le Tunnel du Jardin. 97 bis Les Invalides de Madrid.
--	---	---	--	---

Nous tenons le Catalogue des Vues d'Espagne à la disposition des personnes qui nous en feront la demande.

Fig. 227. Publicidad *Vues d'Espagne sur papier*, de Chez A. Gaudin et frères, publicado en *La Lumière* por primera vez el 24 de abril de 1858.

Frank Mason Good (1839-1928)

Viajero desde una edad muy temprana, Frank Mason Good⁴¹⁴ fue un fotógrafo profesional “cuya obra ha permanecido menos visible en los archivos que la de sus ilustres contemporáneos a causa de errores de atribución” (Foliard, 2012, p.163). Sus inicios en la fotografía se remontan a una edad muy temprana: ya a los veinte años viajó a Perú junto a un médico expedicionario interesado en la planta

⁴¹⁴ La fuente biográfica más completa acerca de Frank Mason Good se puede consultar en LAZARD, B. (1991). “Frank Mason Good and his Middle East Photographs”, en *The Photohistorian*, 93, (pp. 46-52); TREADWELL, T. K. (1998). *The stereoviews of Frank M. Good*. Franklin N. C., EE. UU.: The Institute for Photographic Research; FOLIARD, D. (2012). “La photographie de la Palestine au temps du collodion: une spécificité britannique?”, en *Revue d'histoire du XIX siècle*, n° 45, 2012/2, (pp. 161-183); FLEMING, P. (2012). “Of Gin and Gardens. The life of Frank Mason Good”, en *Stereo World*, Sep/Oct Vol. 38 Issue 2, (p. 6); y FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2016). “British Stereo Photographers in Spain: Frank M. Good”, en *International Journal of Film and Media Arts*, [S.l.], v. 1, n. 2, (pp. 76-88).

chinchona, de donde se extrae la quinina, para ir en su búsqueda y fotografiarla (Fernández Rivero, 2016). A su regreso abrió su propio estudio de fotografía y en 1864 fue elegido miembro de la *Photographic Society* de Londres.

Entre 1866 y 1875 realizó cuatro viajes a Oriente Próximo. En el primero, que tuvo lugar entre finales de 1866 y la primavera de 1867, viajó como asistente de Francis Frith, por lo tanto, muchas de sus fotografías se publicaron bajo el nombre de Frith & Co., lo cual ha dificultado una correcta atribución de las obras. Entre finales de 1868 y la primavera de 1869 realizó un segundo viaje a Oriente Próximo. El tercero tuvo lugar entre 1871 y 1872 y visitó Egipto, Constantinopla y Malta: En 1875 realizó un último viaje a Palestina.

En todos sus viajes, Good fue enviado como fotógrafo profesional por alguna de las grandes casas de fotografía, para la realización de álbumes fotográficos o series estereoscópicas (Fleming, 2012). Además de Frith & Co., se publicaron fotografías suyas en empresas como Levy, Antony o B. W. Kilburn (Fernández Rivero, 2016). Después de sus viajes por Oriente Próximo, Good acumuló un importante archivo fotográfico oriental que comercializaría en los años sucesivos en muy diversos formatos. En relación con la fotografía estereoscópica, Good realizó en Oriente Próximo una monumental serie de 368 vistas estereoscópicas titulada *Eastern Series* (Foliard, 2012) (fig. 228).



Fig. 228. FRANK MASON GOOD. Jerusalem. - Turkish Tombs and Arab Shepherds. From near the Golden Gate, 1869-1871. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Good viajó a España inmediatamente después de su segundo viaje a Oriente Próximo, en la primavera de 1869, y realizó una serie estereoscópica que incluía imágenes de San Sebastián, Pamplona, Zaragoza, Barcelona, Valencia, Tarragona, Córdoba y Sevilla. También se incluían las ciudades francesas de Bayona y Biarritz, fronterizas con el País Vasco. Llama la atención la inexistencia de imágenes de Madrid y sobre todo de Granada. A Córdoba y Sevilla dedicó más de la mitad de la colección. La serie se iniciaba con una numeración que empezaba en el 232 — *Spanish Chestnuts*—, pero la siguiente vista tenía por numeración 240 — *Bayonne - From the Citadel*—. A continuación, la serie seguía la numeración hasta la última vista, la número 340. El total asciende a 101 vistas, de las cuales cinco fueron realizadas en Francia. Sin embargo, algunas de las vistas aparecen duplicadas, y se corresponden con segundas tomas similares de un mismo lugar. El total de vistas censadas hasta ahora asciende a 110.

En 1998 el investigador Tex K. Treadwell identificó sesenta y una vistas y en 2016 Fernández Rivero descubrió veinticuatro más, obteniendo un total de ochenta y cinco identificadas en diferentes colecciones (Fernández Rivero, 2016).

Tras un análisis de las fotografías de Good depositadas en la colección del *J. Paul Getty Museum*⁴¹⁵, gracias a la presente investigación se han podido localizar catorce más⁴¹⁶. Son las siguientes: 241 *Biarritz - From the Lighthouse*; 247 *Pamplona - Panorama from the Citadel*; 253 *Water Carrier*; 255 *Barcelona - View from Bella Vista, the Harbour, etc.*; 266 *Valencia - Façade of the Cathedral*; 288 *Cordova - Tower of Cathedral*; 291a *Cordova - Interior of the Mosque or Cathedral. - Considered the finest specimen of Moorish Architecture in Spain*; 301 *Cordova - Old Moorish Mill. - This Mill is Still Working. (Prout bit.)*; 306 *Cordova*⁴¹⁷ - *Fountain of Torre de la Mala Muerte and Moorish house*; 312a *Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation*; 312b *Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation*; 314

⁴¹⁵ Véase: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/2877/frank-mason-good-english-1839-1928/>

⁴¹⁶ Consultar *Anexo IV: listado de vistas estereoscópicas realizadas por Frank Mason Good en su viaje por España de 1869*.

⁴¹⁷ A lo largo de toda la serie, se escribe *Cordova* en lugar de Córdoba.

Seville - Panorama from Alcazar; 318 Seville - Bridge over the Guadalquivir; y 335 Seville - Sultana's Bathing Place.



Fig. 229. FRANK MASON GOOD. *Seville - Part of Inner Court. Alcazar*, 1869. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Fig. 230. FRANK MASON GOOD. *Cordova [sic] - Interior of Cathedral - Avenue of Columns*, 1869. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Respecto a la descripción iconográfica de la serie hay que destacar un interés por lo monumental y lo arqueológico, probablemente como consecuencia de la estancia de Good en Oriente Próximo y la multitud de ruinas arqueológicas que tuvo la oportunidad de visitar. La representación monumental ha sido una constante en toda la fotografía del siglo XIX en España, pero no la arqueología. En

Sevilla Good centró su atención en el Alcázar, fotografiando además de las tomas clásicas, una interesante serie de arquerías y jardines —*Seville - Alcazar (details.)*, *Seville - Part of Inner Court. Alcazar*, *Seville - Centre Door. Facade of Alcazar*, *Seville - Court of the Alcazar*, *Seville - Near View of detail of Inner Court*—. El total de fotografías de este monumento asciende a diecisiete (fig. 229). También se interesó por otros monumentos hispalenses como la catedral, la Giralda y la Casa de Pilatos.



Fig. 231. FRANK MASON GOOD. *Cordova [sic.] - Old Moorish Mill. - Still in use*, 1869. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

De Córdoba destacan sus vistas del interior de la mezquita —*Cordova - Interior of Cathedral - Avenue of Columns*, *Cordova - Interior of Cathedral or Mosque. General View. The Most perfect specimen extant... Religious Architecture... of Spain* (fig. 230)—. En muchas de las vistas incluyó a una persona para ofrecer una escala de los monumentos, tal y como hacían otros fotógrafos en Oriente Próximo. El personaje introducido en la fotografía era generalmente el mismo y se le aprecia, por sus rasgos y vestimenta, en las vistas *Cordova - Old Moorish Mill. - Still in use* (fig. 231), *Cordova - Bridge and Gateway* y *Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation*. Es razonable pensar que el personaje fotografiado fuera el propio Good o alguno de sus ayudantes. En otras ocasiones aparecían personas que formaban parte de la escena realizando actividades cotidianas, como en el caso de *Cordova - Costumes, &c.*, *Cordova - A Market Bit* (fig. 232). A destacar también las vistas urbanas realizadas desde lugares

elevados: *Cordova - View from Garden Tower in the Alcazar, Seville - Panorama from Alcazar, y Seville - The Cathedral from Alcazar.*

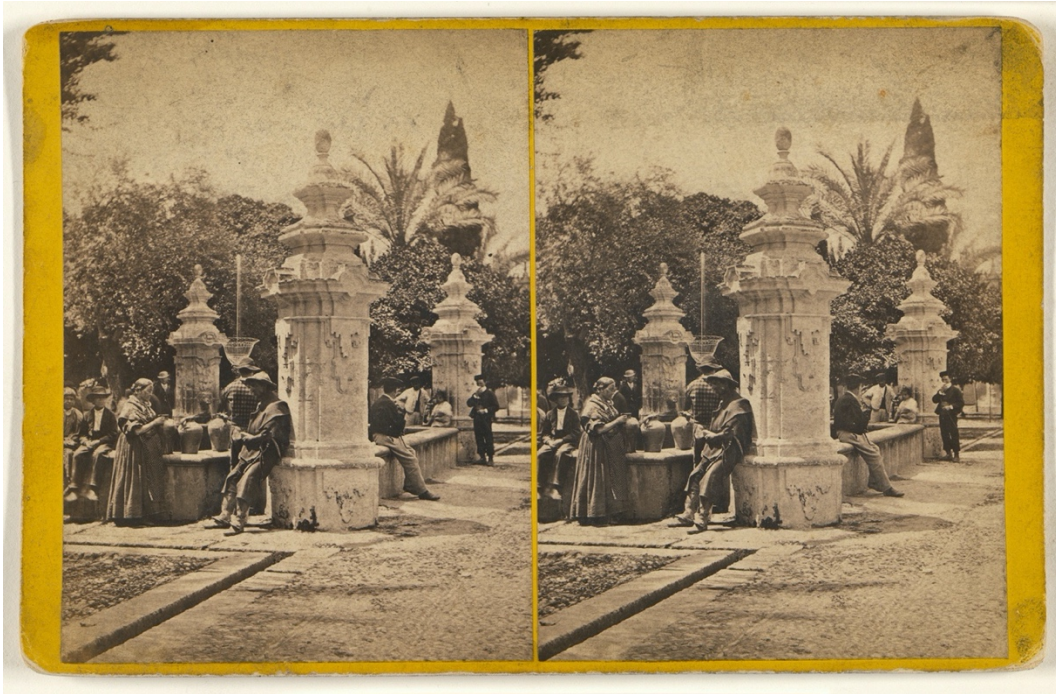
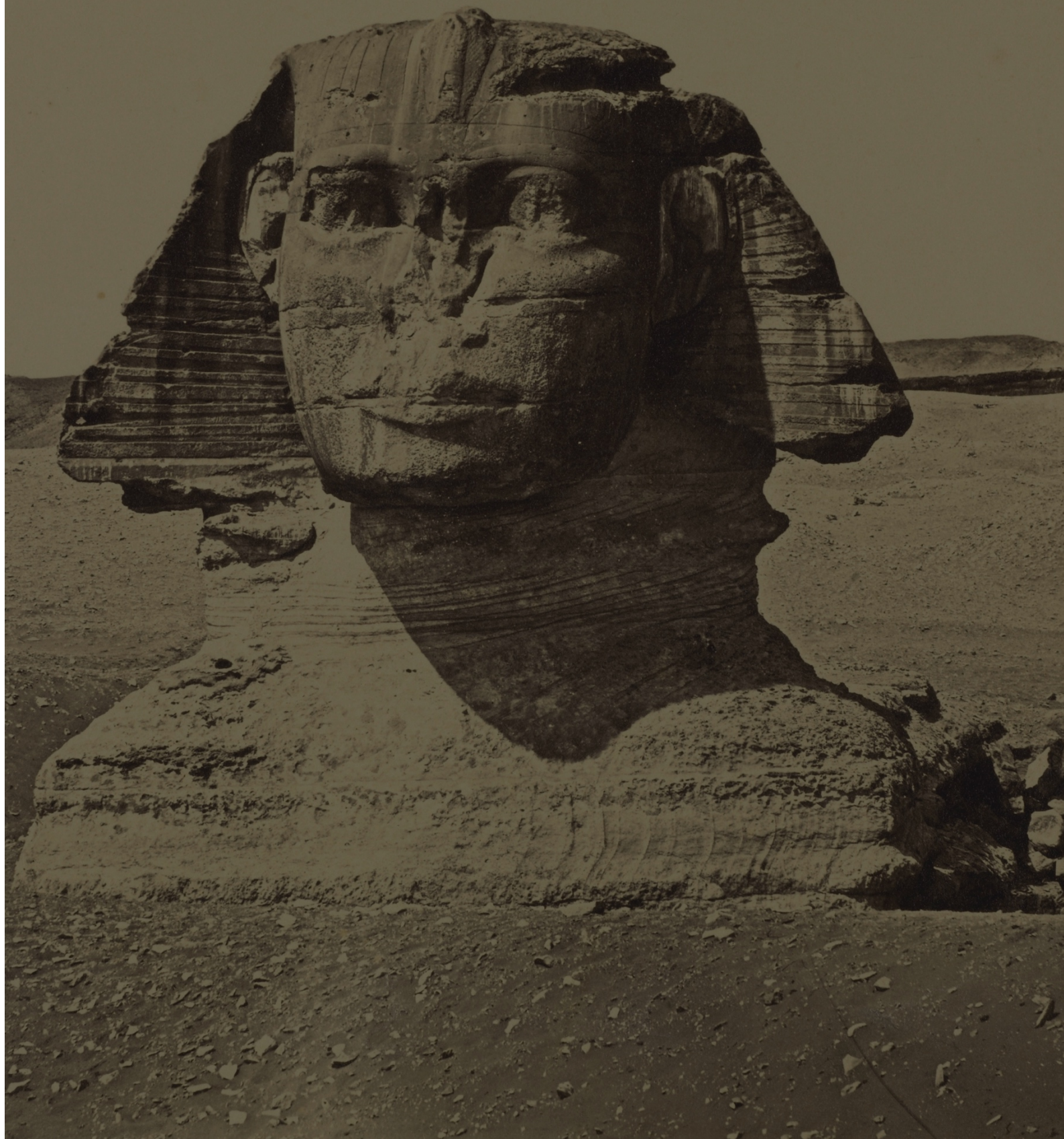


Fig. 232. FRANK MASON GOOD. *Cordova [sic.] - Costumes, &c.*, 1869. The J. Paul Getty Museum, Los



CONCLUSIONES



CONCLUSIONES

Respecto a la reflexión acerca del fenómeno y teoría del orientalismo desarrollada a partir de la publicación de *Orientalismo*, de Edward W. Said, y su adaptación al discurso fotográfico, se constata una práctica fotográfica realizada en Oriente Próximo y Andalucía durante el siglo XIX que desarrolla una visión cargada de estereotipos, clichés y distorsiones. Las fuentes escritas — descripciones de lugares, relatos de viajes, guías de viajes, novelas, etc.— complementan esta visión reduccionista del otro. Sin embargo, sería un error justificar toda la representación del Oriente en la fotografía del siglo XIX bajo estos supuestos estereotipados pues se estarían cometiendo dos errores importantes. Por un lado, se uniformizaría toda la producción fotográfica; hecho injustificado ya que a lo largo de la presente investigación se ha podido comprobar cómo hubo diferentes intencionalidades y sensibilidades a la hora de retratar la otredad. Al respecto, uno de los ejemplos más claros es cuando se hace referencia a la fotografía oficial o a los retratos de comunidad realizados en el Imperio Otomano. Por otro lado, el segundo de los errores supondría homogeneizar un espacio geográfico, cultural e iconográfico —el Oriente— que, aun compartiendo muchos puntos en común, no es uniforme.

Conviene referir también que la especificidad de cada fotógrafo, su particular biografía, intereses, expectativas y conocimientos son elementos que contextualizan y diferencian cada práctica fotográfica y aportan nuevos matices y capas de significados a sus fotografías. Un ejemplo muy claro sería el aspecto homoerótico presente en las fotografías de Maxime du Camp en las que aparece el sirviente Hadji Ismail semidesnudo. Así pues, es conveniente evitar supuestos teóricos unidireccionales y trazar una cartografía integral del hecho fotográfico que tenga en cuenta diferencias puntos de vista y matices.

En relación con lo anteriormente descrito, se constata como siguiente conclusión una **problemática en la propia definición del término “fotografía**

orientalista”, pues es un término complejo que no recoge de forma adecuada toda la producción fotográfica realizada en Oriente durante la segunda mitad del siglo XIX. El término presenta unas connotaciones restrictivas y por ese motivo a lo largo de la investigación se mencionan diferentes terminologías desarrolladas en los últimos treinta años atendiendo a reivindicaciones de corte identitario —fotografía armenia, fotografía griega, fotografía andaluza, *arab imago*—, histórico —*camera ottomana*— o geográfico —fotografía mediterránea—. La significación y los matices que con ello se consiguen son, pues, importantes. Lo dicho, en cualquier caso, no resta validez ni vigencia a la utilización del término *fotografía orientalista*, conocido por el gran público y que permite establecer una relación con el término “pintura orientalista”, en cuanto a lo relacionado con la plasmación a través de una disciplina artística de una fantasía oriental mediatizada por la experiencia del viaje a Oriente.

Respecto a la **relación entre la fotografía orientalista y la pintura orientalista, como conclusión se ha hecho hincapié en la existencia de una iconografía común en la representación del Oriente que parte de un uso de la alegoría que imita los temas tratados en el Romanticismo** —los paisajes desérticos, la representación de la ruina y las escenas costumbristas orientales—, si bien la pintura va más allá en la imaginación de escenas imposibles de representar en la fotografía⁴¹⁸. Sus complementariedades se ven reforzadas por la realización de viajes en los que pintores y fotógrafos compartían destino, retroalimentando sus experiencias y creaciones artísticas.

A este último supuesto se suma la literatura de viajes y sus principales representantes. El análisis de la pintura orientalista y de la literatura de viajes representada por autores románticos del siglo XIX que se ha realizado a lo largo de la investigación ofrece la certidumbre de afirmar que la fotografía orientalista actuó

⁴¹⁸ Al respecto un ejemplo interesante sería la comparación entre los cuadros del interior de baños turcos de Jean-Léon Gérôme, poblados de sensuales mujeres desnudas, y las fotografías de Abdullah frères del baño turco del Harén del Palacio de Topkapi, vacío y sin actividad. Incluso existe una fotografía de J. Pascal Sébah del interior de un baño turco en la ciudad de Bursa en la que aparecen fotografiados hombres que en ese momento hacen uso del baño, semidesnudos —llevan el *pestemal* o toalla alrededor de la cintura— y en ningún caso la escena presenta connotaciones eróticas, como sí se desprende del cuadro de Gérôme. Incluso cuando fotógrafos europeos recrean escenas orientales en sus estudios fotográficos de Europa, ninguno de ellos se atreve con la representación de una escena de interior de un baño turco con mujeres desnudas y en actitud sensual.

como un elemento de cohesión entre las tres disciplinas, ofreciendo una experiencia novedosa que trascendió la mera artísticidad y dio a conocer el orientalismo en la Europa en la segunda mitad del siglo XIX, siendo a la vez una moda, una estética, una forma de vivir —y de huir—, un campo de investigaciones científicas y una manera de realizar política.

En relación con la contextualización de la experiencia del viaje a Oriente se concluye la necesidad de referirse al relato del *grand tour* como el punto de partida para el desarrollo del *grand tour oriental*, lo cual lleva aparejadas consecuencias que tienen que ver con el desarrollo de los medios de transporte, el nacimiento de la arqueología —sobre todo de la egiptología—, el mayor aumento del interés geoestratégico de las naciones europeas —principalmente Gran Bretaña y Francia— por el Mediterráneo oriental y la convulsa situación política, económica y social del Imperio Otomano durante la segunda mitad del siglo XIX.

Como conclusiones relacionadas con el **carácter experiencial del viaje a Oriente se aprecia, sobre todo en los primeros años del daguerrotipo y del calotipo, la aparición de un tipo de fotografía que atendía a diferentes supuestos estéticos y de significado.** Las imágenes producidas en la época del daguerrotipo presentaban un aspecto arcaico y eran principalmente descriptivas, centrando su atención en motivos concretos y con niveles de significación primarios. Las primeras fotografías de la época del calotipo, relacionadas con aquellos fotógrafos que realizaron el viaje a Oriente motivados por sus investigaciones de tipo científicas y arqueológicas —Maxime du Camp, Félix Teynard— tenían un claro componente estético y monumental. El repertorio de motivos tomaba sus principales referentes en el Egipto antiguo y el mundo musulmán. Algunos casos —Auguste Salzmán, Louis de Clercq— se relacionaban con una fotografía de orden científico. El elemento topográfico estaba muy presente —John B. Greene, Louis Vignes—. Existía una estética de lo romántico ejemplificada en el interés por la ruina y los paisajes desérticos. El género de la escena costumbrista era poco tratado, pero ya aparecían los primeros repertorios —Ernest Benecke— que mostraban un mayor interés por la vida contemporánea.

El desarrollo de los estudios comerciales, tanto los locales como los abiertos por fotógrafos europeos instalados en Oriente; y la utilización de la técnica del colodión húmedo tomaba como modelo los planteamientos estéticos e iconográficos de la época del calotipo y los llevaba a un nivel de perfeccionamiento técnico, barroquización en los significados y las construcciones escénicas, exceso alegórico —en el caso de las escenas orientales— y ampliación de los temas a fotografiar.

En Andalucía, el carácter experiencial del viaje siguió unos supuestos similares a los descritos anteriormente, aunque con algunas diferencias. Los lugares de interés para los fotógrafos estaban relacionados con la arquitectura del periodo musulmán, siendo Granada y Sevilla las dos ciudades más solicitadas y a continuación Córdoba. La época del daguerrotipo ha sido muy difícil de analizar dada la práctica inexistencia de material fotográfico superviviente. Se trataba de una imagen fotográfica muy primaria y con una temática muy centrada en la representación monumental. De la época del calotipo cabe destacar un interés por lo monumental pero reducido a pocas localizaciones —a diferencia de Oriente Próximo—, que se centrarían en la Alhambra, el Alcázar y la Giralda y en menor medida, la Mezquita de Córdoba. Al igual que en Oriente Próximo existía un gran interés por la representación botánica de carácter exótica —Joseph Vigier, Émile Pécarrière, Paul Marès—.

Debido a que Andalucía fue el territorio nacional más fotografiado durante el siglo XIX, **la imagen de España en Europa aparece mediatizada por la imagen de Andalucía y por el orientalismo que se le adscribe.** Esta constatación es también extensible a otro tipo de producciones culturales, tales como la literatura, el teatro o la música. Se constata que la gran mayoría de los viajeros extranjeros que visitaron España durante el siglo XIX —fueran o no fotógrafos—, dedicaron un tiempo considerable en visitar Andalucía.

La siguiente conclusión tiene que ver con la **revisión del término “fotografía orientalista” referido a la producción de estudios fotográficos locales del Imperio Otomano**, constatándose la existencia, junto a una producción fotográfica claramente orientalista y sujeta a sus supuestos teóricos y conceptuales,

de otra producción alejada de los estereotipos y clichés y que pone su acento en la representación más realista y en el progreso de la sociedad.

En lo referido al estudio llevado a cabo respecto a la **representación fotográfica de la Alhambra de Granada durante la segunda mitad del siglo XIX**, se concluye un interés fotográfico por los motivos arquitectónicos y ornamentales que remite a una imagen romántica anclada en el pasado, en detrimento de aspectos de la vida cotidiana y contemporánea. A este respecto, hay que recordar que la Alhambra, hacia 1840, fecha en la que se empezaron a realizar las primeras fotografías, era un lugar en estado ruinoso de semi abandono, pero en el cual había una cierta actividad humana: era morada de gitanos, algún que otro inquilino pasajero y en ocasiones servía de morada a visitantes ilustres.

Las fotografías en su mayoría mostraban un lugar vacío y con el paso de los años se establecieron unos estereotipos de representación fotográfica en los que primaban ciertos lugares y perspectivas en detrimento de otros. El Patio de los Leones y el Patio de los Arrayanes eran los lugares más fotografiados, y frecuentemente la perspectiva frontal era la más utilizada, tratando de obtener vistas fotográficas amplias. A continuación, el interés de los fotógrafos se manifestaba en el Generalife, la Puerta del Vino y la de la Justicia. El palacio de Carlos V no despertaba el entusiasmo de los fotógrafos, siendo su registro fotográfico muy bajo en relación con el palacio nazarí.

La representación fotográfica de la Alhambra aporta al investigador un material de estudio muy completo para comprender todos los procesos de restauración llevados a cabo en el monumento a partir de la década de 1840. Es de especial interés para referir la teoría de la restauración adornista u orientalista que supuso la construcción de elementos arquitectónicos ajenos al monumento⁴¹⁹.

La siguiente conclusión **manifiesta la necesidad de impulsar los estudios de la fotografía orientalista realizada en Oriente Próximo** ante la casi inexistencia de estos, labor a la que espera contribuir la presente investigación.

⁴¹⁹ Los elementos arquitectónicos añadidos fueron las dos cúpulas multicolores de escamas cerámicas imbricadas de inspiración otomana de los patios de los Leones y de los Arrayanes y las almenas escalonadas que flanqueaban el cupulín del último patio mencionado.

En relación con lo anterior se constata como conclusión que **el discurso orientalista es un elemento de unión entre la fotografía realizada por fotógrafos extranjeros en Oriente Medio y en Andalucía**. En ambos casos sus imágenes —y los relatos escritos que algunos de ellos escribieron— constatan una visión del territorio exótica y amable pero llena de prejuicios. La fascinación ante los lugares visitados es evidente y la recepción de las fotografías de Oriente en Europa comparte la visión de la fantasía, el asombro y el entusiasmo.

Como conclusión relacionada con la **metodología de investigación y las fuentes primarias, la posibilidad de investigar en archivos fotográficos digitalizados y disponibles en línea ha supuesto poder acceder de una ingente cantidad de material fotográfico localizado físicamente en colecciones desperdigadas por todo el mundo que de otra manera hubiera sido más complicado de revisar**⁴²⁰. De esta manera se constata que se han ampliado las perspectivas de la investigación y como conclusión se apoya encarecidamente en el libre acceso a las fuentes primarias digitalizadas. Además, esta metodología de trabajo ha permitido ahorrar tiempo y dinero en viajes durante el tiempo que ha durado la presente investigación.

Como conclusión final, se puede afirmar que **la fotografía orientalista puede ser considerada en su amplio y diverso conjunto como un género propio de la fotografía del siglo XIX pues, a pesar de sus diferentes matices y perspectivas, más que un estilo de fotografía es una actitud vital que se despliega en el trascurso del viaje a Oriente y que define con precisión un apartado fundamental de la historia de la fotografía**.



⁴²⁰ Conviene insistir en que, para la presente investigación, el contacto físico con las fotografías no era un aspecto primordial, descartando aspectos como la composición matérica de la fotografía o estado de conservación. Siendo el aspecto fundamental la información iconográfica de la imagen. Además, los archivos digitales, a menudo de alta resolución, han permitido hacer zoom en las imágenes para ver fragmentos de la misma que en otras circunstancias no siempre hubiera sido posible. Todo esto no quita que, a lo largo de la investigación, se hayan visitado, cuando ha sido posible, algunos archivos fotográficos nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

ABDEL-MALEK, A. (1963). “L’orientalisme en crisis”, en *Diogenes*, nº 44, octubre-décembre. Paris. (pp. 109-142).

ABDULLAH FRÈRES (1882). *241 fotogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882*. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

———, ARNOUX, H. y ZANGAKI (ca. 1890). [*Album de 132 phot. de Turquie et d'Égypte de la fin du XIXe siècle*] / *Abdullah frères, Zangaki [et autres phot.]*. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

AGOSTON, G. y MASTERS, B. (2009). *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. New York: Facts On File, Inc.

AKCAN, E. (2013). “Off the Frame. The Panoramic City Albums of Istanbul”, en BEHDAD, A. y GARTLAN, L. (eds.). *Photography’s Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles: Getty Research Institute, (pp. 93-114).

ALBERT, H. D’ (1875). *Voyage d’exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain, oeuvre posthume publiée par ses petits-fils sous la direction de M. le Comte de Vogüé. Relation du Voyage*. Paris: Arthus Bertrand. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

ALCOLEA BLANCH, S. (ed.) (2006). *Le Gran Tour II. Constantinoble 1905. Fotografies d’Antoni Amatller a Turquia*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Institut Amatller d’Art Hispànic.

ALLEN, W. (1984). “The Abdul Hamid II Collection”, en *History of Photography*, volumen 8, issue 2. London: Taylor & Francis Group, (pp. 119-145).

ALMARCEGUI, P. (2003). “Orientalismo. 20 años después”, en *Quaderns de la Mediterrània*, nº 3-4, (pp. 231-234).

——— (2007). *Alí Bey y los viajeros europeos a Oriente*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

——— (2010). “Orientalismo y fotografía”, en WORSWICK, C.; NASSAR, I. y ALMÁRCEGUI, P. *Jardines de arena. Fotografía comercial en Oriente Próximo 1859-1905*. Catálogo de la exposición. Barcelona: TurnerPhoto Edición, (pp. 13-17).

ALONSO MARTÍNEZ, F. (1999). “Recuerdos y bellezas de España y su relación con el medio fotográfico”, en *Archivo Español de Arte*, vol. 72, nº 286, (pp. 192-198).

——— (2002). *Daguerrotipistas, calotipistas, y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona: CCG Ediciones.

ANDREU MIRALLES, X. (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Penguin Random House.

Annuaire oriental (ancien Indicateur oriental) du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature. (1891). Constantinople: Cervati (frères).

APOSTOLOU, I. (2013). “Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIXème siècle”, en *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, nº 24. En línea. Recuperado de: <http://bcrfj.revues.org/7008> [Consulta: 28 de marzo de 2019].

ARAGO, F. (1839). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre de Députés le 3 juillet 1839, et à l'Académie de Sciences, séance du 19 août*. Paris: Bachelier, imprimeur-libraire.

ARIAS ANGLÉS, E. (1988). “La pintura orientalista”, en ARIAS ANGLÉS, E. (comisario). *Pintura orientalista española (1830-1930)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Banco Exterior.

AUBENAS, S. (1999). “Les Photographes en Orient (1850-1880)”, en AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan, (pp. 18-42).

——— (2013). “La redécouverte d'un précurseur: Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892)”, en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection InVisu), (pp. 183-194).

——— y VOLAIT, M. (2002). “Dernières nouvelles du Caire”, en *Études photographiques*, nº 12. Paris: Société française de photographie.

———; DURAND, M. y ROUBERT, P. -L. (2010). “Dictionnaire des calotypistes en France”, en AUBENAS, S. y ROUBERT, P. -L. (eds.). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. Catálogo de la exposición. Paris: Gallimard, (pp. 257-314).

BAJAC, Q. (2008). “Deveria, Achilles (1800–1857) and Théodule (1831–1871)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 413-414).

BALDWIN, G. (1996). *Roger Fenton. Pasha and Bayadère*. Los Angeles: Getty Museum Studies on Art.

———; MALCOLM, D. y GREENOUGH, S. (2004). *All the mighty world: the photographs of Roger Fenton, 1852–1860*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

BALLERINI, J. (2008). “Du Camp, Maxime, (1822-1894)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 441-442).

BARRIOS ROZÚA, J. M. (2010). “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebi. Presente y futuros del pasado*. Barcelona: Anthropos, (pp. 311-338).

BARTHE, C. (ed.) (2019). *An Early Album of the World: Photographs 1842–1896*. Catálogo de la exposición. Abu Dhabi: Louvre Abu Dhabi / Art Book Magazine Éditions.

BEUCORPS, G. DE y BISSON, L. A. (1858-1859). [*Album de vues d'Espagne, du Portugal, d'Italie et de France*]. Álbum fotográfico. Fuente: *Centre Canadien d'Architecture, Montreal*.

BAUDELAIRE, C. (2017). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.

BEAUGÉ, G. (1995). “Istanbul: Gravures et photographies au XIXe siècle”, en *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Centre national de la recherche scientifique; Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman (IREMAM) (éds.). Paris: Editions du CNRS, (pp. 231-256).

BÉCHARD, E.; DÉLIÉ, H. y MARIETTE, A. (1872). *Album du musée de Boulaq: comprenant quarante planches / photographiées par MM. Delié et Béchard; avec un texte explicatif par Auguste Mariette-Bey*. Le Caire: Mourés et Cie., Impriméurs-éditeurs. Álbum fotográfico. Fuente *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

——— y PALMIERI, A. (1887). *L'Égypte et la Nubie: Grand album monumental, historique, architectural: Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent cinquante vues photographiques par M. Béchard, artiste photographe, comprises depuis Le Caire (Égypte) jusqu'à la deuxième cataracte (Nubie): Avec un texte explicatif des monuments d'après nos meilleurs écrivains, par M. A. Palmieri*.

Paris: André Palmieri & Émile Béchard, éditeurs-Propriétaires. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

BEDFORD, F. (1862). *Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour in the East, in which, by command he accompanied H. M. H. the Prince of Wales*. London: Day & son. Álbum fotográfico. Fuente: *Royal Collection Trust*, London.

BEHDAD, A. (2013). “The Orientalist Photograph”, en BEHDAD, A. y GARTLAN, L. (eds.). *Photography’s Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles: Getty Research Institute, (pp. 11-32).

——— (2015). *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East*. Chicago: The University of Chicago Press.

BENNICI, E. (2017). *Di ritorno dall' Oriente: Jacob August Lorent in Sicilia*. En línea. Recuperado de: http://www.historyphotography.org/doc/Di_ritorno_dall_Oriente_Jacob_August_Lor.pdf

BERQUE, J. (1982). *Los árabes de ayer y hoy*. México: Fondo de Cultura Económica (1ª edición: 1960).

BERTRAND, G. (2017). “Le voyage et les usages de l’espace méditerranéen à l’époque du Grand Tour”, en *ILCEA (Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie)*, vol. 28. En línea. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/ilcea/4087> [Consulta: 13 de mayo 2019].

BIDEAULT, M. (2010). *L’iconographie du Caire dans les collections patrimoniales françaises*. Paris: Sources, (pp. 35-48).

BLANQUART-EVRARD, L. D. (1851). “*Album Photographique de l’Artiste et de l’Amateur*”. Paris: l’Auteur. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*.

BOCARD, H. (2008). “Salzmann, Auguste (1824-1872)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 1239-1240).

——— (2008b). “Vigier, le Vicomte Joseph (1821-1894)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 1453-1454).

——— (2013). “L’époque des amateurs: 1839-1860”, en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection InVisu), (pp. 157-182).

BONFILS, F. y CHARVET, G. (1877-78). *Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie [.] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [.] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople*. Alais: Chez l'auteur. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

BORGDORFF, H. (2010). “El debate sobre la investigación en las artes”, en *Cairon: revista de ciencias de la danza*, nº 13. (pp. 25-46).

BOUTIER, J. (2004). “Le grand tour: une pratique d'éducation des noblesses européennes (XVIe-XVIIIe siècles)”, en *Le voyage à l'époque moderne*, nº27, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Cahiers de l'Association des Historiens modernistes des Universités, (pp. 7-21).

BOYER, M. (2002). “Comment étudier le tourisme?”, en *Ethnologie française*, 2002/3 (vol. 32), (pp. 393-404).

BRANT, C. (2008). *Miroirs d'argent. Daguerreotypes de Girault de Prangey*. Genève: Ed. Slatkine.

BROCARD, H. (1893). “M. Girault de Prangey”, en *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*, t. 4, (p. 15-21).

BROSSARD-GABASTOU, L. (2013). *Auguste Salzmann, 1824-1872: pionnier de la photographie et de l'archéologie au Proche-Orient*. Coll. Historiques, série Travaux. Paris: l'Harmattan.

BROWN, E. (1998). *Les premières images daguerréotype au monde: le photographe canadien Pierre Gustave Gaspard Joly de Lotbinière*. Otawwa: L'Archiviste / The Archivist, nº 118, (pp. 23-29).

Bulletin de la Société française de Photographie. (1855). Tome première. Paris.

——— (1858). Paris.

——— (1859). Paris.

Bulletin monumental ou collection des memoires et des renseignements pour se avir à la confection d'une statistique des monuments de la France classés chronologiquement. (1837). Vol. 3. Paris: M. de Gaumont, (p. 224).

——— (1838). Vol. 4. Paris: M. de Gaumont, (p. 467).

——— (1842). Vol. 8. Paris: M. de Gaumont, (pp. 64-65).

——— (1845). Vol. 11. Paris: M. de Gaumont, (p. 317).

BULLOUGH AINSCOUGH, R. (2012). “Charles Clifford en la exposición de la Photographic Society de Londres en 1854”, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.a del Arte*, t. 25, 2012, (pp. 173-184).

——— (2013). “A Photographic Scramble Through Spain: El papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España”, en *Index Comunicación*, nº 3, (pp. 187-227).

——— (2019). *Charles Clifford y su imagen de España* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

BUSTARRET, C. (1989). “Du Nil au Yémen, Bartholdi photographe”, en *Histoire de l'art*, nº 7, (pp. 35-52).

——— (1993). “Le grand tour photographique en Moyen Orient: 1850-1880, de l'utopie au stéréotype”, en *Annuaire de l'Afrique du Nord*, tome XXXII, CNRS Éditions, (pp. 257-273).

CALVO SERRALLER, F. (1995). *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial.

CAMERON, J. B. (2008). “Leon, Moyse & Lévy, Issac; Ferrier, Claude-Marie; and Charles Soulier”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (p. 850-852).

CAMMAS, H. (1864). *L'Égypte photographié*. París: Maisons-Laffitte. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, París.

——— y LEFÈVRE, A. (1862). *La vallée du Nil, impressions et photographies*. París: L. Hachette et Cie. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, París.

——— y LEFÈVRE, A. (1863). “Voyage en Égypte, par MM. Henry Cammas et André Lefèvre”, en *Le Tour du monde: nouveau journal des voyages / publié sous la direction de M. Édouard Charton et illustré par nos plus célèbres artistes*.

CAMP, M. DU (1848). *Souvenirs et paysages d'orient, Smyrne. Ephése, Magnésie, Constantinople, Scio*. París: Bertrand.

——— (1852). *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés*

d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique. Paris: Gide et Baudry. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

——— (1877). *Le Nil. Égypte et Nubie, (4e éd.)*. Paris: Librairie Hechette et Cie.

——— (1906). *Souvenirs littéraires (1822-1850) Édition 3*. Paris: Librairie Hechette et Cie. (1ª edición 1883).

CANBY MONK, A. (2018). *Abd al-Ghaffar: The First Meccan Photographer*. En línea. Recuperado de <https://www.qdl.qa/en/%E2%80%98abd-al-ghaff%C4%81r-first-meccan-photographer> [Consulta: 20 de octubre de 2018].

CANGUILHEM, D. (2008). “Aguado de las Marismas, Comte Olympe-Clemente-Alexandre- Auguste (1827–1894) and Vicomte Onesipe-Gonsalve (1830–1893)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 21-22).

CAZENTRE, T. (2013). “Photographes du Caire dans le dernier tiers du XIXe siècle: les ateliers commerciaux”, en VV. AA. *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. Paris: Picard (Collection InVisu), (pp. 227-44).

CHABAUD, G. (2016). “Les origines d'un modèle touristique. Les médiations du Grand Tour hier et aujourd'hui”, en revista *Ethnologies*, Volume 38, Número 1–2–2016, (pp. 47-59).

CHATEAUBRIAND, F. -R. DE (1811). *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce et revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne*. Paris: Le Normant.

——— (1857). *Atala. Les aventures du dernier Abencerraje*. París: A. de Vresse.

CHLUMNSKY, M. (2008). “Lorent, Jacob August (1813-1884)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 872-874).

CLERCQ, L. DE (1859). *Voyage en Orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq, 1858-1859*. Paris: l'auteur. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

——— (1881). “Inventaire d'une collection de photographies exécutés dans le cours d'un voyage en Orient (1859-1860)”, en *Archives de l'Orient Latin*. Tome I.

——— (1903). *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas reliefs, etc. publié par M. de Clercq. Tome II. Cachets, briques, bronzes, bas reliefs.* Paris: Ernest Lerour, editeur.

——— y MENANT, J. (1888). *Collection de Clercq. Catalogue méthodique et raisonné. Antiquités assyriennes, cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs, etc. Publié par M. de Clercq, avec la collaboration de M. J. Menant. Tome Ier. Cylindres orientaux.* Paris: Ernest Lerour, editeur.

CLIFFORD, C. (1861). *A Photographic Scramble through Spain. Patronised by Their Majesties the Queen of England. The Queen and King of Spain. Their I[mperial] M[ajesties] the Emperor and Empress of the French. The Emperor of Russia. H[is] R[oyal] H[ighness] the Duke of Montpensier, &c. &c.* By C. Clifford. London: A. Marion & Co.

——— (1862). *Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862, por C. Clifford, fotógrafo de S. M.* Fuente: Biblioteca Nacional de España.

COOK, S. E. (1834). *Sketches in Spain during the years 1829-30-31, 32.* Volumen 1. Paris: A. and W. Galignani, Baudry. London: T. and W. Boone.

COOK, T. (1876a). *Cook's Tourists' Handbook for Egypt, the Nile and the Desert.* London: Thomas Cook and Son, Ludgate Circus, E.C.; Simpkin, Marshall, & Co.

——— (1876b). *Cook's Tourists' Handbook for Palestine and Syria.* London: Thomas Cook and Son, Ludgate Circus, E.C.; Simpkin, Marshall, & Co.

CORMENIN, L. DE (1852a). “Égypte, Nubie, Palestine et Sirie, dessins photographiques para Maxime du Camp”, en *La Lumière. Journal non politique.* Deuxième année. N° 25. 12 juin 1852. Paris: A. Gaudin, (pp. 98-99).

——— (1852b). “Égypte, Nubie, Palestine et Sirie, dessins photographiques para Maxime du Camp”, en *La Lumière. Journal non politique.* Deuxième année. N° 27. 26 juin 1852. Paris: A. Gaudin, (p. 105).

COSSON, E. (1857). “Itinéraire d'un Voyage Botanique en Algérie, Entrepris en 1856 sous le Patronage du Ministère de la Guerre”, en *Bulletin de la Société botanique de France*, 4:1, (pp. 5-11).

ÇAKIR, C. (2009). “Abdalmëcit”, en AGOSTON, G. y MASTERS, B. *Encyclopedia of the Ottoman Empire.* New York: Facts On File, Inc., (p. 9).

ÇELİK, Z. y ELDEM, E. (eds.) (2015). *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914*. Catálogo de la exposición. Istanbul: Koç University Press.

DAVILLIER, C. y DORÉ, G. (1874). *L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré*. París: Librairie Hachette et Cie.

DERENTHAL, L. (2013). "...für einen Dilettanten schon ziemlich befriedigend. Felix Alexander Oppenheim. Zur Wiederentdeckung eines Fotografen der 1850er Jahre", en *Fotogeschichte Heft 128*, Jonas Verlag, Marburg, (pp. 5-14).

DERINLIG, S. (1998). *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909*. London: I.B. Tauris.

DESAUTELS, J. (ed.) (2010). *Pierre-Gustave Joli de Lotbinière. Voyage en Orient (1839-1840), Journal d'un voyageur curieux du monde et d'un pionnier de la daguerréotypie*. Canada: Les Presses de l'Université Laval.

DÍAZ-AGUADO y MARTÍNEZ, C. (2001). "La fotografía de obras públicas en el periodo isabelino", en *Revista de Obras Públicas: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos*. N° 3.414, (pp. 51-58).

DÍAZ FRANCÉS, M. (2016). *J. Laurent (1816-1886). Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

DÍAZ LARIOS, L. F. (2002). "La visión romántica de los viajeros románticos". Edición digital a partir de *Romanticismo 8: Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002). Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, (pp. 87-99).

DIZY CASO, E. (1997). *Los Orientalistas de la Escuela Española*. París: ACR Édition.

DOUGLAS, N. (2004). *Francis Frith in Egypt and Palestine: a Victorian photographer abroad*. Princeton: Princeton University Press.

DUMAS, A. (1847). *Impressions de voyage; de Paris à Cadix*. París: Garnier.

École des mines de Paris. "Louis Auguste Alphonse Delaunay (1860-1938)", en *Annales de Mines*. En línea. Recuperado de: <http://www.annales.org/archives/x/launay4.html> [Consulta: 16 de octubre de 2019].

El Clamor público, periódico del Partido Liberal. (1859). Viernes, 1 de julio de 1859.

ELDEM, E. (2015). “Powerful Images. The Dissemination and Impact of Photography in Ottoman Empire”, en ÇELİK, Z. y ELDEM, E. (eds.). *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914*. Catálogo de la exposición. Istambul: Koç University Press, (pp. 105-153).

EL-HAGE, B. (2007). “The Armenian Pioneers of Middle Eastern Photography”, en *Jerusalem Quarterly*, issue 31, (p. 22).

——— (2013). “A Tour in the East”, en GORDON, S. y MCCARTHY, J. *Cairo to Constantinople: Francis Bedford's Photographs of the Middle East*. Catálogo de la exposición. Londres: Royal Collection Trust, (pp. 36-53).

ERDEM, S. (2006). *Views of Egypt by Georgios and Constantinos Zangaki: Examining a Late Nineteenth-century Photographic Album at the Art Gallery of Ontario*. Tesis de maestría. Toronto: The Ontario College of Arts and Design.

FABER, P. (ed.) (1986). *Beelden van de Oriënt: fotografie en toerisme, 1860-1900/Images of the Orient: Photography and Tourism, 1860-1900*. Catálogo de la exposición. Amsterdam/Rotterdam: Fragment.

FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2008). “La España romántica en versión estereoscópica”, ponencia presentada en el coloquio *Viaje Imaginario y registro monumental en la fotografía del siglo XIX*, celebrado en la Alhambra de Granada los días 6 y 7 de marzo de 2008. En línea. Recuperado de: <http://eprints.rclis.org/16904/>

——— (2016). “British Stereo Photographers in Spain: Frank M. Good”, en *International Journal of Film and Media Arts*, [S.l.], v. 1, n. 2, (pp. 76-88).

——— y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2014). “La colección Fernández Rivero de fotografía antigua”, en *Métodos de Información II*, Vol. 5, no 9, (pp. 157-181).

——— y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2017). *Descubriendo a Luis Masson. Fotógrafo en la España del XIX*. Catálogo de la exposición. Málaga: Ediciones del Genal.

FLAUBERT, G. (1910a). *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. T. 5, 2. Notes de Voyages I, Italie, Égypte, Palestine, Rhodes*. Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur.

——— (1910b). *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert. T. 5, 2. Notes de Voyages II, Asie Minor, Constantinople, Grèce, Italie, Carthage*. Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur.

——— (1964). “Les Mémoires d’un fou”, en *Oeuvres complètes*, vol. I. Paris: Seuil. (1ª edición 1838).

FLEIG, A. (1997). *Rêves de papier. La photographie orientaliste, 1860-1914*. Neuchâtel: Éd. Ides et Calendes.

FLEMING, P. (2012). “Of Gin and Gardens. The life of Frank Mason Good”, en *Stereo World*; Sep/Oct Vol. 38 Issue 2, (p. 6).

FOLIARD, D. (2012). “La photographie de la Palestine au temps du collodion: une spécificité britannique?”, en *Revue d’histoire du XIX siècle*, nº 45, 2012/2, (pp. 161-183).

FONTANELLA, L. (1981). *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones El Viso.

——— (1999). *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso.

——— (2007). “Document, romanç i refugi nostàlgic”, en VV. AA. (2007). *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, (pp. 33-50).

——— (2015). “Andanzas y visiones de los Tenison”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *I Jornadas sobre la investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Colección Actas. Institución Fernando el Católico, (pp. 174-186).

——— (2017). *This Favoured Land: Edward King-Tenison and Lady Louisa in Spain, 1850-1853*. Peter Lang.

———; GARCÍA FELGUERA, M. S. y KURT, G. F. (1994). *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Focus.

FORD, R. (1855). *A Handbook for the Travellers in Spain. Part 1. Andalucía, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, and Catalonia, the portion best suited for the invalid – A winter tout*. London: John Murray.

FOUCAULT, M. (1969). *L’archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

——— (1975). *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

FOURNIER, J. -B. -J. (1809). “Préface historique”, en VV. AA. *Description de l’Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte*

pendant l'expédition de l'Armée française. Tome premier. Paris: Impr. Impériale, (pp. 1-155).

FOX TALBOT, W. H. (1844-1846). *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown & Green Longmans.

FRITH, F. (1857a). *Egypt and Palestine Photographed and Described by Francis Frith, vol. I*. Londres: Thomas Agnew & Sons. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

——— (1857b). *Egypt and Palestine Photographed and Described by Francis Frith, vol. II*. Londres: Thomas Agnew & Sons. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

——— (1862). *Egypt, Nubia and Ethiopia. Illustrated by one hundred stereoscopic photographs, taken by Francis Frith for Messrs. Negretti and Zambra*, London: Smith, Elder and Co., 65, Cornhill. Álbum fotográfico. Fuente: *The J. Paul Getty Foundation*, Los Angeles.

FURNE, C. y TOURNIER, H. (1859). *La Photographie: journal des publications légalement autorisées: faits intéressants la photographie, annonces*. Paris: Furne fils et H. Tournier.

——— (1860). *Voyages*. Paris: [57 rue de Seine].

——— (1861). *Voyages*. Paris: [57 rue de Seine].

GALERA ANDREU, P. (1992). *La imagen romántica de la Alhambra*. Madrid: Junta de Andalucía - Ediciones el Viso.

GÁMIZ GORDO, A. (2008). *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, Patronato de la Alhambra.

——— (2010). “Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833”, en *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 15, (pp. 54-65).

——— (2012). “Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J. F. Lewis (h. 1832-33)”, en *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, nº 20, (pp. 76-87).

GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.) (1999). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consejería de Obras Públicas y Transportes.

GARZÓN, R. (ca. 1920). *Álbum de Córdoba [Material gráfico]*. Córdoba: edición Rafael Garzón. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

——— y HAUSER y MENET (1905). [*Recueil. Vues d'Espagne: Andalousie, Madrid, Tolède, musée du Prado*]. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

GAUDIN, M. A. (1864). “Exposition de la Société Française de Photographie. Premier article.”, en *La Lumière. Journal non politique*. 14ème année. N° 9. 15 mai 1864. Paris: A. Gaudin.

GAUTIER, T. (1845). *Voyage en Espagne (Tras los montes)*. Paris: G. Charpentier.

——— (1853). *Constantinople*. Paris: Michel Lèvi Frères.

——— (1882). *L'Orient*. Paris: G. Charpentier.

——— (1901). *Le roman de la momie / Théophile Gautier; 42 compositions originales de Alex. Lunois; gravées au burin et à l'eau-forte par Léon Boisson*. Paris. (1ª edición 1857).

GAVIN, C. E. S. (1978). “Bonfils and the Early Photography of the Near East”, en *Harvard Library Bulletin*, vol. XXVI, n° 4, October 1978. (pp. 442-470).

GERMOND DE LAVIGNE, A. (1859). *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. País: Librairie de L. Hachette et Cie.

GERNSHEIM, H. y GERNSHEIM, A. (1954). *Roger Fenton, photographer of the Crimean War*. London: Secker & Warburg.

GHANDAR, I. (2015). “Egyptian Photography Trends from 1875 to 1900 Through Some of Armenian Photographers and Their Works”, en *Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies "EJARS"*, Volume 5, Issue 1, June – 2015, (pp. 1-11).

GIMON, G. (2013), “Jules Itier, Daguerreotypist”, en *History of Photography*, volumen 5, issue 3. London: Taylor & Francis Group, (pp. 225-244).

GIRAULT DE PRANGEY, J. -P. (1836). *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Paris: Veith et Hauser, s.d.

——— (1841). *Essai sur l'architecture, des arabes et de mores, en Espagne, en Sicilie, et en Barberie, [suivi d'un appendice contenant les inscriptions de l'Alhambra, publiées et traduites par J. Derembourg]*. Paris: A. Hauser.

- (1842). *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*. Paris: A. Hauser.
- (1843). "Lettre de M. Girault de Prangey", en *Bulletin monumental ou collection des memoires et des renseignements pour se avir à la confection d'une statistique des monuments de la France classés chronologiquement*. Vol. 9. Paris: M. de Gaumont, (p. 159-162).
- (1846). *Les Monuments arabes d'Égypte, de Syrie, d'Asie Mineure dessinés et mesurés de 1842 à 1845*. Paris: l'auteur.
- (1851). *Monuments & paysages de l'Orient: Lithographies exécutées en couleur d'après ses aquarelles. ... Algérie, Tunis, Égypte, Syrie, Asie-Mineure, Grèce, Turquie*. Paris: l'auteur.
- GONZÁLEZ ALCANTUR, J. A. y ROJO FLORES, S. (2014). "La Alhambra de Granada: un fractal orientalista en clave postcolonial. Los puntos de vista local y árabe", en *Estudios de Asia y África*, vol. XLIX, núm. 3. México DF: El Colegio de México, A.C, (pp. 993-722).
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2002). "Imagen fotográfica y orientalismo en la arqueología del siglo XIX", en AMADOR CARRETERO, M.P.; ROBLDANO ARILLO, J. y RUIZ FRANCO M.R. *Imagen, cultura y tecnología: Primeras jornadas*. Madrid, (pp. 327-345).
- (2006). "La fotografía en la historia de la arqueología española (1860-1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en el discurso histórico", en *Archivo Español de Arqueología*, Vol. 79, (pp. 177-205).
- GOODWIN, S. (2016). *The Abdullah Frères: Shifting Identities for Artistic Advancement on the Global Scale*. University of South Florida. En línea. Recuperado de: https://www.academia.edu/16739012/The_Abdullah_Fr%C3%A8res_Shifting_Identities_for_Artistic_Advancement_on_the_Global_Scale [Consulta: 4 de mayo de 2019].
- GORDON, S. y McCARTHY J. (2013). *Cairo to Constantinople: Francis Bedford's Photographs of the Middle East*. Catálogo de la exposición. London: Royal Collection Trust.
- y EL HAGE, B. (2014). *Cities, Citadels, and Sights of the Near East: Francis Bedford's Nineteenth-Century Photographs of Egypt, the Levant, and Constantinople*. Cairo & New York: The American University in Cairo Press.
- GOUPIL, A. y GÉRÔME, J. -L. (1868). *Voyage en Égypte, au Sinai, en Jordanie et en Palestine*. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

GOUPIL-FESQUET, F. -A. -A. (1843). *Voyage d'Horace Vernet en Orient / rédigé par M. Goupil Fesquet*. Paris: Challamel Éditeur.

GREENE, J. B. (1854). *Le Nil, Monuments, Paysages. Explorations photographiques par John B. Greene*. Lille: Imprimerie photographique de Blanquart-Evrard. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

GROTH, H. (2004). *Victorian Photography and Literary Nostalgia*. Oxford University Press.

HALLER, D. M. (2000). *In Arab Lands: the Bonfils Collection of the University of Pennsylvania Museum*. Cairo: American University in Cairo Press.

HAMDI BEY, O. y MARIE DE LAUNAY, V. (1873). *Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne / Texte par Son Excellence O. Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international; Phototypie de Sébah*. Constantinople: Imprimerie du "Levant Times & Shipping Gazette". Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

HAMELIN, M. (1994). "Henri-Gustave Joly", artículo del *Dictionnaire biographique du Canada*. En línea. Recuperado de: http://www.biographi.ca/fr/bio/joly_de_lotbiniere_henri_gustave_13F.html [Consulta: 18 de diciembre de 2018].

HANNAVY, J. (2008a). "Itier, Alphonse-Eugène-Jules (1802–1877) *French Photographer*", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 758-759).

——— (2008b). "Legekian, G & Co (dates unknow)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (p. 840).

——— (2008c). "Bedford, Francis (1816–1894) British Photographer, Artist, Lithographer, And Publisher", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 134-136).

HANNOOSH, M. (2016a). "Horace Vernet's 'Orient': Photography and the Eastern Mediterranean in 1839, Part II: The Daguerreotypes and Their Texts", en *The Burlintong Magazine CLVIII*, (pp. 430-439).

——— (2016b). “Practices of Photography: Circulation and Mobility in the Nineteenth-Century Mediterranean”, en *History of Photography*, volumen 40, issue 1. London: Taylor & Francis Group, (pp. 3-27).

HENISCH, B. A. y HENISCH, H. K. (2008). “Robertson, James (1813-1888)”, en HANNAVY, John (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 1200-1202).

HERRANZ RODRÍGUEZ, C. (1999). “Laurent y su visión de la indumentaria andaluza”, en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consejería de Obras Públicas y Transportes, (pp.224-242).

HOREAU, H. (1841). *Panorama d'Égypte et de Nubie, avec un portrait de Méhmet-Ali et un texte orné de vignettes*. Paris: chez l'auteur.

HOWE, K. S. (1992). *Felix Teynard: Calotypes of Egypt: A Catalogue Raisonné*. New York: Hans P. Krauss.

——— (1994). *Excursions along the Nile: The Photographic Discovery of Ancient Egypt*. Catálogo de la exposición. Santa Barbara, Calif.: Santa Barbara Museum of Art.

——— (1997). *Revealing the Holy Land. The Photographic Exploration of Palestine*. Catálogo de la exposición. Santa Barbara Museum of Art.

——— (2008). “Teynard, Félix (1817-1892)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (1382-1384).

———. (2008). “Vignes, Louis (1831-1896)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (p. 1454).

HUDSON, G. (2018). “Palmyra in the 19th Century: Louis Vignes”, en ABDELLATIF, R.; GONNELLA, J. y KOHLMAYER, K. *Syria Matters*. Catálogo de la exposición. Qatar Museums, Museum of Islamic Art, Doha. Milan: Silvana Editoriale.

HUYSMANS, J. -K. (2004). *A contrapelo*. Madrid: Cátedra. (1ª edición 1884).

INNES, R. (2011). "Jérusalem Revisited. On Auguste Salzmann's Photo-Topography", en *Religion and the Arts. Volumen 15-3*. Boston: Brill Publications, (pp. 306-337).

IRVING, W. (2010). *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Alba Libros. (1ª edición 1832).

ISAMBERT, E. (1881). *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient par le d. Émile Isambert, Professeur agrégé à l'École de Médecine de Paris Membre de la Société de Géographie. Deuxième partie: Malte, Égypte, Nubie, Abyssinie, Sinaï*. Paris: Librairie de L. Hachette et cie.

ITIER, J. -A. -E. (1848). *Journal d'un voyage en Chine en 1843, 1844, 1845, 1846*. Paris: Chez Dauvine et Fontaine.

JACOBSON, K. (2007). *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. London: Bernard Quaritch Ltd.

JAMMES, B. (1981). "John B. Greene, an American Calotypist", en *History of Photography*, volume 5, issue 4. London: Taylor & Francis Group, (pp. 305-324).

JOANNE, A. (1860). *Guide du voyageur en Europe: France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal... publié sous la direction de M. Adolphe Joanne*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie.

——— e ISAMBERT, E. (1861). *Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient par Adolphe Joanne et Émile Isambert. Ouvrage entièrement nouveau contenant Malte, la Grèce, La Turquie d'Europe, la Turquie d'Asie, la Syrie, la Palestine, Le Sinaï et l'Égypte et accompagné de 11 cartes et de 19 plan*. Paris: Librairie de L. Hachette et cie.

JOMARD, E. F. (1840). "L'Alhambra (Espagne)", en LEREBOURS. N. -M. -P. *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe*. Paris: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange.

KEMPF, C. (1986). "Bartholdi photographe", en *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar*, (pp. 99-106).

KHEMIR, M. (1994). *L'Orientalisme: l'Orient des photographes au XIXe siècle*. Catálogo de la exposición Paris: Centre national de la photographie (Photopoche, nº 58).

L'Illustration, journal universal, vo. XXXIX, n° 993, 8 mars 1862, p. 156. “Esquisses d'un voyage en Espagne”.

La Lumière. Journal non politique. Quatrième année. N° 11. 18 mars 1854. Paris: A. Gaudin.

——— Cinquième année. N° 21. 26 mai 1855. Paris: A. Gaudin.

——— Sixième année. N° 46. 15 novembre 1856. Paris: A. Gaudin.

——— Septième année. N° 4. 24 janvier 1859. Paris: A. Gaudin.

——— Huitième année. N° 17. 24 avril 1858. Paris: A. Gaudin.

——— Huitième année. N° 18. 1 mai 1858. Paris: A. Gaudin.

——— Huitième année. N° 20. 15 mai 1858. Paris: A. Gaudin.

——— Neuvième année. N° 1. 1 janvier 1859. Paris: A. Gaudin.

——— 12ème année. N° 14. 30 juin 1862. Paris: A. Gaudin.

La Voz de Córdoba, 7 de marzo de 1844.

LABORDE, A. DE (1806-1820). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid....* Paris: De l'imprimerie de Pierre Didot l'ainé.

LACAN, E. (1854). “Les Pyrénées par M. le Vicomte Vigier”, en *La Lumière*. Quatrième année. N° 6, 11 de febrero de 1854. Paris: A. Gaudin, (pp. 21-22).

——— (1854). “Album de M. le Vicomte de Dax”, en *La Lumière. Journal non politique*. Quatrième année. N° 20. 20 mai 1854. Paris: A. Gaudin, (p. 79).

——— (1855). “De la Photographie et de ses diverses applications aux Beaux-Arts et aux Sciences”, en *La Lumière. Journal non politique*. Cinquième année. N° 3, 20 de enero de 1855. Paris: A. Gaudin, (pp. 11-12).

——— (1856a). “Exposition photographique de Bruselles”, en *La Lumière. Journal non politique*. Sixième année. N° 41, 11 de octubre de 1856. Paris: A. Gaudin, (p. 157).

——— (1856b). “Exposition photographique de Bruselles”, en *La Lumière. Journal non politique*. Sixième année. N° 42, 18 de octubre de 1856. Paris: A. Gaudin, (p. 161).

——— (1856c). “Exposition photographique de Bruselles”, en *La Lumière. Journal non politique*. Sixième année. N° 49, 6 de diciembre de 1856. Paris: A. Gaudin, (p. 189).

——— (1858). “Revue photographique”, en *La Lumière. Journal non politique*. Huitième année. N° 42, 16 de octubre de 1856. Paris: A. Gaudin, (pp. 165-166).

——— (1859). “Exposition photographique II”, en *La Lumière*. Neuvième année. N° 24, 11 de junio de 1859. Paris: A. Gaudin, (p. 93).

LACARRIÈRE, J. (1999). “Rêveurs d’Orient”, en AUBENAS, S. y LACARRIÈRE, J. *Voyage en Orient*. Catálogo de la exposición. Paris: Éditions Hazan, (pp. 6-17).

LACOSTE, A. (2010). *Felice Beato. A Photographer on the Eastern Road*. Catálogo de la exposición. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum.

——— (2013). “Édition photographique et sciences de l’antiquité”, en *Revue de la BNF*, 2013/2 n° 44. Paris: Bibliothèque nationale de France, (p. 18-24).

LAISSUS, Y. (2004). *Jomard, le dernier Égyptien: 1777-1862*. Paris: Fayard.

LALLEMAND, C. y HART, L. W. (1865). *Galerie universelle des peuples*. Paris: Librairie du petit Journal. Álbum fotográfico.

——— (1865). *La Syrie, Costumes, Voyages, Paysages*. Paris: Librairie du petit Journal. Álbum fotográfico. Fuente: *Qatar national Library*.

LAMARTINE, A. DE (1835). *Voyage en Orient*. París: Hachette.

LARRINAGA RODRÍGUEZ, C. (2002). “El turismo en la España del siglo XIX”, en *Historia Contemporánea* 25, (pp. 157-179).

LASSELS, R. (1670). *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey Through Italy: in Two Parts: With the Characters of the People, and the Description of the Chief Towns, Churches, Monasteries, Tombs, Libraries, Pallaces, Villa's, Gardens, Pictures, Statues, and Antiquities. As Also of the Interest, Government, Riches, Force, &c. of All the Princes; With Instructions Concerning Travel*. Paris, London: John Starkey.

LATOUR, A. DE (1847). *Voyage de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce / [A. de Latour]; album dessiné par M. de Sinety, ...; lithographié par Mrs Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer et Sabatier*. Paris: Arthus Bertrand.

——— (1855). *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalusie / par Antoine de Latour*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs.

LAWSON, J. (1991). *James Robertson: Photographer of Istanbul*. London: The British Council.

LAZARD, B. (1991). “Frank Mason Good and his Middle East Photographs”, en *The Photohistorian*, 93, (pp. 46-52).

LE GUERN, N. (2018). “Théodule Devéria, un photographe-égyptologue très discret”, en *L’Antiquité à la BnF*. En línea. Recuperado de: <https://antiquitebnf.hypotheses.org/4611> [Consulta: 14 de febrero de 2019].

Le Magasin pittoresque / publié... sous la direction de M. Édouard Charton. (1857). París.

LENOIR, P. (1872). *Le Fayoum, le Sinai et Petra: expédition dans la Moyenne-Égypte et l’Arabie Pétrée sous la direction de J. -L. Gérôme*. Paris: Henri Plon, imprimeur-éditeur.

LEREBOURS. N. -M. -P. (1840). *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe*. Paris: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange. Álbum de litografías. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, París.

——— (1852). “Plaque, papier ou verre?”, en *La Lumière. Journal non politique*. Deuxième année. N° 19. 1 mai 1852. Paris: A. Gaudin.

LEVENFELD, R. y VALLHONRAT, V. (2004). “De París a Cádiz”, en VV. AA. *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*. Catálogo de la exposición. Barcelona: MNAC.

LEWIS, J. F. (1835). *Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4 / drawn on stone by J.D. Harding [et al.]*. London: Hodgson Boys & Graves.

LLEÓ CAÑAL, V. (1984). “Los viajeros románticos”, en *Estudios Turísticos*, nº 83, (pp. 45-53).

LÓPEZ BERISO, M. (2019). *Un lugar en la historia de la fotografía para José Martínez Sánchez (1807-1874)* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

LÓPEZ MARTÍNEZ, G. (2015). “El Grand Tour: revisión de un viaje antropológico”, en *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*, nº 12 Julio-diciembre. Murcia: Escuela Universitaria de Turismo, Universidad de Murcia, (pp. 106-120).

LÓPEZ MONDEJAR, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. Madrid: Lunwerg Editores.

LORENT, J. A. (1861a). *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algerien. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie. Photographische Skizzen*. Manheinn: P. Von Zabern. Álbum fotográfico.

——— (1861b). *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algerien. Photographische Skizzen*. Manheinn: Buchdruckerei Von Heinrich Hogrefe.

LOWRY, B. y BARRET LOWRY, I. (1998). *The Silver Canvas. Daguerreotype Masterpieces from the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles: Getty Museum.

LUNN, R. (2005). *Francis Frith's Egypt and the Holy Land. The Pioneering Photographic Expeditions to the Middle East*. Salisbury: The Francis Frith Collection.

LYONS, C. L. (2005). "The Art and Science of Antiquity in Nineteenth-Century Photography", en LYONS, C. L. (ed.). *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Catálogo de la exposición. Los Angeles: Getty Publications.

MACKENZIE, J. M. (1995). *Orientalism. History, theory and the arts*. New York: Manchester University Press.

MAGALOTTI, L. (1668-1669). *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal / edición y notas por Ángel Sánchez Rivero y Ángela Mariutti de Sánchez Rivero*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, (Edición de 1933).

MARÈS, P. (1856). *Souvenirs de voyage dans le sud d'Argelia*. Álbum fotográfico. Fuente: *George Eastman House Collection*, Rochester.

——— y VIGINEIX, G. (1880). *Catalogue raisonné des plantes vasculaires des îles Baléares, par le Dr Paul Marès et Guillaume Vigineix,...* París: G. Masson.

MARÍ, A. (1988). "Espacio de deseo", en ARIAS ANGLÉS, E. (comisario). *Pintura orientalista española (1830-1930)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Banco Exterior.

MARTÍ BAIGET, J. (2010). "Jules Ainaud (Lunel, França, 1837-Barcelona, 1900) molt més que un fotògraf al servei de J. Laurent", en *Imatge i Recerca*. 11es. Jornades Antoni Varés. Ponències, experiències i comunicacions. Girona: Ajuntament de Girona, (pp. 128-131).

MARTIN, L. A. (1851). “Communication de M. Maxime du Camp”, en *La Lumière. Journal non politique*. Première année. N° 16. 25 mai 1851. Paris: A. Gaudin.

MARTÍNEZ MUÑIZ, P. (2020). “Francis Frith, la estereoscopia y Oriente: el álbum «Egypt, Nubia and Ethiopia», 1862”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *III Jornadas sobre la investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Colección Actas. Institución Fernando el Católico.

MARTINI, J. -M. (2015). *Louis Vignes (1831-1896)*. Catálogo de la exposición. Maastricht: TEFAF.

MARTOS CAUSAPÉ, J. F. (2005). “Del daguerrotipo al colodión: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX”, en *Revista Berceo*, n° 149. Logroño, (pp. 9-34).

MASPERO, G. (1896). *Bibliothèque Égyptologique concernant les oeuvres des égyptologues français dispersés dans divers recuils et qui n'ont pas encore été réunies jusqu'à ce jour. Publiée sous la direction de G. Maspero. Membre de l'Institut Directeur d'études à l'École pratique des Hautes-Études. Professeur au Collège de France. Tome quatrième. Théodule Devéria. Mémoires et fragments I*. Paris: Ernest Leroux, éditeur.

Medals and Honorable Mentions... International Exhibition, 1862. London, Printed By G.E. Eyre, 1862, second edition, (p.209).

MERLI, A. (2012). “A New Art in an Ancient Land: Palestine Through the Lens of Early European Photographers”, en *Institute for Palestine Studies*. Issue 50. En línea. Recuperado de <https://www.palestine-studies.org/jq/fulltext/78485> [Consulta: 23 de octubre de 2018].

MICKLEWRIGHT, N. (1990). “Looking at the Past. Nineteenth Century Images of Constantinople as Historic Documents”, en *Expedition Magazine*, Vol. 31, Issue 1, (pp. 24-32).

MONDENARD, A. DE (2002). *La Mission Heliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*. Catálogo de la exposición. París: Editions du Patrimoine.

MONTES RUIZ, R. (1999). “Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX, a través de las fotografías de J. Laurent”, en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consejería de Obras Públicas y Transportes, (pp. 47-55).

MOUSSA, S. (2007). “La double vue. Sur le voyage en Égypte (1869) de Théophile Gautier”, en *Le Temps des Médias*, 1-nº 8, (pp. 34-45).

——— (2011). *Le regard d'un artiste français sur l'Égypte ottomane. Le voyage en Orient de Frédéric Goupil-Fesquet (1839-1840)*. Paris: Republic of Turkey Ministry of Culture/ICTA, (pp. 517-521).

——— (2014). “Edward W. Said lecteur de Raymond Schwab”, en *Sociétés & Representations* 1 (nº 37), (pp. 69-78).

NAEF, W. J. (1973). *Early photographers in Egypt and the Holy Land, 1849-1870*. Catálogo de la exposición. New York: The Metropolitan Museum of Art.

NASSAR, I. (2019). “A Brief History of Early Photography in the Middle East”, en BARTHE, C. (ed.). *An Early Album of the World: Photographs 1842-1896*. Catálogo de la exposición. Abu Dhabi: Louvre Abu Dhabi / Art Book Magazine Éditions.

NERVAL, G. DE (1851). *Voyage en Orient, tome I*. Paris: Michel Lévi Frères, Libraires Éditeurs.

——— (1851). *Voyage en Orient, tome II*. Paris: Michel Lévi Frères, Libraires Éditeurs.

NICKEL, D. (2004). *Francis Frith in Egypt: A Victorian Photographer Abroad*. Princeton and London: Princeton University Press.

NOVAK, A. (2013). “Alphonse de Launay: Student of Le Gray and Early Photographer of Spain and Algeria.”, en Vintange Works, Ltd. En línea. Recuperado de:
<https://www.iphotocentral.com/showcase/showcase-view.php/16/1/182/1/16/0>
[Consulta: 2 de octubre de 2019].

OLALQUIAGA, C. (2007). *El reino artificial. Sobre la experiencia kisch*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

OPPENHEIM, F. A. (1853). “Correspondance”, en *La Lumière. Journal non politique*. Tercer año, Nº 15, 9 de abril de 1853. Paris: A. Gaudin.

——— (1854a). *Details der Akropolis: Die Skulpturfragmente*. Dresde: CC Reinhold e hijos. Álbum fotográfico.

——— (1854b). *Die erhaltenen griechischen Tempel auf der Akropolis*. Dresde: CC Reinhold e hijos. Álbum fotográfico.

ORTIZ MAQUEDA, L. (2015a). “Biografías de calotipistas que trabajaron en España”, en VV. AA. *El mundo al revés. El calotipo en España*. Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, (pp. 151-155).

——— (2015b). “Naturaleza y paisaje. El círculo de Gustave Le Gray en la península, 1848–1858”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, (pp. 87-94).

——— (2017). “Paul Marès: entre fotografía y botánica”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, (pp. 95-104).

ÖZENDES, E. (1995). *Osmanli Imparatorlugu'nda Fotografıcılık (1839-1919) / Photography in the Ottoman Empire 1839 – 1919*. Istanbul: Iletisim Yayinlari.

——— (1998). *Abdullah Frères: Ottoman Court Photographers*. Istanbul: Yapı Kredi.

——— (1999). *From Sébah & Joaillier to Foto Sabah. Orientalism in Photography*. Istanbul: YKY.

——— (2008). “Kargopoulo, Basile (Vasili) (1826-1886). Ottoman Greek Photographer”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (p. 789).

ÖZTUNCA, B. (1992). *James Robertson. Pioneer of Photography in the Ottoman Empire*. Istanbul: Muhittin Salih Eren.

——— (2006). *The Photographers of Constantinople: Pioneers, Studios and Artists from 19th Century Istanbul*. Istanbul: Aygaz.

——— (2000). *Vassilaki Kargopoulo: photographer to His Majesty the Sultan*. Istanbul: BOS.

——— (2015). “The Origins and Development of Photography in Istanbul”, en ÇELİK, Z. y ELDEM, E. (eds.). *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914*. Catálogo de la exposición. Istanbul: Koç University Press, (pp. 66-105).

PALMIERI, A. (1887). *L'Égypte et la Nubie : Grand album monumental, historique, architectural : Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent*

cinquante vues photographiques par M. Béchar, artiste photographe, comprises depuis Le Caire (Égypte) jusqu'à la deuxième cataracte (Nubie) : Avec un texte explicatif des monuments d'après nos meilleurs écrivains, par M. A. Palmieri. Paris: André Palmieri et Émile Béchar. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

PARRY JANIS, E. (1989). *Louis de Clercq*. Stuttgart: Ed. Cantz.

PELTRE, C. (2003). *Les Orient de la peinture*. Conferencia impartida en el CCCB, Barcelona. En línea. Recuperado de: https://www.cccb.org/rsc_gene/peltre.pdf [Consulta: 27 de mayo de 2019].

PERCEVAL, M. (2008). "Cammass, Henry (1813-1888)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (p. 261).

PEREZ, N. N. (1988). *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Harry N. Abrams, Inc.

PÉREZ GALLARDO, H. (2007). "Jean Laurent (1816-1886). Un fotógrafo y su empresa", en PIÑAR SAMOS, J. (ed.). *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Catálogo de la exposición. Granada: Junta de Andalucía. Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura, (pp. 48-70).

——— (2012). "Fotografías del vizconde de Dax en Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, nº 191, (pp. 68-76).

——— (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra Ediciones.

PÉREZ VILLAAMIL, G. y ESCOSURA, P. DE LA (1842-1850). *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villaamil; texto redactado por Don Patricio de la Escosura; litografías por los principales litógrafos de París*. París: Alberto Hauser (Imprenta de Fain y Thunot).

PIFERRER, P.; QUADRADO, J. M.; MADRAZO, P. DE y PI i MARAGALL, F. (1839-1865). *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes en laminas dibujadas del natural y litografías por F. J. Parcerisa*. 10. Vols. Barcelona y Madrid: Joaquín Berdaguer López.

PINSON, S. C. (ed.). (2019). *Monumental Journey: The Daguerreotypes of Girault de Prangey*. Catálogo de la exposición. New York: The Metropolitan Museum of Art.

PIÑAR SAMOS, J. (1999). “Jean Laurent y Granada. El registro monumental y la construcción de la imagen turística”, en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Consejería de Obras Públicas y Transportes, (pp. 71-82).

——— (2006). “Turismo emergente y mercado fotográfico en torno a la Alhambra (1842-1915)”, en *La Alhambra. Turismo y fotografía en torno a un monumento*. Catálogo de la exposición. Granada: Obra Social de CajaGranada – Patronato de la Alhambra y Generalife.

——— (ed.) (2007). *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Catálogo de la exposición. Granada: Junta de Andalucía. Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura.

——— (2009). “El pasado como motivo. La Alhambra en la producción fotográfica europea (180-1888)”, en *Cuadernos de la Alhambra*, volumen 44. Granada: TF Editores.

——— (2011). “Una imagen de España”, en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre, (pp. 9-22).

——— y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2009). *En los confines de un mismo mar. Los palacios de la Alhambra y Topkapi en la fotografía del Viaje a Oriente*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

——— y ——— (2011). *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre.

——— y ——— (2015). “Oriente al sur. La presencia de Andalucía en el calotipo sobre España (1849-1860)”. En VV. AA. *El mundo al revés. El calotipo en España*. Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, (pp. 29-64).

——— y ——— (2017). *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra (1851-1860)*. Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

PORTER, J. L. (1858). *A handbook for travellers in Syria and Palestine: including an account of the geography, history, antiquities, and inhabitants of these countries, the*

Penninsula of Sinai, Edom, and the Syrian Desert; with detailed descriptions of Jerusalem, Petra, Damascus, and Palmyra. London: John Murray.

PRISSE D'AVESNES, E. (1807-1879). *Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies (NAF 20434-20443).* Paris: Biblioteca Nacional de Francia.

——— (1858-1869). *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine / par Prisse d'Avennes; ouvrage publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts; texte par P. Marchandon de La Faye, ... (d'après les notes de l'auteur).* Paris: A. Bertrand.

——— (1869-1877). *L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe / par Prisse d'Avennes...* Paris: Morel.

QUESADA, L. (1996). *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía.* Sevilla: Focus.

QUETTIER, P. (2000). *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892: dessins-peintures, photographie, études historiques.* Catálogo de la exposición. Langres: Gueniot.

RENIÉ, P. -L. (2008). "Bonfils, Felix-Adrien (1831-1885); Marie-Lydie Cabanis (1837-1918) and Adrien (1861-1929)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 173-175).

Revue de l'Orient de l'Argélie et des colonies. (1848). Bulletin et actes de la Société Oriental. Tome troisième. Paris: Chez Just Rouvier, libraire.

ROBERTS, M. (2013). "The Limits of Circumscription", en BEHDAD, A y GARTLAN, L. (eds.). *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation.* Los Angeles: Getty Research Institute, (pp. 53-74).

ROSCOE, T. (1838). *The Tourist in Spain and Morocco illustrated from drawings by David Roberts.* Londres: Robert Jennings and Co.

ROSENTHAL, D. (2008). "Benecke, Ernest, (1817-1894)", en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 146-148).

ROUX, J. -P. (1984). *Histoire des Turcs. Deux mille ans de Pacifique à la Méditerranée.* Paris: Fayard.

SÁEZ SAMANIEGO, S. (2011). “Klumpcol. La colección de fotografía estereoscópica de Yolanda Fernández-Barredo Sevilla y Juan José Sánchez García”, en *Berceo, Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 166, pp. 107-123.

SAID, E. W. (1997). *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House. (1ª edición 1978).

SALMERÓN ESCOBAR, P. (2007). “Metamorfosis de la Alhambra a través de la óptica de Laurent”, en PIÑAR SAMOS, J. (ed.). *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Granada: Junta de Andalucía. Patronato de la Alhambra y Generalife, Consejería de Cultura, (pp. 99-114).

SALZMANN, A. (1856). *Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours. / par Auguste Salzmann chargé par le ministère de l'Instruction publique d'une mission scientifique en Orient*. Paris: Gide et Baudry. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2006). *Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el patio de los Arrayanes de la Alhambra*. Papeles del Partal, nº 3, (pp. 9-48).

——— (2011). “Los editores Ferrier-Soulier”, en PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre, (pp. 61-80).

——— y FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2011). “Joseph Carpentier: pionero de la fotografía estereoscópica sobre España”, en PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre, (pp. 47-60).

——— y PIÑAR SAMOS, J. (2015). “La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier (1847-1890)”, en HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (ed.). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, (pp. 105-131).

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2007). *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*. Madrid: Ediciones Trea, S. L.

SANTOS MORENO, M. D. (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada: arte y sociedad* (tesis doctoral). Universidad de Granada.

SAZATORNIL RUIZ, L. (2012). “De Diebitsch a Hénard: el “estilo Alhambra” y la industrialización del orientalismo”, en CALATRAVA, J. y ZUCCONI, G. (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Adaba, (pp. 53-72).

SCHWAB, R. (1950). *La Renaissance orientale*. Paris: Payot.

SCHIRMER, W.; SCHNUCHEL, W. y WALLER, F. (1985). *Jakob August Lorent: Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier. Reisebilder aus den Anfängen der Photographie*. Inst. für Baugeschichte der Universität Karlsruhe: Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.

SÉBAH, J. P. (1874). *Recueil. Vues de Constantinople*. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

——— (1872-1875). *Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata*. Álbum fotográfico. Fuente: *Institut National d’Histoire de l’Art (INHA)*, Paris.

SHAW, W. M. K. (2009). “Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An ‘Innocent’ Modernism?”, en *History of Photography*, volumen 33, issue 1. London: Taylor & Francis Group, (pp. 80-93).

SHEEHI, S. (2016). *The Arab Imago. A Social History of Portrait Photography, 1860-1910*. Princeton: Princeton University Pres.

——— (2017). “Early Arab Photography”, en *Routledge Encyclopedia of Modernism*. En línea. Recuperado de: <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/photography> [Consulta: 10 de mayo de 2019].

SIMMONS, J. (1973). *Thomas Cook of Leicester*. Leicester: University of Leicesterter, (pp. 18-32).

SIMOEN, J. (1993). *Égypte éternelle: les voyageurs photographes au siècle dernier*. Paris: J. -C. Lattès.

SIMONY, C. DE (1935). “Une curieuse figure d’artiste: Girault de Prangey (1804-1892)”, en *Mémoires de l’Academie des sciences, arts et belle-lettres de Dijon. Année 1934*. Dijon: Bernigaud & Privat, (pp. 55-62).

SOBIESZEK, R. A. y GAVIN, C. E. S. (1980). *Remembrances of the Near East. The Photographs of Bonfils, 1867-1907*. Catálogo de la exposición. International Museum of Photography at George Eastman House and the Harvard Semitic Museum.

Société française de photographie. 563 – Louis de Clercq. Inventaire photographique.

——— (1857). *Catalogue de la deuxième exposition annuelle Société française de Photographie...* París.

——— (1859). *Catalogue de la troisième exposition annuelle de la Société française de Photographie...* París.

——— (1861). *Catalogue de la quatrième exposition annuelle de la Société française de Photographie...* París.

——— (1863). *Catalogue de la cinquième exposition annuelle de la Société française de Photographie...* París.

——— (1869). *Catalogue de la huitième exposition annuelle de la Société française de Photographie...* París.

SOLOMON-GODEAU, A. (1981). “A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and His Times”. *October*, 18, (pp. 91-107). doi:10.2307/778413.

SOMEL, S. A. (2009). “Abdülaziz”, en AGOSTON, G. y MASTERS, B. *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. New York: Facts On File, Inc., (p. 5).

SOUGEZ, M. -L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

——— (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Manuales arte Cátedra.

——— y PÉREZ GALLARDO, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SORIANO NIETO, N. (2008). *Viajeros románticos a Oriente: Delacroix, Flaubert, Nerval*. Murcia: Edit.um, Ediciones de la Universidad de Murcia.

ST. JORRE, J. DE (1999). “Pioneer Photographer of the Holy Cities”, en *Saudi Aramco World*, (enero/febrero 1999), vol. 50, nº 1. En línea. Recuperado de <http://archive.aramcoworld.com/issue/199901/pioneer.photographer.of.the.holy.cities.htm> [Consulta: 11 de octubre de 2018].

STANISZEWSKA, B. (2017). “Jules Itier (1802-1877) A French Daguerreotypist in Macao”, en *Revista de Cultura*. Edition 55. Macao: Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, (pp. 42-54).

STAPP, W. (2008). “Greene, John Beasley (1832-1856)”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (pp. 619-622).

STEWART, L. S. (2005). “In Perfect Order: Antiquity in the Daguerrotypes of Joseph-Philibert Girault de Prangey”, en LYONS, C. L. (ed.). *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Los Angeles: Catálogo de la exposición. Getty Publications, (pp. 66-93).

STONE, K. y VAUGHAN, G. (eds.) (2015). *The Piranesi Effect*. Sydney: NewSouth Publishing.

STRATHERN, P. (2009). *Napoleón en Egipto: el ensayo sobre la campaña napoleónica en Egipto*. Barcelona: Planeta.

SWINBURNE, H. (1779). *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Londres: P. Elmsly.

SZEGEDY-MASZAK, A. (2005). “Introduction”, en LYONS, C. L. (ed.). *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Catálogo de la exposición. Los Angeles: Getty Publications, (pp. 2-21).

TAYLOR, J. (1826-1832). *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan / par J. Taylor*. París: Guide Fils.

TAYLOR, J. (2008). “Grundy, William Morris (D. 1859) English commercial photographer”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (p. 624).

TAYLOR, R. y SCHAAF, L. J. (2007). *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. New York: Metropolitan Museum of Art.

TAVUKCIYAN, C. (2017). *Ethnic Identity and Cultural Misattribution in Early Ottoman Photography* (Tesis de maestría). Ryerson University, Toronto.

TENISON, E. K. (1852-1853). *Recuerdos de España*. Álbum fotográfico. Fuente: *Bibliothèque nationale de France*, Paris.

——— (1858). *Tenison Spanish Album*. Álbum fotográfico. Fuente: *National Library of Ireland*, Dublin.

TENISON, L. (1846). *Sketches in the East*. London: Dickinson and Son.

——— (1853). *Castile and Andalusia*. London: Richard Bentley.

TEYNARD, F. (1858). *Égypte et Nubie: sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire, atlas photographié accompagné de plans et d'une table explicative servant de complément à la grande Description de l'Égypte*. Paris: Goupil et Cie. Álbum fotográfico. Fuente: *Musée d'Orsay*, Paris.

THAURE, M.; RÉROLLE, M. y LEBRUN, Y. (eds.) (1992). *Gustave de Beaucorps, Photographe (1825-1906). Calotypes. L'apel d'Orient (1858-1861)*. Poitiers: Art Conseil Elysées, Neuilly et les Musées de Saintes et de Poitiers.

The British Journal of Medicine. (1909). *Obituary. Claudius Galen Wheelhouse*, F.R.C.S. April 17th, 1909, (pp. 83-86).

——— (1891). *Obituary. Peter Hinckes Bird*. April 18th 1891, (p. 884).

The Journal of the Photographic Society of London. (1858). Vol. 4. Issue nº 56-68.

——— (1859). Vol. 5. Issue nº 69-86.

The Photographic Journal. (Mar. 1862 - Feb. 1864). Aug. 15, 1862. Vol. 8.

The Photographic News. (1858-1859). V.1-2.

The Photographic Society of London. (1863). *Catalogue of the Exhibition*. London.

THORNTON, L. (1983). *Les Orientalistes. Peintres voyageurs 1828-1908*. Paris: ACR Edition Internationale.

TORRES BALBÁS, L. (1927). "La Alhambra y su conservación", en *Arte Español*, año XVI, tomo VIII, nº 7, (pp. 249-253).

TREADWELL, T. K. (1998). *The stereoviews of Frank M. Good*. Franklin N. C., EE. UU.: The Institute for Photographic Research.

VAN HAAFTEN, J. y MANCHIP WHITE, J. E. (1980). *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs: 77 Views by Francis Frith*. New York: Dover.

VAN HALEN, F. DE P. (1847). *España pintoresca y artística*. Madrid.

VAQUERO ARGÜELLES, L.; JIMÉNEZ SANZ, C. y LÁZARO MARTÍNEZ, A. (2002). *Álbum. La colección de fotografía del Marqués de Cerralbo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

VERDÚN PERAL, A. y JESÚS GONZÁLEZ, A. (2017). *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.

VIGNES, L. (1864). “De Jérusalem à Damas”, en ALBERT, H. D’(1875). *Voyage d’exploration à la mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain, oeuvre posthume publiée par ses petits-fils sous la direction de M. le Comte de Vogüé. Relation du Voyage*. Tome 2. Paris: Arthus Bertrand, (pp. 15-30).

VIGOUROUX, E. (2016). “Girault de Prangey à Damas (1843-1844). À la lumière des clichés conservés à la Bibliothèque nationale de France”, en *Histoire urbaine* 2016 (nº 46), (pp. 87-114).

VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. DEL M. (2012). “La Alhambra como escenario del orientalismo: imagen y realidad arquitectónica”, en CALATRAVA, J. y ZUCCONI, G. (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid: Adaba, (pp. 15-29).

VOLAIT, M. (2006). “Arthur-Ali Rhoné (1836-1910). Du Caire ancien au Vieux-Paris ou le patrimoine au prisme de l’érudition diletante”, en *Socio-anthropologie. Les Mondes du patrimoine, 19-2007*. En línea, recuperado de: <http://socio-anthropologie.revues.org/543> [Consulta: 10 de mayo de 2018].

VOLNEY, C. -F. DE C. (1868). *Les ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires; suivies De la loi naturelle / C. -F. Volney. précédées d'une Notice sur la vie et les oeuvres de Volney / par Jules Claretie*. Paris: Décembre-Alonnier.

VV. AA. (1809). *Description de l’Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l’expédition de l’Armée française*. Paris: Impr. Impériale.

VV. AA. (1859-1905). *Monumentos arquitectónicos de España. Publicados de R. Orden y por disposición del Ministerio de Fomento*. Madrid: Imprenta y calcografía nacional.

VV. AA. (1988). *An den süßen Ufern Asiens: Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich 19. Jahrhunderts in frühen Photographien*. Catálogo de la exposición. Cologne. 1988.

VV. AA. (2007). *Napper i Frith. Un viatge fotogràfic per la Ibèria del segle XIX*. Catálogo de la exposición. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya.

VV. AA. (2008). *To the Holy Lands: pilgrimage centres from Mecca and Medina to Jerusalem; photographs of the 19th century from the collections of the Reiss-Engelhorn Museums, Mannheim*. Catálogo de la exposición. Munich; New York: Preste.

VV. AA. (2015). *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la academia*. Catálogo de la exposición. Madrid.

VV. AA. (2015). *El mundo al revés. El calotipo en España*. Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.

VV. AA. (2019). *Jane Clifford. Las fotografías del Tesoro del Delfín*. Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.

WALEY, M. I. (1984). “Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdulhamid II”, en *History of Photography*, volumen 8. London: Taylor & Francis Group, (pp. 111-127).

WEINTRAUB, M. (2008). “Tenison, Captain Edward King (1805-1878) Irish.”, en HANNAVY, J. (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, volumen I. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, (p. 1382).

WEY, F. (1851a). “Voyages Héliographiques. Album d’Égypte de M. Maxime du Camp”, en *La Lumière. Journal non politique*. Cinquième année. N° 16. 25 mai 1851. Paris: A. Gaudin.

——— (1851b). “Voyages Héliographiques. Album d’Égypte de M. Maxime du Camp”, en *La Lumière. Journal non politique*. Cinquième année. N° 32. 14 septembre 1851. Paris: A. Gaudin.

WEELHOUSE, C. G. (1850). *Narrative of a Yacht Voyage in the Mediterranean 1849-1850 + Photographic Sketches from the Shores of the Mediterranean*. London: Folios Ltd. in collaboration with the National Museum of Photography. (Edición de 2006).

WILKINSON, J. G. (1875). *A Handbook for Travellers in Egypt: Including Descriptions of the Course of the Nile Through Egypt and Nubia, Alexandria, Cairo, the Pyramids and Thebes, the Suez Canal, the Peninsula of Mount Sinai, the Oases, the Fyoom, etc.* London: John Murray. Paris: Galignani; Boyveau. Malta: Muir. Cairo and Alexandria: Robertson.

WILSHER, A. (1985). “Gautier, Piot and the Susse Frères Camera”, en *History of Photography*, volume 9, issue 4. London: Taylor & Francis Group, (pp. 275-278).

WOODWARD, M. L. (2003). “Between orientalist clichés and images of modernization. Photographic practice in the late Ottoman era”, en *History of Photography*, volumen 27, issue 4. London: Taylor & Francis Group, (pp. 363-374).

WORTLEY MONTAGU, L. M. (2017). *Cartas desde Estambul*. Madrid: La línea del horizonte Ediciones. (1ª edición 1800).

WORSWICK, C. (2010). *Jardines de arena. Fotografía comercial en Oriente Próximo 1859-1905*. Catálogo de la exposición. Barcelona: TurnerPhoto Edición.

YÁÑEZ POLO, M. A. (1999). “Jean Laurent y Sevilla. Estado actual de la cuestión”, en GARÓFANO SÁNCHEZ, R. (ed.). *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cía*. Catálogo de la exposición. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, (pp. 169-173).

——— (2004). “La Sevilla del descubrimiento de la fotografía”, en *Temas de estética y arte*, XVIII. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, (pp. 57-88)



ANEXOS



Smith & N. 144

ANEXOS

ANEXO I. LISTADO DE FIGURAS DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN ORDENADO POR AUTORES

De las dos numeraciones de la derecha, la primera se refiere a la figura correspondiente y la segunda a la página donde se encuentra cada imagen.

Notas: La entrada del fotógrafo Saadiq Bey está ordenada por su apellido Saadiq, puesto que Bey es una palabra de origen otomano que significa señor y no su nombre. Las entradas de los estudios fotográficos denominados por el apellido de los fotógrafos más la palabra *frères* (hermanos), han sido ordenados por el apellido.

FOTOGRAFÍA

ABDULLAH FRÈRES. [<i>Abd-ul-Aziz</i>], ca. 1870. Tarjeta de visita, anverso y reverso. Bibliothèque nationale de France, Paris.	25	125
ABDULLAH FRÈRES. <i>Bain turc dans le Harem (vieux Palais)</i> , 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	133	316
ABDULLAH FRÈRES. <i>Constantinople. Promenade de dames turques</i> , 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	132	316
ABDULLAH FRÈRES. <i>Constantinople. Promenade de dames turques</i> , 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	132	316
ABDULLAH FRÈRES. <i>Entrée principale au Harem (vieux Palais)</i> , 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	133	316

ABDULLAH FRÈRES. <i>Faiences Qui Décorent le corridor de la Cour Imperiale</i> , 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	7	80
ABDULLAH FRÈRES. <i>Fontaine arabesque</i> , 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	158	354
ABDULLAH FRÈRES. [<i>Group portrait of three men, one smoking a nargile; possibly irregular cavalrymen (bashi-bazouks or başıbozüks)</i>], 1880-1890. Library of Congress, Washington.	134	318
ABDULLAH FRÈRES. <i>Kurdish chief, full-length portrait, standing, facing front</i> , 1880-1890. Library of Congress, Washington.	134	318
ABDULLAH FRÈRES. <i>María Inocencia Serrano y Cerver, marquesa de Cerralbo y Amelia del Valle y Serrano, con atuendo oriental</i> , 1889. Museo Cerralbo, Madrid.	118	294
ABDULLAH FRÈRES. <i>Portrait du sultan Abdul-Aziz</i> , ca. 1870. Bibliothèque nationale de France, Paris.	130	313
ABDULLAH FRÈRES. <i>Portrait of James Robertson</i> , ca. 1875. Proveniencia desconocida.	93	254
ABDULLAH FRÈRES. <i>Sancta Sophia</i> , 1858-1899. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	131	315
ABDULLAH FRÈRES. [<i>Students, private school Hadikatül-Maarif</i>], 1893. Library of Congress, Washington D. C.	121	301
ABDULLAH FRÈRES. [<i>The cannon drill on the Imperial Ironclad Frigate Hamidiye</i>], 1893. Library of Congress, Washington D. C.	121	301
ABDULLAH FRÈRES. [<i>Turkish woman, full-length portrait, seated, facing front, holding parasol</i>], 1800-1890. Library of Congress, Washington D. C.	134	318
ABDULLAH FRÈRES. <i>View of Scutari</i> , 1858-1899. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	131	315

ABDULLAH FRÈRES. <i>Vue de la Corne d'Or, prise de la Tour de Galata</i> , 1882. Bibliothèque nationale de France, Paris.	-	7
ATELIER NADAR. <i>Duc de Montpensier: [photographie, tirage de démonstration]</i> / [Atelier Nadar], 1875. Bibliothèque nationale de France, Paris.	169	381
ATELIER NADAR. <i>Goupil: [photographie, tirage de démonstration]</i> , 1870-1890. Bibliothèque nationale de France, Paris.	90	247
BARTHOLDI, FRÉDÉRIC-AUGUSTE. <i>Sin título</i> , 1855-1856. Musée Bartholdi, Colmar.	86	242
BARTHOLDI, FRÉDÉRIC-AUGUSTE. <i>Sin título</i> , 1855-1856. Musée Bartholdi, Colmar.	86	242
BEAUCORPS, GUSTAVE DE. <i>Grenade, gitan assis jouant de la guitare</i> , 1858. Musée d'Orsay, Paris.	197	432
BEAUCORPS, GUSTAVE DE. <i>Grenade, gitane au tambour assise</i> , 1858. Musée d'Orsay, Paris.	197	432
BEAUCORPS, GUSTAVE DE. <i>View of the Court of the Lions while under repair, Alhambra, Granada, Spain</i> , 1858. Centre Canadien d'Architecture, Montreal.	163	363
BEAUCORPS, GUSTAVE DE. <i>Vue générale de l'Alhambra: [photographie positive]</i> / G. B., 1858. Bibliothèque nationale de France, Paris.	196	431
BÉCHARD, ÉMILE E HIPPOLYTE. <i>Egyptian man</i> , ca. 1880. National Science and Media Museum, Bradford.	110	280
BÉCHARD, ÉMILE E HIPPOLYTE. <i>Egyptian woman with a wáter jug</i> , ca. 1880. National Science and Media Museum, Bradford.	110	280

BÉCHARD, ÉMILE E HIPPOLYTE. <i>Femme de Luxor</i> , ca. 1880. National Science and Media Museum, Bradford.	110	280
BÉCHARD, ÉMILE E HIPPOLYTE. <i>Intérieur de la mosquée d'Amrou</i> , 1887. Bibliothèque nationale de France, Paris.	157	354
BÉCHARD, ÉMILE E HIPPOLYTE. <i>Pl. XX. Tombeaux des Mameluks (vie générale)</i> , ca. 1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	112	284
BEDFORD, FRANCIS. <i>Albert Edward, Prince of Wales in Giza, Egypt</i> , 1862. Royal Collection Trust, London.	100	265
BEDFORD, FRANCIS. <i>Mosque of Aksar [Mosque of Al Aqsa, Jerusalem]</i> , 1862. Royal Collection Trust, London.	101	266
BEDFORD, FRANCIS. <i>Mosque of Omar [Dome of the Chain, at the Dome of the Rock, Jerusalem]</i> , 1862. Royal Collection Trust, London.	101	266
BEDFORD, FRANCIS. <i>Selfportrait</i> , ca. 1860. Wellcome Collection, London.	99	263
BENECKE, ERNEST. <i>Abu Nabut and Negro Slaves in Cairo</i> , 1852. The Metropolitan Museum of Art, New York.	84	239
BENECKE, ERNEST. <i>Egyptian Musicians (Rawabí) and Almée</i> , 1852. The Metropolitan Museum of Art, New York.	84	239
BENECKE, ERNEST. <i>Femmes Barabra, Nubie</i> , 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.	83	238
BERGGREN, GUILLAUME. <i>Panorama of Constantinople</i> , ca. 1880. Colección privada.	30	134
BONFILS, FÉLIX. <i>Caire, Palmiers</i> , ca.1870. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	155	352
BONFILS, FÉLIX. <i>Femme turque en toilette de ville</i> , ca. 1870. The Metropolitan Museum of Art, New York.	106	274

BONFILS, FÉLIX. <i>Intérieur de la Porte de Jaffa</i> , ca. 1870. The Metropolitan Museum of Art, New York.	105	273
BONFILS, FÉLIX. <i>Minaret de la Fiancée, Damas</i> , 1878. Bibliothèque nationale de France, Paris.	107	275
BONFILS, FÉLIX. <i>Momies Égyptiennes (Egyptian Mummies)</i> , ca. 1870. National Gallery of Art, Washington, D.C.	1	51
BONFILS, FÉLIX. <i>Temple de Jupiter-Balbek</i> , 1872. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	104	272
BONFILS, FÉLIX. <i>Temple de Louksour: Obélisque et pylone [Thebes]</i> , 1872. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	104	272
BONFILS, FÉLIX. <i>Tour de David, Jérusalem</i> , 1870-1879. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	104	272
CAMP, MAXIME DU. <i>Ibsamboul</i> , 1849-1851. Bibliothèque nationale de France, Paris.	59	197
CAMP, MAXIME DU. <i>Grand Temple de Denderah. Hypetre construit sur la terrasse</i> , 1849-1851. Bibliothèque nationale de France, Paris.	58	196
CAMP, MAXIME DU. <i>Mosqué du Sultan Kansou-El-Gouri</i> , 1849-1851. Bibliothèque nationale de France, Paris.	57	195
CAMP, MAXIME DU. <i>Louqsor, grande colonnade du palais</i> , 1849-1851. The Metropolitan Museum of Art, New York.	28	130
CAMP, MAXIME DU. <i>Palestine. Jérusalem. Mosquée d'Omar</i> , 1850. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	18	105
CLERCQ, LOUIS DE. <i>VIe Station. Ste Véronique essuie la face sanglante de Jésus. Aucune marque extérieure n'indique cette station. La tradition la place au pied du petit escalier</i> , 1860. The Metropolitan Museum of Art, New York.	79	228

CLERCQ, LOUIS DE. <i>Alcasar. Trois arcades de la salle des ambassadeurs, Sevilla</i> , 1860. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	202	438
CLERCQ, LOUIS DE. <i>Jérusalem. Porte de Damas ou des colonnes (Bab-el-Ahmoud)</i> , 1860. The Metropolitan Museum of Art, New York.	78	227
CLERCQ, LOUIS DE. <i>Pérystile de la cour des lions, Granada</i> , 1860. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	202	438
CLIFFORD, CHARLES. <i>Alhambra, north gallery and the gate-arch of the west entrance of the Court of the Myrtles</i> , 1854. Victoria & Albert Museum, London.	187	417
CLIFFORD, CHARLES. <i>Córdoba. Pabellón de descanso a la entrada</i> , 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	189	419
CLIFFORD, CHARLES. <i>Doorway, Alcazar, Seville</i> , 1854. Victoria & Albert Museum, London.	187	417
CLIFFORD, CHARLES. <i>Jitanas cantando [sic]</i> , 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	191	421
CLIFFORD, CHARLES. <i>La Alhambra. Patio de los Leones</i> , 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	190	420
CLIFFORD, CHARLES. <i>Mosk [sic] at Cordova</i> , 1854. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	187	417
CLIFFORD, CHARLES. <i>The Alhambra. Fountain and the pavilion of the Court of the Lions</i> , 1862. Victoria & Albert Museum, London.	164	363
CRACE, JOHN GREGORY. <i>The Court of Lions in the Alhambra, Spain</i> , 1855. The Metropolitan Museum of Art, New York.	207	443
DELAMOTTE, PHILIP HENRY. <i>The Alhambra Court</i> , 1854. The Victoria & Albert Museum, London.	152	346

DELAUNAY, ALPHONSE. [<i>Bailaora</i>], 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	182	408
DELAUNAY, ALPHONSE. [<i>Hombre apoyado en una columna</i>], 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	182	408
DELAUNAY, ALPHONSE. [<i>Hombre con zurrón</i>], 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	182	408
DELAUNAY, ALPHONSE. [<i>Panel de yesería en la entrada a la Sala de Dos Hermanas</i>]. Granada, 1854. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	183	409
DELAUNAY, ALPHONSE. [<i>Torre quebrada y ciprés</i>]. Granada, 1854. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	156	353
DEVÉRIA, THÉODULE. [<i>Close-up of the Sarcophagus of the Queen Aah-Hotep (Profile)</i>], 1859. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	75	221
DEVÉRIA, THÉODULE. [<i>Close-up of a Sculpture (Profile of a Head), Karnak</i>], 1859-1865. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	75	221
DEVÉRIA, THÉODULE. [<i>Close-up of the Sculpture a Pharaoh's Head</i>], 1859-1862. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	75	221
DEVÉRIA, THÉODULE. [<i>Portrait of Two Native Men on a Boat</i>], 1865. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	76	222
DOWNEY PHOTOGRAPHERS, W. & D. <i>Abdul Hamid II</i> , 1867. Bibliothèque nationale de France, Paris.	26	127
DUMAS, TANCRÈDE. <i>Arabs siriens. Auvegle portent un paralitique</i> , 1889. Library of Congress, Washington.	109	278
DUMAS, TANCRÈDE. <i>Bethlemiteine</i> , 1889. Library of Congress, Washington.	109	278

DUMAS, TANCRÈDE. <i>La vie du Harem / Dumas Ph.</i> , 1889. Library of Congress, Washington.	3	55
DUMAS, TANCRÈDE. <i>Baalbek. Temple du Soleil</i> , 1880-1890. Library of Congress, Washington.	108	278
DUMAS, TANCRÈDE. <i>Beiruth. Turc prient le matin</i> , 1889. Library of Congress, Washington.	109	278
DUMAS, TANCRÈDE. <i>Mont Liban, druse fellah</i> , 1889. Library of Congress, Washington.	159	356
DUMAS, TANCRÈDE. <i>Tomb of a Mohammedam Monk (Santon) Baalbek</i> , 1880-1890. Library of Congress, Washington.	108	278
FENTON, ROGER. <i>Contemplative Odalisque</i> , 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	21	112
FENTON, ROGER. <i>[Orientalist Study]</i> , 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	21	112
FENTON, ROGER. <i>Pasha and Bayadère</i> , 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	21	112
FENTON, ROGER. <i>Self-Portrait in Zouave Uniform</i> , 1855. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	19	108
FERRIER PÈRE FILS & SOULIER. <i>Patio de los Leones</i> , 1863. Colección privada.	226	471
FRITH, FRANCIS. <i>Koum Ombos. Columns with Capitals of Full Blown Papyrus</i> , 1859-1860. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	97	260
FRITH, FRANCIS. <i>Mount Horeb, Sinai</i> , 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	96	258
FRITH, FRANCIS. <i>Self-Portrait in Turkish Summer Costume</i> , 1857. Royal Collection Trust, London.	95	256

FRITH, FRANCIS. <i>Self-portrait for Francis Frith in Turkish summer costume</i> , 1857. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.	19	108
FRITH, FRANCIS. <i>The Approach to Phil'</i> , 1857. The Metropolitan Museum of Art, New York.	98	260
FRITH, FRANCIS. <i>The Mosque of Omar, Jerusalem</i> , 1857. The Metropolitan Museum of Art, New York.	96	258
FRITH, FRANCIS. <i>The Pyramids of Sakkarah. From the North East</i> , 1857-1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	98	260
FRITH, FRANCIS. <i>The Temple of Dabod, Nubia</i> , 1859-1860. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	97	260
FURNE FILS & TOURNIER. <i>Sujets d'Orient</i> , 1858-1861. Rijksmuseum, Amsterdam.	22	116
GARZÓN, RAFAEL. <i>Alcázar de Sevilla. Interior del Salón de Embajadores</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	220	462
GARZÓN, RAFAEL. <i>Córdoba, interior de la Mezquita</i> , 1880. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	157	354
GARZÓN, RAFAEL. <i>Córdoba, retrato morisco</i> , 1920. Colección Fototeca de Córdoba.	223	466
GARZÓN, RAFAEL. <i>Granada-Alhambra. Patio de los Leones desde el templete P</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	220	462
GARZÓN, RAFAEL. <i>Granada. El Príncipe de los Jitanos [sic]</i> , s.f. Patronato de la Alhambra, Granada.	221	462
GARZÓN, RAFAEL. <i>Granada. Jitanas [sic] en el interior de su casa</i> , s.f. Patronato de la Alhambra, Granada.	221	462
GARZÓN, RAFAEL. <i>Granada, retrato morisco</i> , 1910. Colección Garzón Valdearenas.	222	464

GARZÓN, RAFAEL. <i>Granada, retrato morisco</i> , 1912. Patronato de la Alhambra, Granada.	222	464
GARZÓN, RAFAEL. <i>Granada, retrato morisco</i> , 1912. Patronato de la Alhambra, Granada.	222	464
GARZÓN, RAFAEL. <i>Sevilla, retrato morisco</i> , ca. 1910. Colección Garzón Valdearenas, Córdoba.	223	466
Atribuido a GAUTIER, THÉOPHILE y PIOT, EUGÈNE. [<i>Court of the Lions, The Alhambra</i>], 1840. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	166	370
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Assouan. Jeune Nubienne. 226: [photographie]</i> , 1844. Bibliothèque nationale de France, Paris.	46	173
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. [<i>Autoportrait présumé: [photographie]</i>], ca. 1840. Bibliothèque nationale de France, Paris.	39	157
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Baalbec. P. Temple. Intér. Porte ext. frise: [photographie]</i> , 1844. Bibliothèque nationale de France, Paris.	48	176
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Baalbec. Petit et Grand Temple: [photographie]</i> , 1844. Bibliothèque nationale de France, Paris.	48	176
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Desert near Alexandria</i> , 1842. The Metropolitan Museum of Art, New York.	45	172
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Grand Minaret, Alexandria</i> , 1842. The Metropolitan Museum of Art, New York.	43	171
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Kaire. Ayoucha fig[ure] entière</i> , 1843. Qatar National Collection.	47	174

GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Ramesseum, Thebes</i> , 1844. The Metropolitan Museum of Art, New York.	44	172
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Temple of Horus, Edfu</i> , 1842-1844. The Metropolitan Museum of Art, New York.	44	172
GOOD, FRANK MASON. <i>Cordova [sic.] - Costumes, &c</i> , 1869. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	232	478
GOOD, FRANK MASON. <i>Cordova [sic] - Interior of Cathedral - Avenue of Columns</i> , 1869. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	230	476
GOOD, FRANK MASON. <i>Cordova [sic.] - Old Moorish Mill. - Still in use</i> , 1869. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	231	477
GOOD, FRANK MASON. <i>Jerusalem. - Turkish Tombs and Arab Shepherds. From near the Golden Gate</i> , 1869-1871. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	228	474
GOOD, FRANK MASON. <i>Seville - Part of Inner Court. Alcazar</i> , 1869. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	229	476
GOUPIL, ALBERT. <i>Fideming</i> , 1868. Bibliothèque nationale de France, Paris.	92	249
GOUPIL, ALBERT. <i>Medinet el Fayoum</i> , 1868. Bibliothèque nationale de France, Paris.	8	80
GOUPIL, ALBERT. <i>Medinet el Fayoum</i> , 1868. Bibliothèque nationale de France, Paris.	91	248
GOUPIL, ALBERT. <i>Temple dans le défilé de Petra</i> , 1868. Bibliothèque nationale de France, Paris.	92	249
GRAY, GUSTAVE LE. <i>Vue de la Plaine de Thèbes prise du temple de Karnac</i> , 1867. The Metropolitan Museum of Art, New York.	56	191

GREENE, JOHN B. [<i>Etude de terrain près de Gebel Abousir, 2de cataracte</i>], 1853-1854. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	50	182
GREENE, JOHN B. <i>Louqsor</i> , 1854. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	68	210
GREENE, JOHN B. <i>Thèbes, Village de Ghezireh</i> , 1853-1854. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	69	211
GRUNDY, WILLIAM MORRIS. <i>Reclining Smoker</i> , ca.1857. Royal Collection Trust, London.	20	110
GRUNDY, WILLIAM MORRIS. <i>A Turkish Lady</i> , ca. 1857. Royal Collection Trust, London.	20	110
GRUNDY, WILLIAM MORRIS. <i>Study of Arabs</i> , ca. 1857. Royal Collection Trust, London.	20	110
HART, LUDOVICO WOLFRANG. <i>Femmes syriennes à Beyrouth</i> , 1863-64. Colección privada.	103	269
HART, LUDOVICO WOLFRANG. <i>Jeune fille égyptienne au Daire</i> , 1863-64. Colección privada.	103	269
ITIER, JULES ALPHONSE EUGÈNE. [<i>Entrance gate at the Temple of Denderah, Egypt</i>], 1846. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	38	156
ITIER, JULES ALPHONSE EUGÈNE. [<i>Obelisk and Propylaeum of Luxor</i>], 1845-1846. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	38	156
ITIER, JULES ALPHONSE EUGÈNE. <i>The Ramasseum, Thebes</i> , 1845-1846. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	38	156
JARROT, ÉDOUARD ATHANASE. <i>Mosquées du Caire</i> , 1858, en <i>Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies</i> . « <i>Mosquées du Caire, 2</i> ». Bibliothèque nationale de France, Paris.	73	219

KARGOPOULO, BASILE. [<i>Turkish(?) man, half-length portrait, seated, facing front, wearing a fez</i>], 1860-1900. Library of Congress, Washington, D.C.	123	303
LAURENT, JEAN. <i>Cordoba. Vista exterior [sic.] de la Mezquita, por el levante</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	214	453
LAURENT, JEAN. <i>El patio de los Leones en la Alhambra de Granada</i> , 1867. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	215	454
LAURENT, JEAN. <i>Elche. (Alicante), Bosque de Palmeras</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	155	352
LAURENT, JEAN. <i>Elche. (Alicante), Torre de Rapsamblac, del Sr. Conde de Luna</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	218	458
LAURENT, JEAN. <i>Elche (Alicante), una acequia</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	218	458
LAURENT, JEAN. <i>Familia de gitanos en Córdoba (fotografía del natural)</i> , 1867. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	219	459
LAURENT, JEAN. <i>Gitanos de Granada (fotografía del natural)</i> , 1867. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	219	459
LAURENT, JEAN. <i>Granada, capitel de dos columnas en el patio de los Leones. (Alhambra)</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	215	454
LAURENT, JEAN. <i>Granada, interior de la sala de Justicia. (Alhambra)</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	217	457
LAURENT, JEAN. <i>Isabel II como condesa de Barcelona</i> , ca. 1860. Museo Nacional del Prado, Madrid.	212	450
LAURENT, JEAN. <i>Retrato de Juan Laurent</i> , ca. 1861. Colección Juan Naranjo, Barcelona.	211	448
LAURENT, JEAN. <i>Reverso de tarjeta de visita</i> .	213	450

LAURENT, JEAN. <i>Sevilla, Alcázar. Salón y arcos de la alcoba de los Reyes Moros</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	216	455
LAURENT, JEAN. <i>Sevilla, la torre del Oro</i> , ca. 1870. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	216	455
LAURENT, JEAN. <i>Vista interior de la Mezquita o Catedral, Cordoba</i> , 1875. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	214	453
LÉKÉGIAN, GABRIEL. <i>Caire. Mosq. & Rue Emir Akhor (près de la citadelle)</i> , 1900-1901. Hallwyl Museum, Stockholm.	9	81
LÉKÉGIAN, GABRIEL. <i>Danseuse</i> , 1860-1929. The New York Public Library.	137	322
LÉKÉGIAN, GABRIEL. <i>Girl in ceremonial dress</i> , 1860-1929. The New York Public Library.	137	322
LÉKÉGIAN, GABRIEL. <i>Sphinx de Ghiseh</i> , 1860-1929. The New York Public Library.	136	322
LÉKÉGIAN, GABRIEL. <i>Sudanais de la tribu Gâlièh</i> , 1860-1929. The New York Public Library.	137	322
LÉKÉGIAN, GABRIEL. <i>Vue lointaine des pyramides n° 1</i> , 1880-1889. The New York Public Library.	136	322
LEYGONIER, FRANCISCO DE. <i>[Portada del Alcázar]. Sevilla</i> , 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	203	439
LEYGONIER, FRANCISCO DE. <i>[Patio de las Doncellas]. Sevilla</i> , 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	203	439
LORENT, JACOP AUGUST. <i>Alhambra. Zimmer der Lindaracha, Granada</i> , 1858. Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe.	195	428
LORENT, JACOP AUGUST. <i>Alhambra. Pavillon des Löwenhofes, Granada</i> , 1858. Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe.	195	428

LORENT, JACOP AUGUST. <i>Große Moschee, Tlemsen</i> , 1858. Institut für Baugeschichte der Universität Karlsruhe.	193	426
LOUBÈRE, P. <i>Alhambra, Granada, Spain</i> , ca. 1860. Centre Canadien d'Architecture, Montreal.	163	363
LOUBÈRE, P. <i>Court of the Fishpond, Alhambra</i> , ca. 1860. Centre Canadien d'Architecture, Montreal.	172	387
MARÈS, PAUL-ÉMILE. <i>Bazar et cercle des officiers sur la place de Laghouat</i> , 1856. George Eastman Museum, Rochester.	179	403
MARÈS, PAUL-ÉMILE. <i>Cour des Ambassadeurs. Alhambra de Grenade, Granada</i> , 1852. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	180	405
MARÈS, PAUL-ÉMILE. <i>Cour des Lions, Granada</i> , 1852. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	181	406
MARÈS, PAUL-ÉMILE. <i>Partie nord du Ksar de Tyout</i> , 1856. George Eastman Museum, Rochester.	179	403
MARÈS, PAUL-ÉMILE. <i>Partie sud de Laghouat prise de l'ouest</i> , 1856. George Eastman Museum, Rochester.	179	403
MARVILLE, CHARLES. <i>[Portrait of Charles-Théodule Devéria]</i> , 1861. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	74	221
MASSON, LUIS. <i>Decoration of the door jamb of the entrance to the Sala de las Dos Hermanas (?)</i> , 1863. Victoria & Albert Museum, London.	158	354
MASSON, LUIS. <i>Grenade, Alhambra. Court of the Lions, viewed from the interior of the Sala de las Dos Hermanas</i> , anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London.	209	447
MASSON, LUIS. <i>Grenade, Alhambra. Doors of the court of the Ambassadors</i> , anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London.	210	447

MASSON, LUIS. <i>Grenade, Alhambra. Stucco decoration on a door jamb</i> , anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London.	210	447
MASSON, LUIS. <i>[Interior de la mezquita de Córdoba]</i> , anterior a 1863. Colección Fernández Rivero, Málaga.	209	447
MASSON, LUIS. <i>North façade of the Court of the Myrtles</i> , anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London.	164	363
MASSON, LUIS. <i>Seville, Alcazar. Part of the principal court</i> , anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London.	209	447
MASSON, LUIS. <i>Seville, Alcazar. The Prince's window</i> , anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London.	210	447
MASSON, LUIS. <i>Séville, Porte de l'Alcázar. Serie l'Andalousie</i> , 1858-1859. Ed. Furne Fils et H. Tournier. Colección privada.	208	445
MEYER, ANTOINE. <i>Portrait de Frédéric-Auguste Bartholdi</i> , 1883. Bibliothèque nationale de France, Paris.	85	240
NAPPER, ROBERT PETERS. <i>Andalusian m "Majo" dress</i> , 1860-1863. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.	159	356
NÈGRE, CHARLES. <i>Self portrait in Eastern Costume</i> , 1855-1860. The Metropolitan Museum of Art, New York.	19	108
OPPENHEIM, FELIX ALEXANDER. <i>Der Parthenon, östliche Ansicht.</i> , 1853. Museum Ludwig, Colonia.	184	411
OPPENHEIM, FELIX ALEXANDER. <i>Fries des Parthenon</i> , 1853. Museum Ludwig, Colonia.	184	411
OPPENHEIM, FELIX ALEXANDER. <i>Patio de los Leones, Granada</i> , 1852. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.	185	413
OPPENHEIM, FELIX ALEXANDER. <i>Sala de Embajadores. Alhambra, Granada</i> , 1852. Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin.	185	413

PÉCARRÈRE, PIERRE ÉMILE JOSEPH. <i>[El Palmeral 1]</i> . Elche, 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	178	401
PÉCARRÈRE, PIERRE ÉMILE JOSEPH. <i>[El Palmeral 6]</i> . Elche, 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	178	401
PÉREZ RODRÍGUEZ, PASCUAL. <i>Retrato de Pascual Pérez y Gascón</i> , 1848. Colección Díaz Prósper.	167	373
PIROU, EUGÈNE. <i>Portrait de Louis Vignes</i> , 1883. Bibliothèque nationale de France, Paris.	80	229
ROBERTSON, JAMES. <i>The Ancient Fountain by The Old Bridge</i> , 1855-1857. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	94	255
SAADIQ BEY. <i>View of Medina with the Place for the Encampment of Pilgrims</i> , 1861. Victoria & Albert Museum, London.	117	292
SALZMANN, AUGUST. <i>Jérusalem, Enceinte du Temple, Face Est de l'angle Nord-Est</i> , 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.	71	216
SALZMANN, AUGUST. <i>Jérusalem, Enceinte du Temple, Piscine Probative</i> , 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.	156	353
SALZMANN, AUGUST. <i>Jérusalem, Enceinte du Temple, Triple porte romaine</i> , 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.	71	216
SALZMANN, AUGUST. <i>Jérusalem, Enceinte du Temple, Vue générale de la face Est, Pl. 2</i> , 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.	72	216
SALZMANN, AUGUST. <i>Jérusalem, Enceinte du Temple, Vue générale de la face Est, Pl. 3</i> , 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.	72	216

SALZMANN, AUGUST. <i>Jérusalem, Mosquée d'Omar, côté ouest</i> , 1854. The Metropolitan Museum of Art, New York.	29	131
SÉBAH, J. PASCAL. <i>Female Egyptian Peasant and Child</i> , ca. 1878. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	128	309
SÉBAH, J. PASCAL. <i>Group de derviches, 1870-1875</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	-	7
SÉBAH, J. PASCAL. <i>[Market at Beykoz]</i> , 1865-1870. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	119	296
SÉBAH, J. PASCAL. <i>Mosque du Sultan Mahmoud II à Top Hané</i> , 1874. Bibliothèque nationale de France, Paris.	127	308
SÉBAH, J. PASCAL. <i>Nubian Woman</i> , ca. 1878. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	128	309
SÉBAH, J. PASCAL. <i>Sainte-Sophie [Istanbul]</i> , 1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.	125	305
SÉBAH, JEAN PASCAL. <i>Dame Circassienne</i> , 1865-1875. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	128	309
TENISON, EDWARD KING. <i>El Generalife, Granada</i> , 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.	162	362
TENISON, EDWARD KING. <i>La Giralda. Sevilla</i> , 1853. Bibliothèque nationale de France, Paris.	176	396
TENISON, EDWARD KING. <i>La Puerta de la Mezquita. Córdoba</i> , 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.	176	396
TENISON, EDWARD KING. <i>Palacio de SS. AA. RR. los Duques de Montpensier, Sevilla</i> , 1853. Bibliothèque nationale de France, Paris.	171	383
TENISON, EDWARD KING. <i>Patio de los Arrayanes, Granada</i> , 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.	162	362

TENISON, EDWARD KING. <i>Porte de la Justice. Alhambra</i> , 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.	176	396
TEYNARD, FÉLIX. <i>Djîzeh (Nécropole de Memphis). Sphinx et Pyramides</i> , negative 1851-1852; print 1853. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	65	205
TEYNARD, FÉLIX. <i>Karnak. Groupe de Dattiers vu du Point A</i> , negative 1851-1852; print 1853. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	63	203
TEYNARD, FÉLIX. <i>Karnak (Thèbes). Palais - Salle Hypostyle - Colonnade Centrale vue du Point J</i> , negative 1851-1852; print 1853. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	64	204
TEYNARD, FÉLIX. <i>Le Kaire. Mosquées du Sultan Haçan (Le Tombeau)</i> , negative 1851-1852; print 1853. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	66	206
THOMPSON, CHARLES THURSTON. <i>Exhibition of the Photographic Society of London and the Société française de photographie at the South Kensington Museum</i> , 1858. Victoria and Albert Museum, London.	53	188
VIGIER, JOSEPH. <i>Huerta del Retiro. Séville</i> , 1850-1851. Colección del Duque de Segorbe - Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	174	392
VIGIER, JOSEPH. <i>Palmiers à San Jerónimo, Séville</i> , 1850-1851. Colección del Duque de Segorbe - Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	174	392
VIGIER, JOSEPH. <i>Palmier dans l'Alcazar. Séville</i> , 1850-1851. Colección del Duque de Segorbe - Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	174	392
VIGNES, LOUIS. <i>Northwest Corner of the Courtyard of the Temple of Bel</i> , 1864. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	82	231

VIGNES, LOUIS. <i>Triumphal Arch and Great Colonnade</i> , 1864. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	82	231
WHEELHOUSE, CLAUDIUS GALEN. <i>Market Square and the Moorish Street</i> , 1849. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.	173	390
ZANGAKI FRÈRES. <i>Bord du Nil, Egypte</i> , 1870-1890. Victoria & Albert Museum, London.	115	287
ZANGAKI FRÈRES. <i>Palmiers sur les bords du Nil</i> , 1870-1890. Victoria & Albert Museum, London.	-	29
ZANGAKI FRÈRES. <i>Photograph</i> , 1870-1890. Victoria & Albert Museum, London.	114	286
ZANGAKI FRÈRES. <i>[Veiled Woman in Window]</i> , 1860-1880. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	113	285
ZANGAKI FRÈRES. <i>[Vues d'Égypte et types orientaux]</i> , 1890-1895. Bibliothèque nationale de France, Paris.	114	286

ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS

ABDULLAH FRÈRES. <i>[241 fotogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882]</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	132	316
ALBERT, HONORÉ THÉODORE PAUL JOSEPH D'. <i>Voyage d'exploration à la mer Morte a Petra et sur la rive gauche du Jourdain / par M. le duc de Luynes... oeuvre posthume publiée...sous la direction de M. le comte de Vogüé. Atlas</i> , 1875. Bibliothèque nationale de France, Paris.	81	230
BÉCHARD, ÉMILE Y DÉLIÉ, HIPPOLYTE. <i>Album du musée de Boulaq: comprenant quarante planches / photographiées par MM.</i>	111	281

<i>Delié et Bécharde; avec un texte explicatif par Auguste Mariette-Bey, 1872. Bibliothèque nationale de France, Paris.</i>		
<i>BÉCHARD, ÉMILE Y PALMERI, ANDRÉ. L'Égypte et la Nubie: Grand album monumental, historique, architectural: Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent cinquante vues photographiques par M. Bécharde, artiste photographe, comprises depuis Le Caire (Égypte) jusqu'à la deuxième cataracte (Nubie): Avec un texte explicatif des monuments d'après nos meilleurs écrivains, par M. A. Palmieri, 1887. Bibliothèque nationale de France, Paris.</i>	112	284
<i>BEDFORD, FRANCIS. Photographic Pictures made by Mr. Francis Bedford during the Tour in the East, in which, by command he accompanied H. M. H. the Prince of Wales. London: Day & son, 1862. Royal Collection Trust, London.</i>	102	267
<i>BONFILS, FÉLIX. Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche, 1878. Bibliothèque nationale de France, Paris.</i>	107	275
<i>CAMMAS, HENRY. L'Égypte photographiée, 1864. Bibliothèque nationale de France, Paris.</i>	88	244
<i>CAMMAS, HENRY. La vallée du Nil, impressions et photographies, 1862. Bibliothèque nationale de France, Paris.</i>	89	245
<i>CAMP, MAXIME DU. Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850, et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique, 1852. Bibliothèque nationale de France, Paris.</i>	54	189
<i>CLERCQ, LOUIS DE. Voyage en Orient et en Espagne. Vols. 3 & 4, 1860. The Metropolitan Museum of Art, New York.</i>	77	226

CLERCQ, LOUIS DE. <i>Voyage en Orient. "Sixième album: Voyage en Espagne. Monuments et vues pittoresques</i> , 1862.	201	436
CLIFFORD, CHARLES. <i>Álbum Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862, por C. Clifford, fotógrafo de S. M.</i> , 1862. Biblioteca Nacional de España, Madrid.	188	418
FRITH, FRANCIS. <i>Egypt, Nubia, and Ethiopia</i> , 1862. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	97	260
GARZÓN, RAFAEL. <i>Álbum [Recueil. Vues d'Espagne: Andalousie, Madrid, Tolède, musée du Prado]</i> , 1905. Bibliothèque nationale de France, Paris.	220	462
GREENE, JOHN B. <i>Le Nil, Monuments, Paysages. Explorations photographiques par John B. Greene</i> , 1854 Bibliothèque nationale de France, Paris.	67	208
HAMDY BEY, OSMAN Y MARIE DE LAUNAY, VICTOR. <i>Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publ. sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne / Texte par Son Excellence O. Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international; Phototypie de Sébah</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	120	297
LEREBOURS, NOËL-MARIE-PAYMAL. <i>Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe</i> , 1840-1843. Bibliothèque nationale de France, Paris.	33	144
LEREBOURS, NOËL-MARIE-PAYMAL. <i>Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe</i> , 1840-1843. <i>Alcazar de Seville</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	165	368
LEREBOURS, NOËL-MARIE-PAYMAL. <i>Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe</i> , 1840-1843. <i>Alhambra</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	165	368

LEREBOURS, NOËL-MARIE-PAYMAL. <i>Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe, 1840-1843. Grenade</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	165	368
LEREBOURS, NOËL-MARIE-PAYMAL. <i>Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe, 1840-1843. Harem de Mehmet Ali à Alexandrie</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	34	146
LEREBOURS, NOËL-MARIE-PAYMAL. <i>Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe, 1840-1843. Louqsor</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	34	146
LEREBOURS, NOËL-MARIE-PAYMAL. <i>Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe, 1840-1843. Temple Hypethre dans l'île de Philae</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	37	151
LORENT, JACOP AUGUST. <i>Album Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algerien. Photographische Skizzen</i> . Manheinn: Heinrich Hogrefe, 1861. [Cuaderno de textos explicativos]. Cornell University Library.	194	427
SALZMANN, AUGUST. <i>Jérusalem, étude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours, 1856</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	70	215
SÉBAH, J. PASCAL. <i>Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata, 1872-1875</i> . Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris.	126	307
TENISON, EDWARD KING. <i>Album Recuerdos de España, 1852-1853</i> . Bibliothèque nationale de France, Paris.	175	395
TEYNARD, FÉLIX. <i>Egypte et Nubie. Sites et Monuments...Atlas Photographie... Première Partie. Egypte.</i> , 1858. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	62	201

PINTURA, ILUSTRACIÓN, LITOGRAFÍA, GRABADO

Artista desconocido. <i>Sultán Abdülmecid I</i> , ca. 1850. Pera Muzesi, Istanbul.	24	124
BALDI, PIER MARÍA. <i>Vista panorámica de Granada desde la vega</i> , 1668. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.	160	357
BARTHOLDI, FRÉDÉRIC-AUGUSTE. <i>Egypt Carrying the Light to Asia</i> , 1869. Proyecto de estatua para el canal de Suez.	87	242
BATONI, POMPEO. <i>Francis Basset, I barón de Dunstanville</i> , 1778. Museo Nacional del Prado, Madrid.	13	91
DELACROIX, EUGÈNE. <i>Album du nord de l'Afrique et d'Espagne</i> , 1832. Musée du Louvre, Paris.	147	340
DELACROIX, EUGÈNE. <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> , 1834. Musée du Louvre, Paris.	6	76
DORÉ, GUSTAVE. <i>Un nevero de Sierra Nevada (page 220)</i> , en <i>L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré</i> , 1862-1873.	199	434
DORÉ, GUSTAVE. <i>Patio de los Leones (Cour des Lions) (page 173)</i> , en <i>L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré</i> , 1862-1873.	200	435
GANDARA, GERÓNIMO DE LA. <i>Arco llamado vulgarmente de la Puerta del Vino, (Granada), serie Monumentos arquitectónicos de España</i> , ca. 1856. Museo Nacional del Prado, Madrid.	206	441
GARCÍA GUERRA, EDUARDO. <i>Sigerico</i> , hacia 1856. Museo Nacional del Prado, Madrid.	204	440
GÉRÔME, JEAN-LÉON. <i>Bathers by the Edge of a River</i> , s. XIX. Colección privada.	8	80
GÉRÔME, JEAN-LÉON. <i>Femmes fellahs puisant de l'eau</i> , ca. 1873-1875. The Clarck Art Institute, Williamstown.	91	248
GÉRÔME, JEAN-LÉON. <i>Le charmeur de serpents</i> , ca. 1879. The Clarck Art Institute, Williamstown.	7	80

GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Alhambra</i> , en <i>Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833, 1837.</i>	40	162
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Intérieur, Mosquée d'Ibn Toûloûn</i> , 1843. The Metropolitan Museum of Art, New York.	49	179
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>La Giralda et l'Alcazar de Séville</i> , en <i>Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833, 1837.</i>	41	164
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Minaret, Mosquée Kaïtbay, au Kaire</i> , 1843. The Metropolitan Museum of Art, New York.	43	171
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Mirah ou sanctuaire de la mosquée</i> , en <i>Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833, 1837.</i>	150	344
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Mosquée de Cordoue</i> , en <i>Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833, 1837.</i>	41	164
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Mosquée et Tombeau d'el Ghoûry, au Kaire</i> , 1843. The Metropolitan Museum of Art, New York.	49	179
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra</i> , en <i>Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833, 1837.</i>	41	164
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Un Iwân, à Damas</i> , 1843. The Metropolitan Museum of Art, New York.	49	179
GIRAULT DE PRANGEY, JOSEPH-PHILIBERT. <i>Vue extérieure de la mosquée</i> , en <i>Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessines et mesures en 1832 et 1833, 1837.</i>	150	344

GIRODET-TRIOSON, ANNE-LOUIS. <i>The Revolt of Cairo</i> , ca. 1810. Art Institute of Chicago.	4	71
GOUPIL-FESQUET, FRÉDÉRIC. <i>Almeh du Caire, Gouverneur de village au bain y Physionomie de l'Orient</i> . Acuarelas incluidas en el libro <i>Voyage d'Horace Vernet en Orient / rédigé par M. Goupil Fesquet</i> , 1843. Bibliothèque nationale de France, Paris.	36	148
HAMDI BEY, OSMAN. <i>El domador de tortugas</i> , 1906. Pera Müzesi, Istanbul.	5	72
JONES, OWEN. <i>Design for Alhambra Court, Crystal Palace</i> , ca. 1850. The Victoria & Albert Museum, London.	151	345
JONES, OWEN. <i>Drawing of wall decoration from the Alhambra</i> , ca. 1850. The Victoria & Albert Museum, London.	151	345
LABORDE, ALEXANDRE DE. <i>Jardín del Generalife en Granada</i> , en <i>Voyage pittoresque et historique de l'Espagne</i> , 1806-1820.	138	330
LABORDE, ALEXANDRE DE. <i>Vista de Elche y de sus palmares</i> , en <i>Voyage pittoresque et historique de l'Espagne</i> , 1806-1820.	177	400
LABORDE, ALEXANDRE DE. <i>Vista interior de la Alhambra tomada de la sala de las Dos Hermanas</i> , en <i>Voyage pittoresque et historique de l'Espagne</i> , 1806-1820.	138	330
LEWIS, JOHN FREDERICK. <i>Lewis's sketches and drawings of the Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833-4 / drawn on stone by J.D. Harding [et al.]</i> , 1835.	149	342
PARCERISA, FRANCISCO JAVIER. <i>Interior de la mezquita de Córdoba</i> , en <i>Recuerdos y bellezas de España</i> , 1855.	144	337
PÉREZ VILLAAMIL, GENARO. <i>Capilla muzárabe [sic.] de la catedral de Córdoba</i> , en <i>España artística y monumental</i> , 1842-1850.	145	338
PÉREZ VILLAAMIL, GENARO. <i>La Giralda de Sevilla</i> , en <i>España artística y monumental</i> , 1842-1850.	145	338
PRISSE D'AVENNES, ÉMILE. <i>Femme portant un vase sur la tête</i> , en <i>Fonds Emile Prisse d'Avannes sur l'Égypte: Iconographie</i> .	83	238

Dessins, estampes, photographies. « <i>Art arabe: Aquarelles & dessins, 1</i> » Bibliothèque nationale de France, Paris.		
ROBERTS, DAVID. <i>Boat on the river Nile looking towards the pyramids at Saqqâra and Dahshûr, Egypt</i> . Coloured lithograph by Louis Haghe after David Roberts, 1846. Wellcome Collection, London.	2	53
ROBERTS, DAVID. <i>Interior de la Mezquita de Córdoba</i> , 1838. Museo Nacional del Prado, Madrid.	5	72
ROBERTS, DAVID. <i>La Torre del Oro</i> , 1833. Museo Nacional del Prado, Madrid.	148	341
ROBERTS, DAVID. <i>Old buildings at Darro, Granada</i> , 1834. Victoria & Albert Museum, London.	148	341
SWINBURNE, HENRY. Court of the Lions in the Alhambra or Moorish Palace of Granada, en <i>Travels through Spain in the years 1775 and 1776, 1779</i> .	161	358
TARENGHI, ENRICO. <i>Le marchand de tapis</i> , s. XIX. Colección Privada.	9	81
TAYLOR, JUSTIN. <i>Cour des Lions à L'Alhambra</i> , en <i>Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan</i> , 1826.	139	331
TAYLOR, JUSTIN. <i>Fenêtre d'une maison maure à Xerès</i> , en <i>Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan</i> , 1826.	139	331
<i>Vue générale de l'Alhambra.- Vue prise au-dessus de l'église de SS. Pierre et Paul – s'après une photographie de M. de Beaucorps. L'illustration, journal universal</i> , vo. XXXIX, n° 993, 8 mars 1862, p. 156.	196	431
ZATTA, ANTONIO. <i>L'Italia: Divisa ne' suoi stati: Di nuova proiezione</i> . Venezia, 1782. David Rumsey Historical Map Collection, Stanford University.	12	90

LITERATURA, RELATOS, GUÍAS DE VIAJES, PERIÓDICOS, REVISTAS

<i>Annuaire oriental (ancien Indicateur oriental) du commerce, de l'industrie, de l'administration et de la magistrature.</i> (1891). Constantinople: Cervati (frères).	116	289
ARAGO, FRANÇOIS. <i>Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août.</i>	31	139
CAMP, MAXIME DU. <i>Le Nil: Égypte et Nubie</i> (4e éd.), 1877.	60	199
CAMP, MAXIME DU. <i>Souvenirs littéraires.</i> (3e éd), 1906.	61	199
CLIFFORD, CHARLES. <i>A Photographic Scramble through Spain. Patronised by Their Majesties the Queen of England. The Queen and King of Spain. Their I[mperial] M[ajesties] the Emperor and Empress of the French. The Emperor of Russia. H[is] R[oyal] H[ighness] the Duke of Montpensier, &c. &c.</i> By C. Clifford. London: A. Marion & Co., 1861.	186	414
COOK, THOMAS. <i>Cook's Tourists' Handbook for Palestine and Syria.</i> London: Thomas Cook and Son, Ludgate Circus, E.C.; Simpkin, Marshall, & Co, 1876.	16	100
DAVILLIER, CHARLES Y DORÉ, GUSTAVE. <i>L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré, 1862-1873.</i>	198	433
DUMAS, ALEXANDRE. <i>Impressions de voyage; de Paris à Cadix.</i> Paris: Garnier, 1847.	141	333
FLAUBERT, GUSTAVE. <i>Notes de Voyages I, Italie, Égypte, Palestine, Rhodes.</i> Paris: Louis Conard, Libraire-éditeur, 1910.	10	83
FORD, RICHARD. <i>A Handbook for the Travellers in Spain and readers at home.</i> London: John Murray, 1844.	153	348
GAUTIER, THÉOPHILE. <i>L'Orient, vol. I.</i> Paris: G. Charpentier, 1882.	10	83
GAUTIER, THÉOPHILE. <i>Voyage en Espagne –Tras los montes-.</i> Paris: G. Charpentier, 1845.	140	332

GERMOND DE LAVIGNE, ALFRED. <i>Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal</i> . Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1866.	153	348
GOUPIL-FESQUET, FRÉDÉRIC. <i>Voyage d'Horace Vernet en Orient / rédigé par M. Goupil Fesquet</i> , 1843.	35	147
JOANNE, ADOLPHE. <i>Guide du voyageur en Europe: France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal... publié sous la direction de M. Adolphe Joanne</i> . Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1860.	153	348
JOANNE, ADOLPHE e ISAMBERT, ÉMILE. <i>Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient par Adolphe Joanne et Émile Isamber. Ouvrage entièrement nouveau contenant Malte, la Grèce, La Turquie d'Europe, la Turquie d'Asie, la Syrie, la Palestine, Le Sinaï et l'Égypte et accompagné de 11 cartes et de 19 plan</i> . Paris: Librairie de L. Hachette et cie, 1861.	16	100
<i>La Lumière: journal non politique...: beaux-arts, héliographie, sciences</i> , 1851.	51	184
LABORDE, ALEXANDRE DE. <i>Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid....</i> Paris: De l'imprimerie de Pierre Didot l'ainé, 1806-1820.	138	330
LASSELS, RICHARD. <i>The voyage of Italy, or, A compleat journey through Italy in two parts</i> , 1670.	11	90
LATOUR, ANTOINE DE. <i>Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie / par Antoine de Latour</i> . Paris: Michel Lévy frères, Libraires-Éditeurs, 1855.	142	334
LATOUR, ANTOINE DE. <i>Voyage de S.A.R. Monseigneur le Duc de Montpensier à Tunis, en Égypte, en Turquie et en Grèce / [A. de Latour]; album dessiné par M. de Sinety, ...; lithographié par Mrs Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer et Sabatier</i> . Paris: Arthus Bertrand, 1847.	170	382
NERVAL, GÉRARD DE. <i>Voyage en Orient</i> . Paris: Charpentier, Libraire-Éditeur, 1851.	10	83

PÉREZ VILLAAMIL, GENARO y ESCOSURA, PATRICIO DE LA. <i>España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España / obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villaamil; texto redactado por Don Patricio de la Escosura; litografías por los principales litógrafos de Paris</i> . París: Alberto Hauser (Imprenta de Fain y Thunot), 1842-1850.	145	338
PIFERRER, PABLO; QUADRADO, JOSÉ MARÍA; MADRAZO, PEDRO DE y PI i MARAGALL, FRANCESC. <i>Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes en laminas dibujadas del natural y litografías por F. J. Parcerisa</i> . 10. Vols. Barcelona y Madrid: Joaquín Berdaguer López, (1839-1865).	143	336
TAYLOR, JUSTIN. <i>Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan / par J. Taylor</i> . París: Guide Fils, 1826.	139	331
The <i>Journal of the Photographic Society</i> , 1854.	51	184
VAN HALEN, FRANCISCO DE PAULA. <i>España pintoresca y artística</i> . Madrid, 1847.	146	339
VV. AA. <i>Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française</i> . Tome premier. París: Impr. Impériale, (pp. 1-155).	52	186
VV. AA. <i>Monumentos arquitectónicos de España. Publicados de R. Orden y por disposición del Ministerio de Fomento</i> . Madrid: Imprenta y calcografía nacional, 1859-1905.	205	441
WILKINSON, JOHN GARDNER. <i>A Handbook for Travellers in Egypt: Including Descriptions of the Course of the Nile Through Egypt and Nubia, Alexandria, Cairo, the Pyramids and Thebes, the Suez Canal, the Peninsula of Mount Sinai, the Oases, the Fyoom, etc</i> . London: John Murray. París: Galignani; Boyveau. Malta: Muir. Cairo and Alexandria: Robertson, 1875.	16	100

OTROS

Cámara de daguerrotipos y cajas para su conservación.	32	140
Cámara Tailboard, fabricada a partir de 1870 por W. W. Rouch & Co., Londres.	17	102
<i>Cartel anunciando los tours de Thomas Cook en Egipto y Palestina.</i> Impreso por primera vez en la década de 1870, ejemplar de 1901.	15	98
CHÉRET, JULES. <i>Primer cartel del Orient Express</i> , 1888. Colección Arjan der Boer.	14	96
Firma del estudio Gabriel Lékégian & Cia.	135	319
GERMOND DE LAVIGNE, ALFRED. Mapa de la Península Ibérica, en <i>Itineéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal</i> . París: Librairie de L. Hachette et Cie., 1866.	154	350
PRISSE D'AVENNES, ÉMILE. <i>Plan topographique d'une partie de la nécropole de Memphis (pyramides de Gizeh)</i> . Bibliothèque nationale de France, París.	55	190
Publicidad de las cámaras de bolsillo de W. W. Rouch & Co., Londres aparecida en <i>Cook's Tourists' Handbook for Egypt, the Nile and the Desert</i> , 1876.	17	102
Publicidad <i>Prix courant des Épreuves stéréoscopiques</i> , de Chez A. Gaudin et frères, publicado en <i>La Lumière</i> por primera vez el 24 de enero de 1857.	225	470
Publicidad <i>Vues de tous les pays</i> , de Chez A. Gaudin et frères, publicado en <i>La Lumière</i> el 1 de enero de 1859.	224	468
Publicidad <i>Vues d'Espagne sus papier</i> , de Chez A. Gaudin et frères, publicado en <i>La Lumière</i> el 24 de abril de 1858.	227	473
Publicidad <i>Vues d'Espagne sus papier</i> , de Chez A. Gaudin et frères, publicado en <i>La Lumière</i> el 20 de mayo de 1858.	168	379

Reverso de tarjetas de visita con el emblema de la firma Abdullah frères, 1870-1890. Colección Ömer Koç, Istanbul.	129	312
Reverso de tarjetas de visita con el emblema de la firma Basile Kargopoulo, 1870-1885. Colección Ömer Koç, Istanbul.	122	303
Reverso de tarjetas de visita con el emblema de la firma Pascal Sébah (1870-1890) y Sébah & Joaillier (1890-1910). Colección Ömer Koç, Istanbul.	124	304
ŞEREF PAŞA, ALI. <i>Omoumi Mamalik Mahrousi Shahani. (General map of the protected countries. Ottoman Empire).</i> Istanbul. Matbaa-i Amire, 1896. David Rumsey Historical Map Collection, Stanford University.	27	128
<i>The Dogs of War.</i> Viñeta del periódico <i>Punch</i> , del 17 de junio de 1876. El Imperio Ruso se prepara para lanzar a los "perros de guerra" de los Balcanes para atacar al Imperio Otomano, mientras que el policía John Bull (Reino Unido) advierte a Rusia que tenga cuidado.	23	123
<i>Villa Girault de Prangey, Maison de Plaisance en Style Oriental.</i> Tarjeta postal.	42	166
<i>Villa morisca y jardines de Wilhelma, Stuttgart, ca. 1900.</i> Tarjeta postal. Colección privada.	192	423



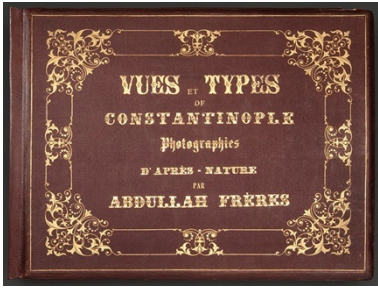
ANEXO II. ÁLBUMES FOTOGRÁFICOS DE ORIENTE PRÓXIMO Y ESPAÑA DISPONIBLES EN LÍNEA

Para la elaboración de este listado de álbumes fotográficos se ha tomado como referencia la *Bibliothèque nationale de France*, sin duda la institución que más álbumes fotográficos del siglo XIX ha digitalizado y puesto a disposición del público a través de su web. Además, ofrece cada álbum completo en un único pdf en alta calidad y fácilmente descargable. La Biblioteca Nacional de España y el *Institut national d'histoire de l'art* de París operan en el mismo sentido, aunque el número de álbumes digitalizados y disponibles en línea es muy inferior.

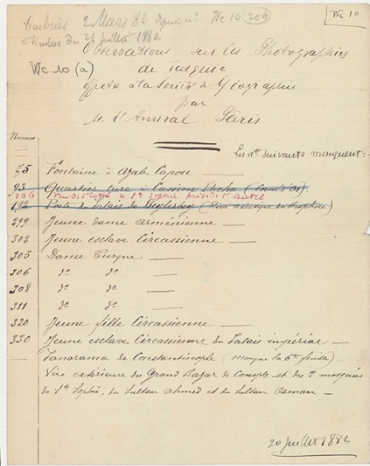
Otras instituciones como el *J. Paul Getty Museum* y el *Getty Research Institute* de Los Ángeles, el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, el *Centre Canadien d'Architecture de Montreal* o el *George Eastman Museum* de Rochester han hecho una encomiable labor de digitalización de sus fondos fotográficos. Sin embargo, no ofrecen una versión en pdf de los álbumes, pero sí que se pueden consultar en un único enlace web donde se pueden ver las fotografías y descargarlas individualmente en archivos jpg.

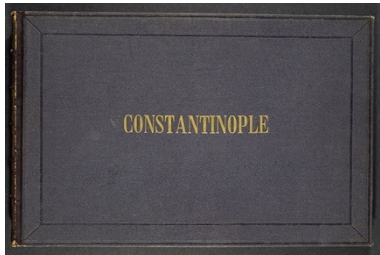
Por último, no se han tenido en cuenta en la elaboración del presente listado las instituciones que tienen digitalizados álbumes fotográficos pero que los presentan como un conjunto de imágenes sueltas y mezcladas con el resto de la colección de cada fotógrafo, siendo imposible su análisis individualizado. Desafortunadamente, a este grupo pertenecen muchas instituciones consultadas.

El listado total de álbumes fotográficos localizados ascienda a 114 y están ordenados alfabéticamente por el apellido —ejemplo *Bonfils, Félix*—. En el caso de estudios fotográficos denominados por el apellido de los fotógrafos más la palabra *frères* (hermanos), se ha mantenido su clasificación por el apellido — como en el caso de *Abdullah frères*—. Algunos álbumes incluyen fotografías de diversos autores. En ese caso se ha indicado en primer lugar aquel fotógrafo que más fotografías tenga en el álbum.


	01
	Vues et types de Constantinople. Photographies d'après-nature par Abdullah Frères
	Abdullah frères
	1858-1899
	-
	Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal
PH1981:0348:001-049	
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p> <p>https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/357991</p>	

	02
	Album of Photographs of Views of the Interior of the Ottoman Military Museum in the Former Church of St. Irene, Constantinople (Vues de Sainte Irène, Constantinople)
	Abdullah frères
	1891
	-
	The Metropolitan Museum of Art, New York
2016.649	
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p> <p>https://www.metmuseum.org/art/collection/search/717696</p>	


 <p>Abdullah frères 30 quai n° 10 1882 4 juillet 1882 Circulaires sur les Photographies de Turquie adressées à la Société de Géographie par le H. Amiral Paris</p> <p>20 juillet 1882</p>	<p>03</p> <p>[241 fotogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882]</p> <p>Abdullah frères</p> <p>1882</p> <p>-</p> <p>Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, Paris</p> <p>SG WC-10</p>
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53151756s</p>	

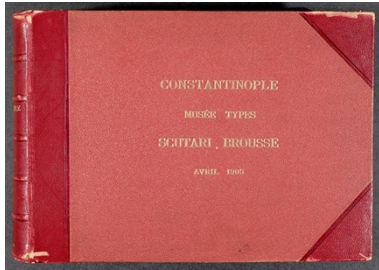
	<p>04</p> <p>Constantinople</p> <p>Abdullah frères</p> <p>1875</p> <p>-</p> <p>Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles</p> <p>96.R.14(A37)</p>
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p>	
<p>http://hdl.handle.net/10020/96r14d1816</p>	

	07
	[Views and Portraits Carte-de-visite Album]
	Abdullah frères; Kargopoulo, Basile; Sébah, J. Pascal
	1865-1870
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14 (PF.A1 [CV1a])	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14_ref9317_kxb	

	08
	[Views and People of Turkey]
	Abdullah frères; Bonfils, Félix; Fettel, C.J.
	1865-1880
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A10)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0373	


	09
	[Constantinople and Bosphorus: Views and People]
	Abdullah frères; Apollon; Berggren, Guillaume; Robertson, James; Sébah & Joaillier
	1853-1909. Álbum compilado entre 1901 y 1909
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A30)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d1502	


	10
	Turquie
	Abdullah frères; Berggren, Guillaume; Fiorillo, L.; Paier, Christian; Sébah, J. Pascal; Sébah & Joaillier
	1868-1890. Álbum compilado alrededor de 1890
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A25)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d1058	

	11
	Constantinople: musée, types; Scutari, Brousse, avril 1905
	Abdullah frères; Berggren, Guillaume; Gülmez frères; Iranian, M.; Photoglob Co.; Sébah, J. Pascal; Sébah & Joaillier
	1875-1905?. Álbum compilado en 1905
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A28)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d1355	

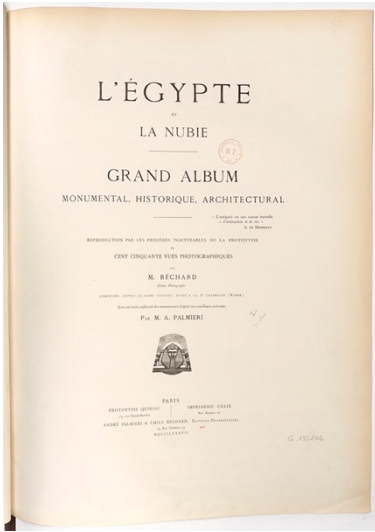
	12
	[Carte-de-visite album of Egypt and Egyptians]
	Autor no identificado
	[186-]
	-
	Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection / Getty Research Institute, Los Angeles
2008.R.3(A16)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/2008r3a16	

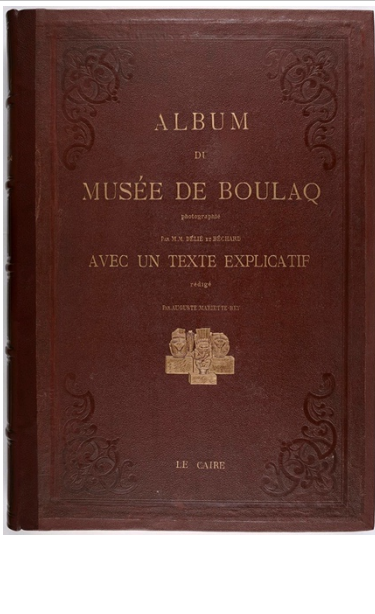
	13
	Egypt
	Autor no identificado
	1905
	-
	Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection / Getty Research Institute, Los Angeles
	2008.R.3(A17)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/2008r3a17	

	14
	[Views of Egypt album #1]
	Autor no identificado
	1910
	-
	Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection / Getty Research Institute, Los Angeles
	2008.R.3(A30)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/2008r3a30	

	15
	[Kayseri]
	Autor no identificado
	ca. 1880
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A17)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0723	

	16
	Égypte et Terre sainte
	Beato; Antonio; von Ostheim, Otto
	1862
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	FOL-VH-292
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447162s	

	17
	<p>L'Égypte et la Nubie: Grand album monumental, historique, architectural: Reproduction par les procédés inaltérables de la phototypie de cent cinquante vues photographiques par M. Béchard, artiste photographe, comprises depuis Le Caire (Égypte) jusqu'à la deuxième cataracte (Nubie): Avec un texte explicatif des monuments d'après nos meilleurs écrivains, par M. A. Palmieri</p>
	<p>Béchard, Émile (fotógrafo); Palmieri, André (editor del texto)</p>
	<p>1887</p>
	<p>André Palmieri & Émile Béchard, éditeurs-Propriétaires Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris FOL-UB-203 (B)</p>
-	
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469679.r</p>	

	18
	<p>Album du musée de Boulaq: comprenant quarante planches / photographiées par MM. Delié et Béchard; avec un texte explicatif par Auguste Mariette-Bey</p>
	<p>Béchard, Émile (fotógrafo); Délié, Hippolyte (fotógrafo); Mariette, Auguste (autor del texto)</p>
	<p>1872</p>
	<p>Mourés et Cie., Impriméurs-éditeurs Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, Paris GRFOL-O3A-722</p>
-	
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626090c</p>	

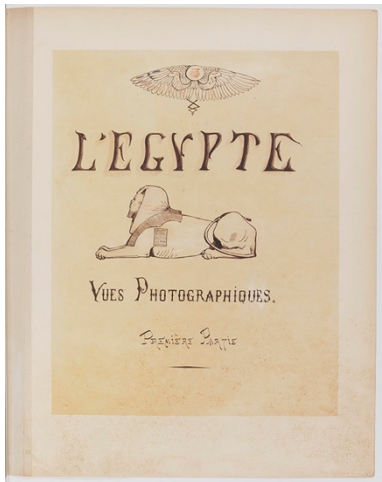
	19
	[Monuments en ruines, objets d'art et sculptures antiques provenant d'Égypte, Grèce et Italie]
	Béchar, Émile; Béchar, Hippolyte; Beato, Antonio; Bonfils, Félix
	1870-1890
	-
	Institut national d'histoire de l'art, Paris
	NUM FOL PHOT 36
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/21922	


	20
	The Holy Land, Egypt, Etc., Photographs Taken for H.R.H. The Prince of Wales
	Bedford, Francis; Thompson, W. M.
	1862
	-
	The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
	84.XB.1272
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://www.getty.edu/art/collection/objects/33249/francis-bedford-wm-thompson-the-holy-land-egypt-etc-photographs-taken-for-hrh-the-prince-of-wales-english-about-1863-1867/	

	21
	Vues du Bosphore
	Berggren, Guillaume
	1868
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A3)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0030	

	22
	Türkei
	Berggren, Guillaume
	1875
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A8)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0251	

	23
	[Vues Constantinople, Bosphore]
	Berggren, Guillaume
	1875
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A12)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0508	

	24
	L'Égypte. Vues photographiques: [photographie] / Léon & Lévy. Première partie
	Bisson, Auguste Rosalie; Welling, Edouard
	1870
	Léon & Lévy
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
PET FOL-VH-669 (1)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10525736z	


	25
	L'Égypte. Vues photographiques: [photographie] / Léon & Lévy. Deuxième partie
	Bisson, Auguste Rosalie; Welling, Edouard
	1870
	Léon & Lévy
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PET FOL-VH-669 (2)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10525736z	


	26
	Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Syrie et de la Côte-d'Asie [.] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [.] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople
	Bonfils, Félix (fotógrafo); Charvet, Gratien (prefacio)
	1878
	Chez l'auteur (A Alais (Gard) [Alès])
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PET FOL-UB-132 (D)
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451648n	

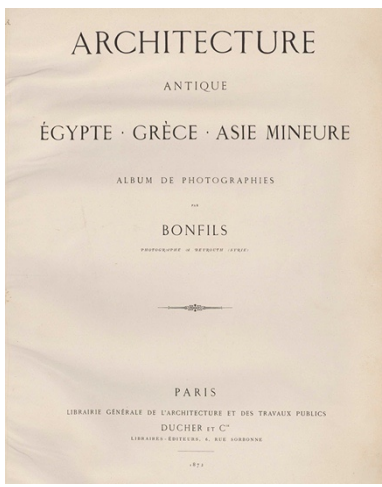
	27
	Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de la Terre-Sainte [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [,] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople
	Bonfils, Félix (fotógrafo); Charvet, Gratien (prefacio)
	1877
	Chez l'auteur (A Alais (Gard) [Alès])
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
PET FOL-UB-132 (C)	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105391850	

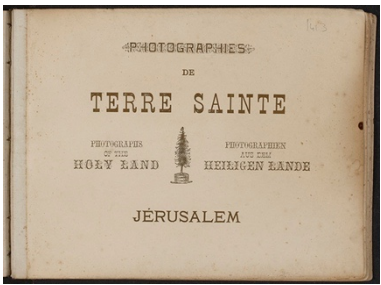
	28
	Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de l'Égypte et de la Nubie [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [,] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople
	Bonfils, Félix (fotógrafo); Charvet, Gratien (prefacio)
	1877
	Chez l'auteur (A Alais (Gard) [Alès])
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
PET FOL-UB-132 (A)	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539186f	

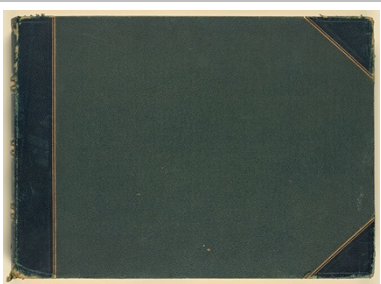
	29
	<p>Souvenirs d'Orient: Album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables de l'Égypte et de la Nubie [,] avec notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche / Photographié et édité par Félix Bonfils [,] Auteur et éditeur des voyages d'Égypte, de Syrie, de Grèce et de Constantinople</p>
	<p>Bonfils, Félix (fotógrafo); Charvet, Gratien (prefacio)</p>
	<p>1878</p>
	<p>Chez l'auteur (A Alais (Gard) [Alès])</p>
	<p>Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris</p>
<p>PET FOL-UB-132 (B)</p>	
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539187w</p>	

	30
	<p>[Recueil. Vues de Grèce, d'Égypte, de Palestine et de Syrie] / Bonfils phot</p>
	<p>Bonfils, Félix</p>
	<p>1870</p>
	<p>-</p>
	<p>Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris</p>
<p>PETFOL-VH-295</p>	
<p>-</p>	
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84471636</p>	

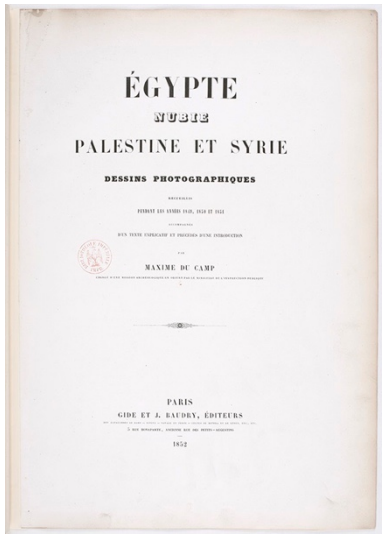
	31
	Photographies de Palestine, Egypte, Grèce, Syrie / Bonfils
	Bonfils, Félix
	1880
	-
	Bibliothèque Carré d'art, Nîmes
IP002	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10102145w	

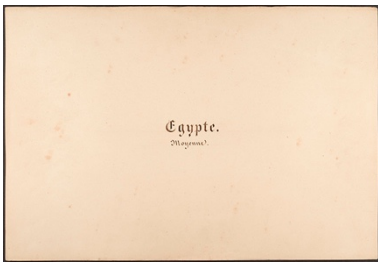
	32
	Architecture antique Égypte, Grèce, Asie Mineure: Album de photographies
	Bonfils, Félix
	1872
	Ducher et Cie
	Biblioteca Nacional de España, Madrid
17-LF/97	
-	
http://datos.bne.es/edicion/a4576397.html	

	33
	Photographies de Terre sainte. Jérusalem
	Bonfils, Félix; Zangaki
	1880
	-
	Bibliothèque Carré d'art, Nîmes
	IP017
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10102045h	

	34
	[Egyptian views: predominantly Cairo and environs; portraits, landscapes, and architectural studies]
	Bonfils, Félix; Bonfils; Lidya; Bonfils; Adrien; Arnoux, Hippolyte
	ca. 1870
	-
	The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
	86.XA.750
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p>	
http://www.getty.edu/art/collection/objects/33900/felix-bonfils-lydia-bonfils-adrien-bonfils-et-al-egyptian-views-predominantly-cairo-and-environs-portraits-landscapes-and-architectural-studies-1870s/	

	35
	L'Égypte photographiée
	Cammass, Henry
	1864
	Maisons-Laffitte
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie
FOL-UB-202	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84469857	

	36
	Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851. T. 2 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp chargé d'une mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique
	Camp, Maxime du
	1852
	(Paris)
	Bibliothèque nationale de France, Paris
RESFOL-O3B-73 (2)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260711.r	

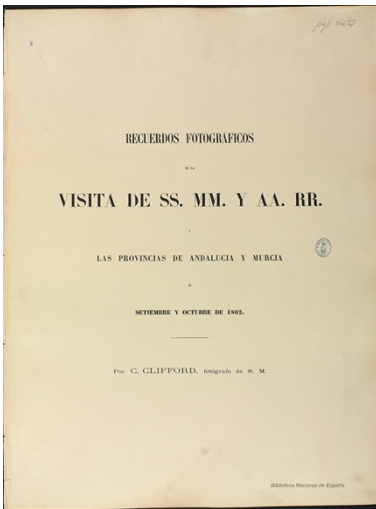
	37
	Égypte, Nubie, Syrie: Paysages et Monuments
	Camp, Maxime du
	1849-1850
	-
	The Metropolitan Museum of Art, New York
	2005.100.376.1-.17
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p> <p>https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286683</p>	

	38
	Photographies Constantinople
	Caranza, Ernest de
	1852
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A1)
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p> <p>http://hdl.handle.net/10020/96r14d0002</p>	

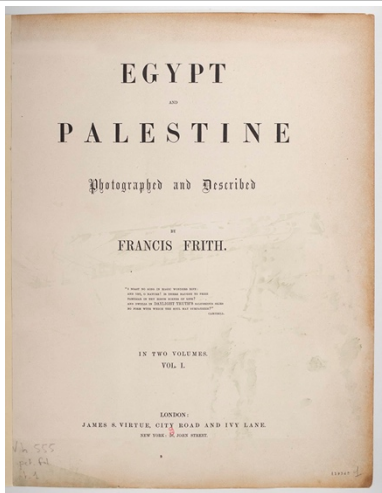
	<p>39</p>
	<p>Égypte, Nubie, Palestine et Syrie: dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851. T. 1 / accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp chargé d'une mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique</p>
	<p>Camp, Maxime du</p>
	<p>1852</p>
	<p>(Paris)</p>
	<p>Bibliothèque nationale de France, Paris</p>
	<p>RESFOL-O3B-73 (1)</p>
<p>-</p>	
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626070m</p>	

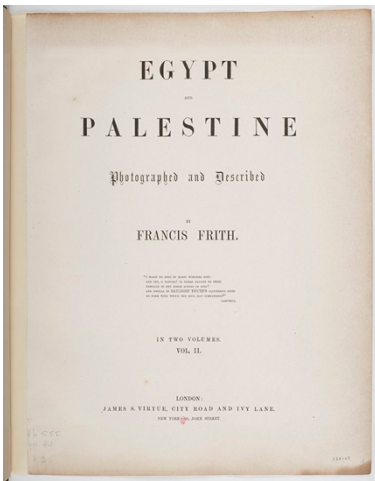
	<p>40</p>
	<p>Voyage en Orient. Villes, Monuments & Vues Pittoresques de Syrie / Recueil photographique exécuté par Louis de Clercq</p>
	<p>Clercq, Louis de</p>
	<p>1858-1859</p>
	<p>-</p>
	<p>Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris</p>
	<p>RES PHOTO VH-72-BOITE FOL</p>
<p>-</p>	
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53192910s</p>	

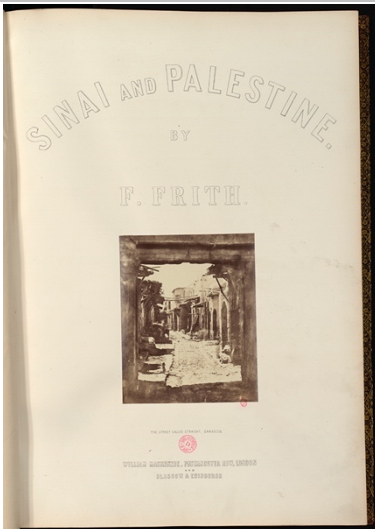
	41
	Voyage en Orient. Vols. 3 & 4
	Clercq, Louis de
	1860
	-
	The Metropolitan Museum of Art, New York
2005.100.500.3 (1-44)	
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p> <p>https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286316</p>	

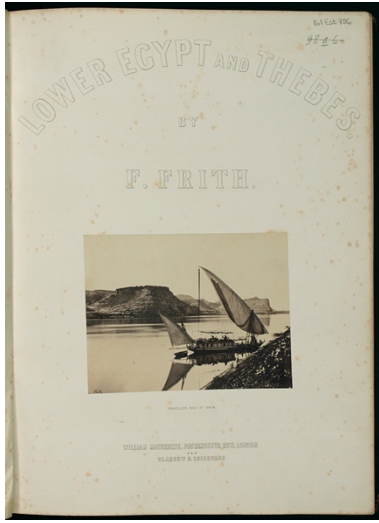
	42
	Recuerdos fotográficos de la visita de SS. MM. Y AA. RR. A las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862, por C. Clifford, fotógrafo de S. M
	AUTOR: Clifford, Charles
	Clifford, Charles
	1862
	-
Biblioteca Nacional de España, Madrid	
17/LF/118	
<p>-</p> <p>http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012503</p>	

	43
	Album de la Mission de Mésopotamie et d'Arménie, confiée aux Frères-Mineurs Capucins de la province de Lyon
	Frère Raphaël
	1904
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A33)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d1658	

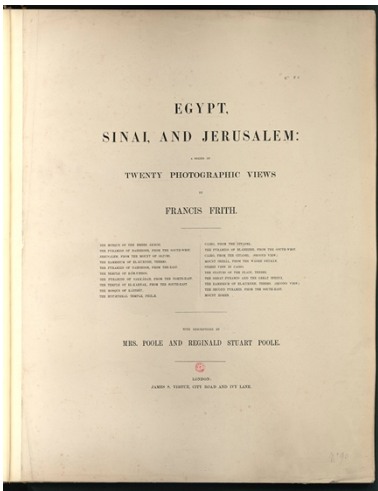
	44
	Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith. Vol. 1
	Frith, Francis
	1857
	James S. Virtue (Londres), Ivy Lane (New York)
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
PET FOL-VH-555	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443066v	


	45
	Egypt and Palestine / photographed and described by Francis Frith. Vol. 2
	Frith, Francis
	1857
	James S. Virtue (Londres), Ivy Lane (New York)
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
PETFOL-VH-555	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443065f.r	

	46
	Egypt, Sinai and Palestine by Francis Frith
	Frith, Francis
	1862
	William Mackenzie
	Institut national d'histoire de l'art, Paris
NUM FOL EST 739	
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/25054	

	47
	Lower Egypt, Thebes and the pyramids by Francis Frith
	Frith, Francis
	1862
	William Mackenzie
	Institut national d'histoire de l'art, Paris
	NUM FOL EST 786
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/25056	

	48
	Upper Egypt and Ethiopia, by Francis Frith
	Frith, Francis
	1862
	William Mackenzie
	The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
	84.XO.826.3
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://www.getty.edu/art/collection/objects/60402/francis-frith-upper-egypt-and-ethiopia-english-about-1862/	

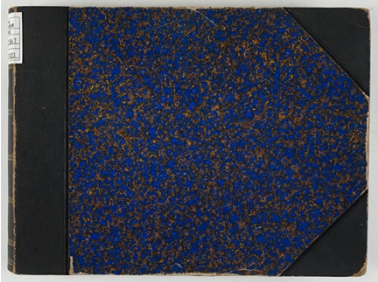
	<p>49</p>
<p>Egypt, Sinai and Jerusalem: a series of twenty photographic views by Francis Frith with descriptions by Mrs. Poole and Reginald Stuart Poole</p>	
<p>Frith, Francis</p>	
<p>[1860]</p>	
<p>James S. Virtue</p>	
<p>Institut national d'histoire de l'art, Paris</p>	
<p>NUM PL E 6</p>	
<p>-</p>	
<p>http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/25051</p>	

	<p>50</p>
<p>Egypt, Nubia and Ethiopia. Illustrated by one hundred stereoscopic photographs, taken by Francis Frith for Messrs. Negretti and Zambra</p>	
<p>Frith, Francis (fotógrafo); Bonomi, Joseph (texto); Sharpe, Samuel (texto)</p>	
<p>1862</p>	
<p>Smith, Elder & Co</p>	
<p>The J. Paul Getty Museum, Los Angeles</p>	
<p>84.XB.1346</p>	
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p>	
<p>http://www.getty.edu/art/collection/objects/33320/francis-frith-joseph-bonomi-samuel-sharpe-egypt-nubia-and-ethiopia-english-1862/</p>	


	51
	The Holy Bible, Containing...Old and New Testaments: Translated...of...Original Tongues...By His Majesty's... Command. [Vol. 1]
	Frith, Francis (fotógrafo); Mackenzie, William (texto)
	1862
	-
	The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
	84.XZ.578.1
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg http://www.getty.edu/art/collection/objects/59417/francis-frith-the-holy-bible-containingold-and-new-testaments-translatedoforiginal-tonguesby-his-majesty'scommand-vol-1-english-1862/	

	52
	The Holy Bible, Containing...Old and New Testaments: Translated...of...Original Tongues...By His Majesty's... Command. [Vol. 2]
	Frith, Francis (fotógrafo); Mackenzie, William (texto)
	1862
	-
	The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
	84.XZ.578.2
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg http://www.getty.edu/art/collection/objects/59418/francis-frith-william-mackenzie-the-holy-bible-containingold-and-new-testaments-translatedoforiginal-tonguesby-his-majesty'scommand-vol-2-english-1862-1863/	

	53
	Photographs. (cover title) [Views, etc. of the Alhambra, Spain, China, Japan, India, Jerusalem, Egypt, France, the USA, etc.]
	Frith, Francis; Clifford, Charles; Beato, Felice; Saché, John Edward; Thomson, John; Attributed to Kazumasa Ogawa; Laurent, Juan; Svoboda, Alexander; von Stillfried, Baron Raimund; Rust, Thomas A.; Naya, Carlo; Dayal, Lala Deen
	1850s – 1890s
	-
	The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
84.XA.755.7	
<p>El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg</p> <p>http://www.getty.edu/art/collection/objects/59518/charles-clifford-felice-beato-john-edward-sache-et-al-photographs-cover-title-views-etc-of-the-alhambra-spain-china-japan-india-jerusalem-egypt-france-the-usa-etc-1850s-1890s/</p>	

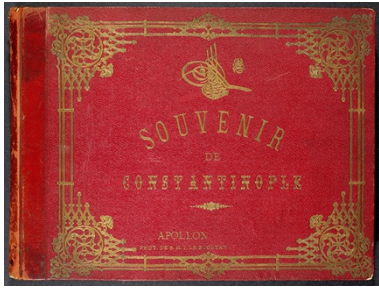
	54
	[Recueil. Vues d'Espagne: Andalousie, Madrid, Tolède, musée du Prado]
	Garzón, Rafael; Hauser y Menet
	1905
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
4-VF-226	
-	
<p>https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8433361j</p>	

	55
	Álbum de Córdoba [Material gráfico]: contiene 36 tarjetas postales
	Garzón, Rafael
	1920?
	-
	Biblioteca Nacional de España, Madrid
17/TP/80	
-	
http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000177258	

	56
	The Holy Land and Egypt
	Good, Frank Mason
	1871
	-
	Ken and Jenny Jacobson Orientalist Photography Collection / Getty Research Institute, Los Angeles
2008.R.3(A20)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/2008r3a20	

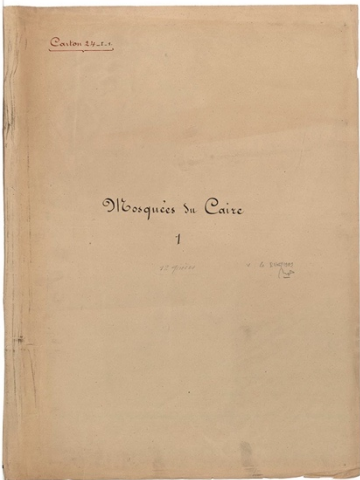
	57
	[Voyage en Égypte, au Sinaï, en Jordanie et en Palestine]
	Goupil, Albert
	1868
	-
	Bibliothèque nationale de France, Paris
	Ub-331-Pet.fol
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200489h	

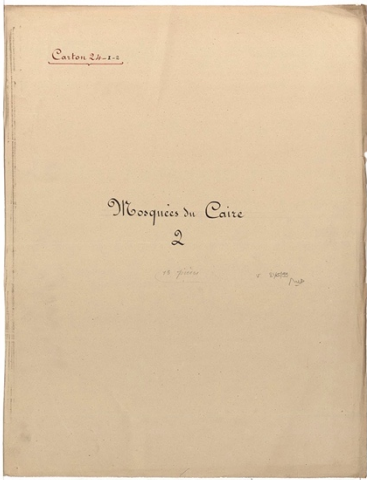
	58
	Le Nil: Monuments. Paysages, Explorations photographiques / par J.-B. Greene
	Greene, John Beasley
	1854
	Lille. Imprimerie photographique de Blanquart-Evrard
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	RES PHOTO VH-167-BOITE FOL
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510610b	

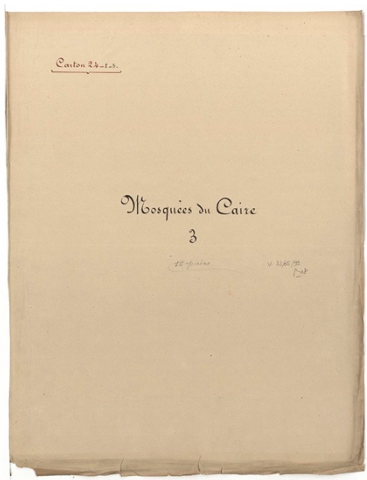
	59
	Souvenir de Constantinople
	Gülmez frères
	1890
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A18)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0745	

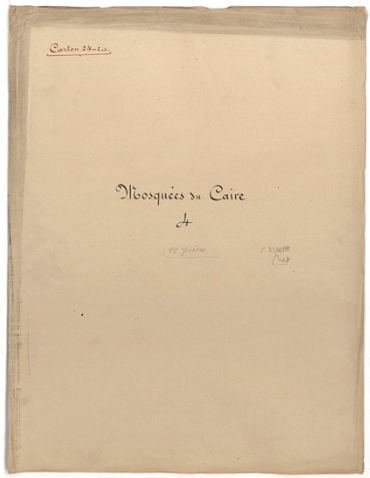
	60
	[Recueil de vues d'Egypte]
	Hammerschmidt, Wilhelm
	Entre 1860 y 1864 ?]
	-
	Institut national d'histoire de l'art, Paris
NUM FOL EST 784	
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/30396	

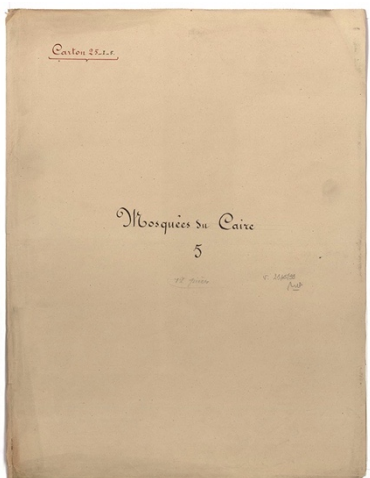
	61
	Panorama de Constantinople pris de la tour de Galata / M. Iranian, photographe
	Iranian, Mihran
	1895
	M. Iranian (Istanbul)
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PET FOL-VH-2 (C)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84430500	

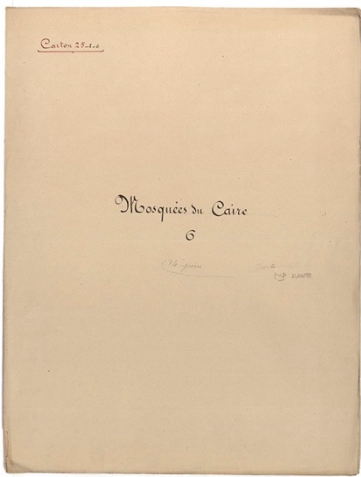
	62
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 1» Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (productor del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
	NAF 20439
	-
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023993b	

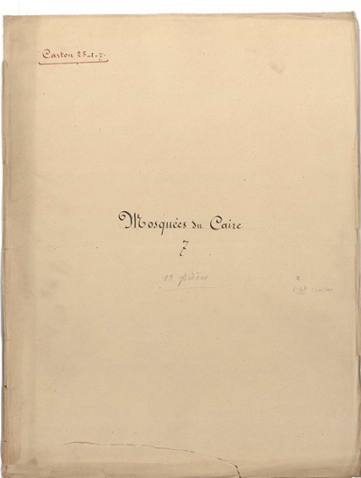
	63
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 2»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (productor del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
NAF 20439	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023987q	

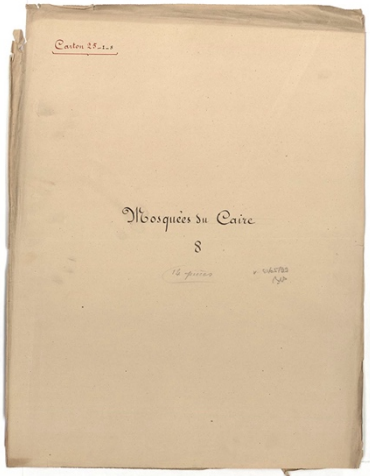
	64
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 3»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (productor del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
NAF 20439	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023987q	


	65
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 4»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (producteur del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
	NAF 20439
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023975d	

	66
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 5»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (producteur del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
	NAF 20439
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023994s	

	67
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 6»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (productor del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
NAF 20439	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023994s	

	68
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 7»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (productor del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
NAF 20439	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530239811	


	69
	Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte: Iconographie. Dessins, estampes, photographies. «Mosquées du Caire, 8»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (producteur del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
	NAF 20439
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53023992w	

	70
	Iconographie. Dessins, estampes, photographies (NAF 20434-20443). «Art arabe: Monuments du Caire, 1»
	Jarrot, Edouard Athanase (fotógrafo); Sébah, Jean-Pascal (fotógrafo); Braun, Adolphe (fotógrafo); Goupil & Cie (fotógrafo); Royer & Désiré Aufferé & Cie Successeurs [Désiré Ernié] (fotógrafo); d'Avennes, Émile Prisse (producteur del fondo)
	1827-1879
	-
	Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Paris
	NAF 20441 (1)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60013053	

	71
	[Views]
	Kargopoulo, Vassilaki
	1875
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A11)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0437	

	72
	Vue de Constantinople
	Kargopoulo, Vassilaki
	1865-1875. Álbum compilado en 1884
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A7)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0206	


	73
	Souvenir de Constantinople et d'Egypte
	Lékégian, Gabriel; Abdullah frères; Phébus (Studio); Sébah & Joaillier
	1890
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A27)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d1296	

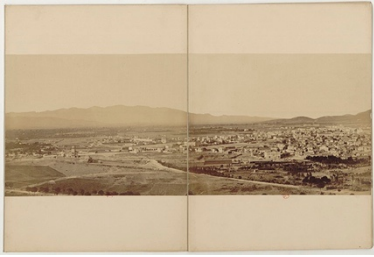
	74
	Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe. Vol. 1 / [daguerreotype Lerebours]
	Lerebours, Noël-Marie-Paymal
	1840-1843
	Rittner et Goupil, Lerebours y H. Bossange
	Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Paris
RES G-G-9 (1)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260852	

	75
	Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe. Vol. 2 / [daguerreotype Lerebours]
	Lerebours, Noël-Marie-Paymal
	1840-1843
	Rittner et Goupil, Lerebours y H. Bossange
	Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Paris
RES G-G-9 (2)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86260889	

	76
	Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe. [daguerreotype Lerebours]
	Lerebours, Noël-Marie-Paymal
	1840-1843
	Rittner et Goupil, Lerebours y H. Bossange
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
RESERVEPET FOL-VH-40 (A,1-2)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458373v	

	77
	[Cilician Crusader Forts]
	Mandiot
	1874
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A14)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0633	

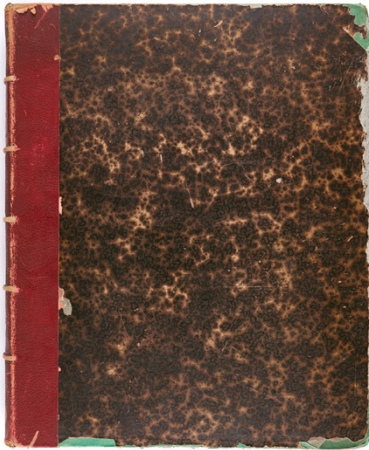
	78
	Souvenir de voyage dans le Sud de l'Algérie
	Marès, Paul Émile
	1856
	-
	George Eastman Museum, Rochester
1973.0232.0001-0014	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
https://collections.eastman.org/people/39595/paul-emile-mares/objects	


	79
	[Recueil. Vues d'Athènes]
	Moraïtes, Petros; Bonfils, Félix; Sébah, J. Pascal
	1874
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
PET FOL-VH-5 (A)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84477512	

	80
	L'Algérie. photographiée: Province de Constantine / [par Félix-Jacques-Antoine Moulin]
	Moulin, Félix-Jacques-Antoine
	1856-1857
	-
	Bibliothèque nationale de France, Paris
RESERVE BOITE FOL-OZ-110 (3)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537613d	

	81
	L'Algérie photographiée: Province d'Alger / [par Félix-Jacques-Antoine Moulin]
	Moulin, Félix-Jacques-Antoine
	1856-1857
	-
	Bibliothèque nationale de France, Paris
	RESERVE BOITE FOL-OZ-110 (2)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537612z	

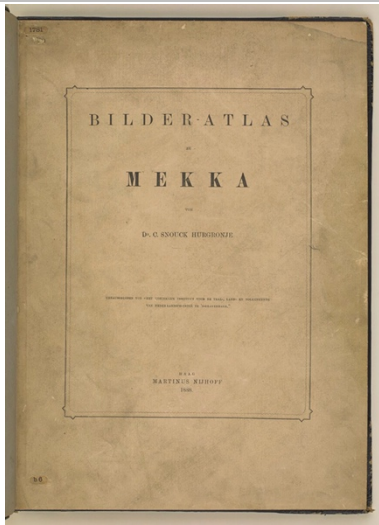
	82
	L'Algérie photographiée: Province d'Oran / [par Félix-Jacques-Antoine Moulin]
	Moulin, Félix-Jacques-Antoine
	1856-1857
	-
	Bibliothèque nationale de France, Paris
	RESERVE BOITE FOL-OZ-110 (1)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10537611h	


	83
	[Recueil. Vues d'Algérie, portraits d'Algériens et de personnalités françaises en Algérie]
	Moulin, Félix-Jacques-Antoine
	1856-1857
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PETFOL-OF-2
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451497f	

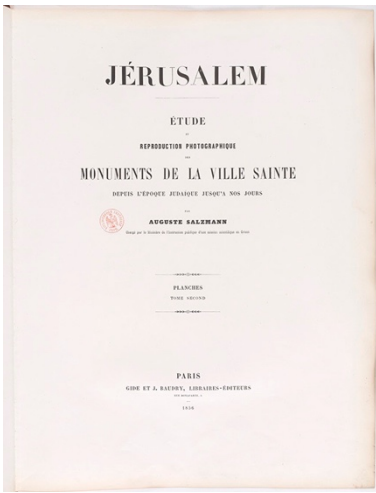
	84
	[Recueil. Colonisation française de l'Algérie et voyage de Napoléon III en 1865]
	Moulin, Félix-Jacques-Antoine; Alary, Antoine; Geiser, Jean; Crémère, Léon; Portier, Claude-Joseph
	1856-1875
	Alary et Geiser
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PETFOL-QE-842
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438906z	

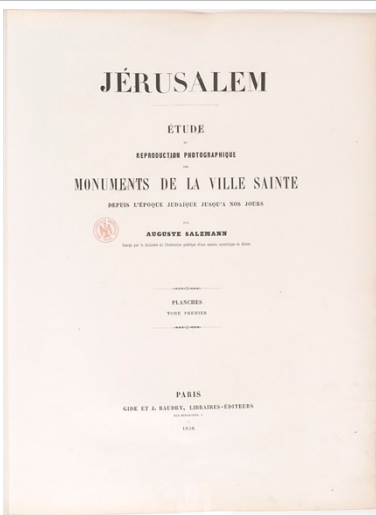
	85
	[Costumes]
	Robertson, James
	1856
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A2)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0015	

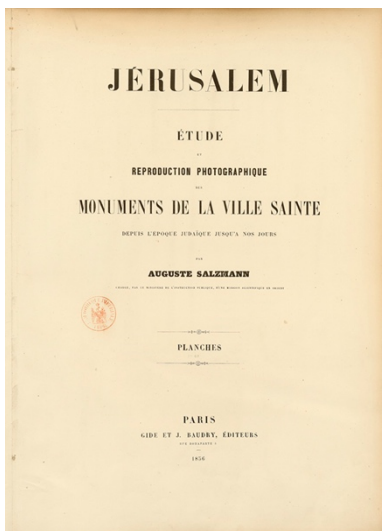
	86
	[Views of Turkey, Egypt and India]
	Rubellin et fils; Arnoux, Hippolyte; Lekegian, G; Sébah & Joaillier; Zangaki
	Álbum compilado en 1890
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A26)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d1175	

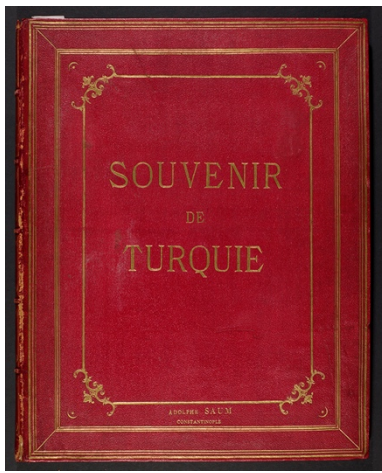
	87
	'Bilder-Atlas zu Mekka', by Christiaan Snouck Hurgronje
	Ṣādiq Bey, Muḥammad (fotógrafo); al-Sayyid 'Abd al-Ghaffār (fotógrafo); Snouck Hurgronje, Christiaan (editor)
	1888
	-
	British Library: India Office Records and Private Papers, London
	1781.b.6
-	
http://www.qdl.qa/en/archive/81055/vdc_100022547736.0x000001	

	88
	'Bilder-Atlas zu Mekka', by Christiaan Snouck Hurgronje
	Ṣādiq Bey, Muḥammad (fotógrafo); al-Sayyid 'Abd al-Ghaffār (fotógrafo); Snouck Hurgronje, Christiaan (editor)
	1889
	-
	British Library: India Office Records and Private Papers, London
	X463
-	
http://www.qdl.qa/en/archive/81055/vdc_100022564627.0x000001	

	89
	Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours. Tome 1 / par Auguste Salzmänn chargé par le ministère de l'Instruction publique d'une mission scientifique en Orient
	Salzmänn, Auguste
	1856
	(Paris)
	Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Paris
	RES GR FOL-O2F-415 (1, PLANCHES)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1058298f	


	90
	Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours. Tome 2 / par Auguste Salzmänn chargé par le ministère de l'Instruction publique d'une mission scientifique en Orient
	Salzmänn, Auguste
	1856
	(Paris)
	Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Paris
	RES GR FOL-O2F-415 (2, PLANCHES)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1060544q	

	91
	Jérusalem: étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours / par Auguste Salzmann chargé par le ministère de l'Instruction publique d'une mission scientifique en Orient
	Salzmann, Auguste
	1856
	(Paris)
	Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Paris
RES GR FOL-O2F-415 (PLANCHES)	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k131826m	

	92
	Souvenir de Turquie
	Saum, Adolphe; Sébah, J. Pascal
	1865-1870
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A6)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0175	

	93
	[Recueil. Algérie, Constantinople. Escadre d'évolution en Algérie]
	Sébah, J. Pascal
	1880
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PETFOL-VH-267
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447745b	

	94
	[Recueil. Vues de Constantinople]
	Sébah, J. Pascal
	1874
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PET FOL-VH-2 (B)
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8443049b.r	

	95
	Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata
	Sébah, J. Pascal
	1872-1875
	-
	Institut national d'histoire de l'art, Paris
	NUM 4 PHOT 38
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/18018	

	96
	[Vues Constantinople, Bosphore, Brousse]
	Sébah, J. Pascal
	1868
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A4)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0054	


	97
	Constantinople
	Sébah, J. Pascal
	1885
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
	96.R.14(A9)
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0305	

	98
	[Album de voyages en Égypte, Grèce, Turquie, Algérie et Russie]
	Sébah, J. Pascal
	1887-1890
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
	PETFOL-VH-286
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84515044.r	


	99
	Constantinople et le Bosphore
	Sébah, J. Pascal; Kargopoulo, Vassilaki; Lorent, Jacob August
	1870
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A5)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0112	

	100
	Les costumes populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne / Texte par Son Excellence Osman Hamdy Bey commissaire général et Marie de Launay membre de la Commission impériale et du jury international; Phototypie de Sébah
	Sébah, J. Pascal (fotógrafo); Hamdi Bey, Osman (autor del texto); Marie de Launay, Victor (autor del texto)
	1873
	Imprimerie du Levant Times & shipping gazette (Constantinople)
	Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, Paris
FOL-NF-10755	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518730p	


	101
	[58 phot. de monuments antiques d'Egypte, de Grèce et de Turquie, les phot. d'Egypte signées P. Sebah, s.d., don du marquis Davidsard en 1930]
	Sébah, Jean Pascal
	1870-1880
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, Paris
	SG W-66
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84789099.r	

	102
	Panorama de Constantinople pris de la Tour de Galata
	Sébah & Joaillier
	ca. 1894
	-
	George Eastman Museum, Rochester
	1973.0229.0001
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
https://collections.eastman.org/objects/32473	

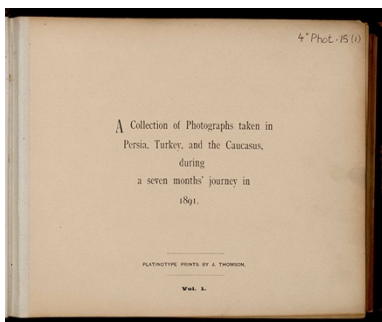
	103
	[Views and Types]
	Sébah & Joaillier; Sébah, J. Pascal; Abdullah frères; Iranian, Mihram
	1870-1890. Álbum compilado ca. 1890
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A22)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0941	

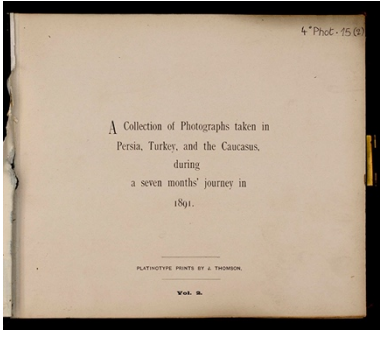
	104
	Souvenir de Constantinople
	Sébah & Joaillier
	1890
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A21)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0900	

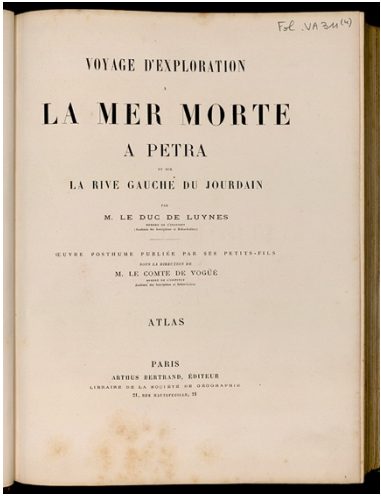
	105
	Asia Minor
	Sebah & Joaillier; Svoboda, A. (Alex); Rubellin et Fils
	1860-1880. Álbum compilado hacia 1885
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A23)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0982	


	106
	[Konya]
	Solakian, Garabed K.
	ca. 1890
	-
	Pierre de Gigord collection of photographs of the Ottoman Empire and the Republic of Turkey / Getty Research Institute, Los Angeles
96.R.14(A19)	
El álbum no está digitalizado en su totalidad en un único pdf, sino cada hoja en un archivo jpg	
http://hdl.handle.net/10020/96r14d0808	


	107
	[Recuerdos de España] / Edward King Tenison
	Tenison, Edward King
	1852-1853
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
RES PHOTO VF-268-FT 4	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531929151.r	


	108
	A Collection of Photographs taken in Persia, Turkey and in the Caucasus, during a seven months' journey in 1891, platinotype prints by J. Thomson. Vol. 1
	Thomson, John
	1891
	-
	Bibliothèque de l'Institut national de l'art, collection Jacques Doucet, Paris
NUM 4 PHOT 15 (1)	
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15526	


	109
A Collection of Photographs taken in Persia, Turkey and in the Caucasus, during a seven months' journey in 1891, platinotype prints by J. Thomson. Vol. 2	
Thomson, John	
1891	
-	
Bibliothèque de l'Institut national de l'art, collection Jacques Doucet, Paris	
NUM 4 PHOT 15 (2)	
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/15528	

	110
Voyage d'exploration à la Mer Morte, à Petra et sur la rive gauche du Jourdain par M. le duc de Luynes,..., Oeuvre posthume publiée par ses petits-fils, sous la direction de M. le comte de Vogüé. Atlas	
Vignes, Louis (fotógrafo); Sauvaire, Henry (fotógrafo); Nègre, Charles (fotógrafo); Vogüé, Melchior (editor científico); Albert, Honoré d' (científico)	
1871-1874	
A. Bertrand	
Bibliothèque de l'Institut national de l'art, collection Jacques Doucet, Paris	
NUM FOL VA 311 (4)	
-	
http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/16792	

	111
	[Vues d'Égypte et types orientaux]
	Zangaki; Bayard, Émile (pintor de la obra reproducida)
	1890-1895
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Paris
PETFOL-VH-284	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451503q	

	112
	[89 phot. d'Égypte, de Nubie, de Palestine, d'Éthiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, phot. à Port-Saïd, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx en 1893]
	Zangaki; Arnoux, Hippolyte
	1893
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, Paris
SGE SG WE-175	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7702164g	

	113
	[Album de 51 phot. d'Égypte en 1892, certaines par Zangaki, d'autres, des sites archéologiques, par A. Beato. Don Delamalle, enregistré en 1929]
	Zangaki; Beato, Antonio
	1892
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, Paris
SGE SG WE-307	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77022909	

	114
	[57 phot., principalement d'Égypte et signées par Zangaki et H. Arnoux, et quelques phot. non signées d'Éthiopie et du Zoulouland, sans date et sans indication de donateur]; Vue dans la propriété de M. Pierre Duveyrier à Aïn-el-Beïda
	Zangaki; Arnoux, Hippolyte
	1892
	-
	Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, Paris
SGE SG WE-184	
-	
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7702173f	



ANEXO III. RUTAS DE LOS FOTÓGRAFOS POR ORIENTE PRÓXIMO Y ESPAÑA

Las fechas se corresponden con los viajes realizados. En el caso de Francis Frith se ha utilizado dos mapas para reflejar mejor los numerosos lugares que visitó en Egipto.

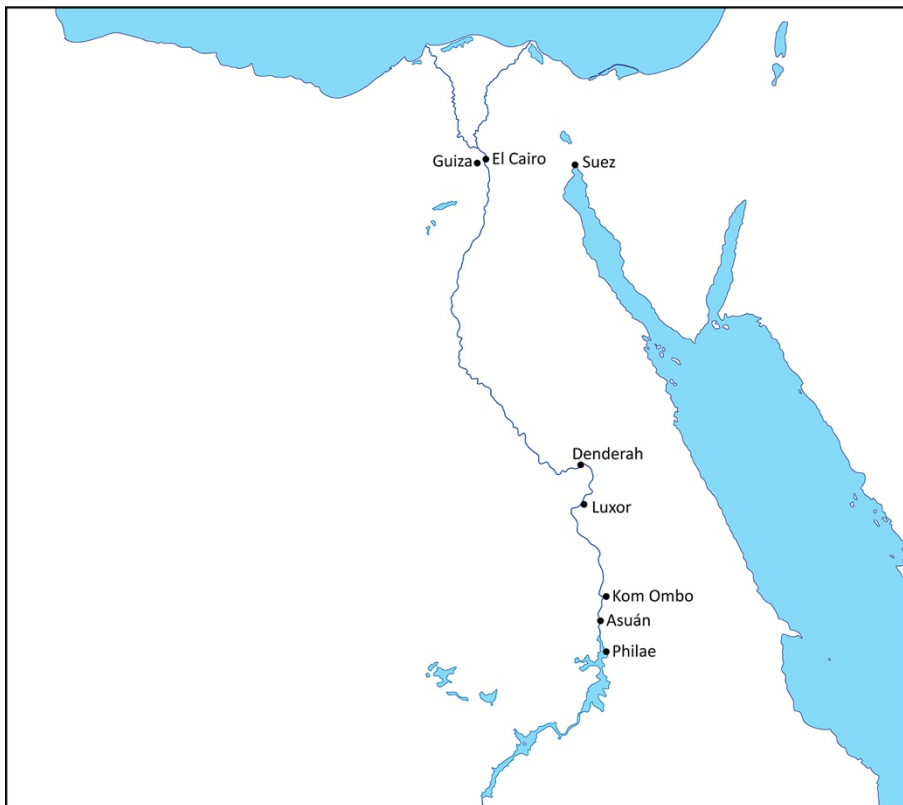
Frédéric Goupil-Fesquet. 1839-1840



Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière. 1839-1840



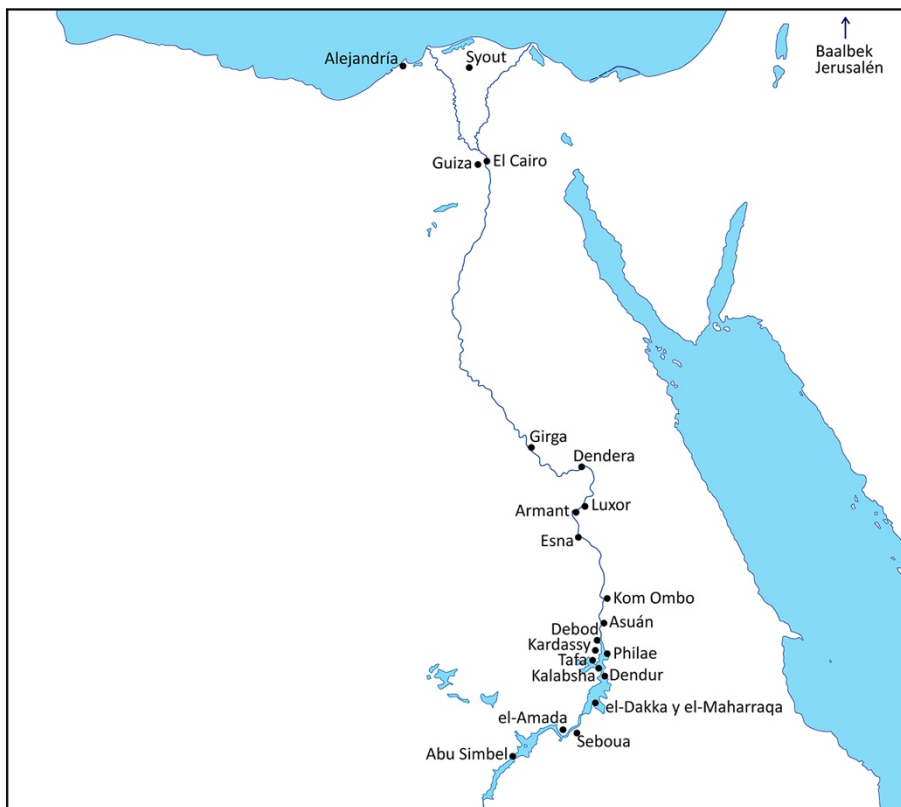
Jules Itier. 1846



Joseph-Philibert Girault de Prangey. 1842-1845



Maxime du Camp. 1849-1851



John B. Greene. 1853-1856



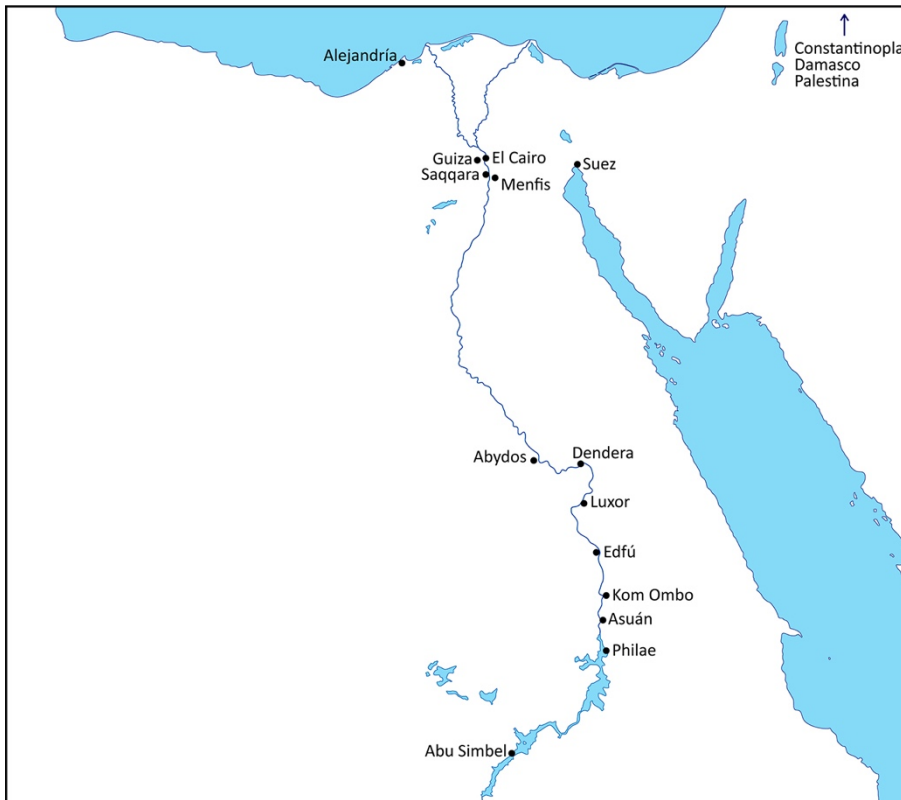
Auguste Salzman. 1853-1854



Édouard Athanase Jarrot. 1858-1860



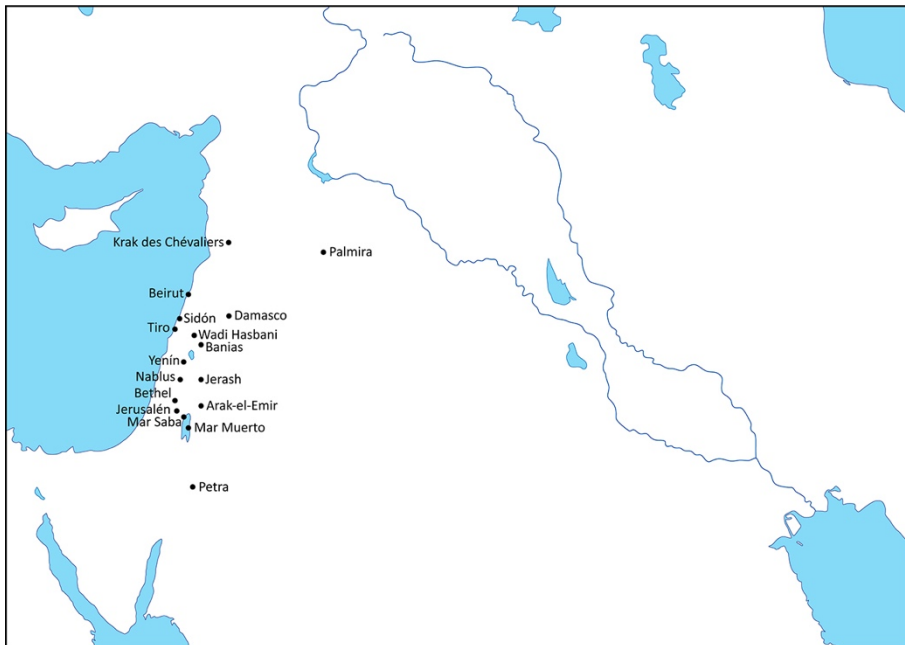
Théodule Devéria. 1858-1859, 1861-1862, 1864, 1865-1866



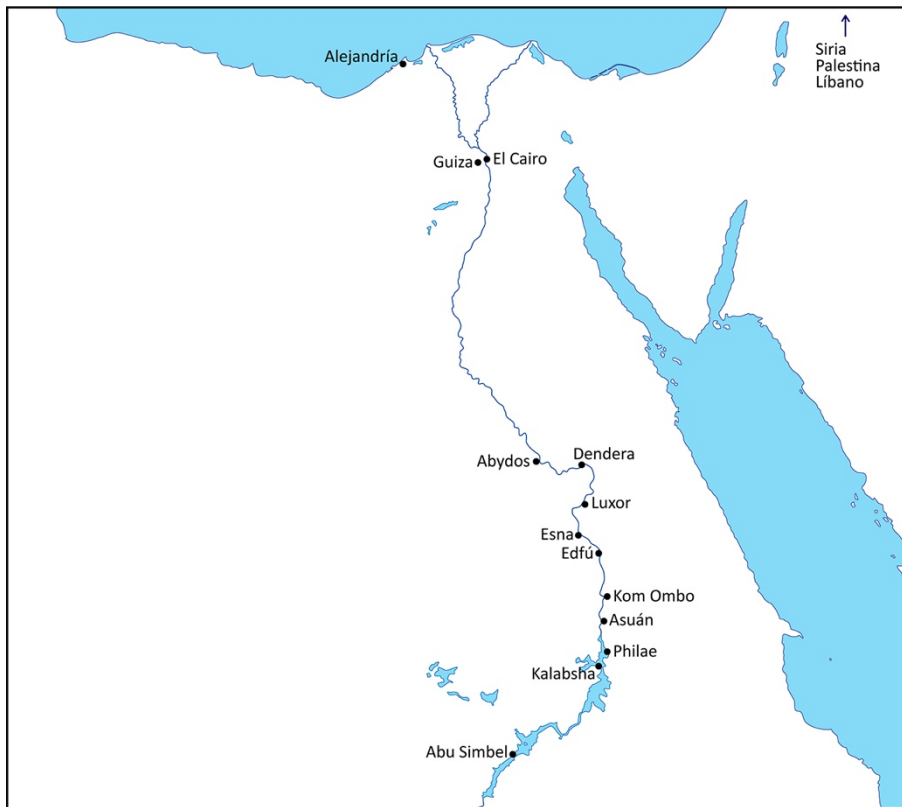
Louis de Clercq. 1859-1860



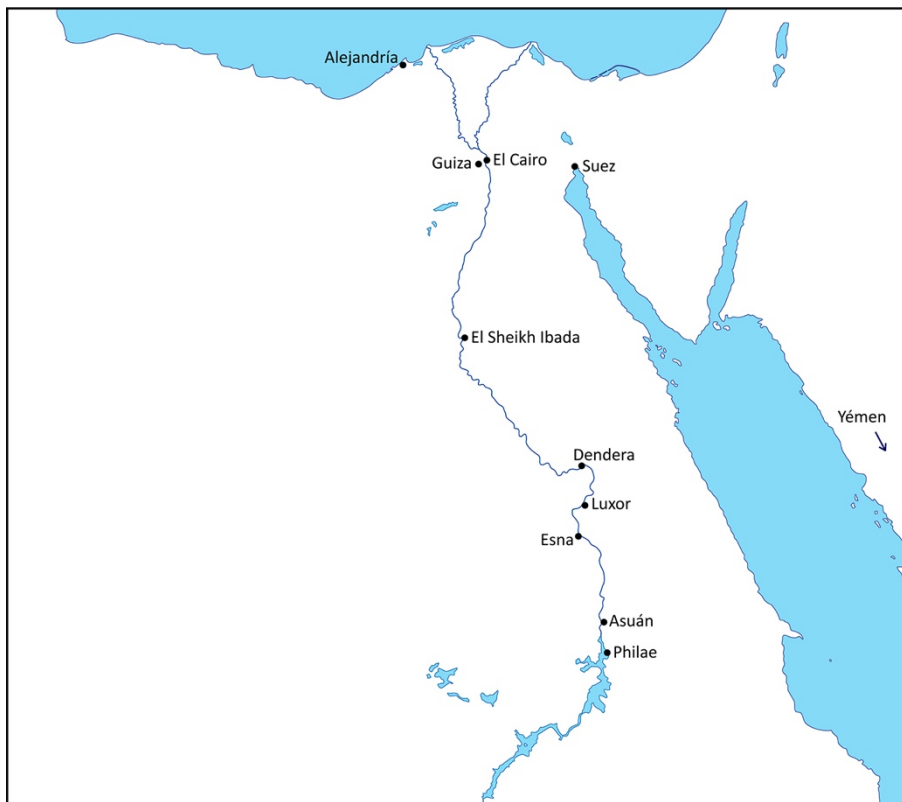
Louis Vignes. 1864



Ernest Benecke. 1852



Frédéric-Auguste Bartholdi. 1855-1856



Henry Cammas. 1859-1862



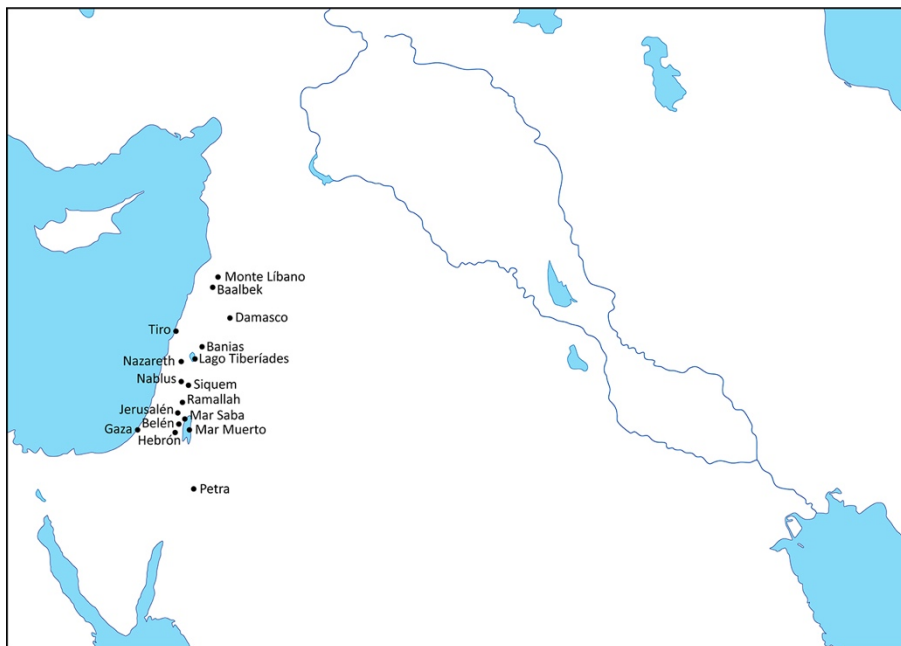
Albert Goupil. 1868



Francis Frith. 1856-1857, 1857-1858, 1859-1860



Francis Frith. 1857-1858, 1859-1860



Francis Bedford. 1860



Ludovico Wolfrang Hart. 1863-1864



Edmond François Jomard. 1840



Théophile Gautier y Eugène Piot. 1840



Claudius Galen Wheelhouse. 1849



Joseph Vigier. 1850-1851



Edward King Tenison. 1850-1852



Émile Pécarrière. 1851-1852



Paul Marès. Ca. 1850



Alphonse Delaunay. 1851, 1854



Félix Alexander Oppenheim. 1852



Jules Falanpin Dufresne. 1856-1857



Jacop August Lorent. Diversos viajes entre 1853 y 1865



Gustave de Beaucorps. 1858



Joseph Carpentier. 1856



Frank Mason Good. 1869



ANEXO IV. LISTADO DE VISTAS ESTEREOSCÓPICAS REALIZADAS POR FRANK MASON GOOD EN SU VIAJE POR ESPAÑA DE 1869

Ampliación del listado original publicado por Tex K. Treadwell en 1998 y ampliado por Juan Antonio Fernández Rivero en 2016 y 2020. Las catorce vistas estereoscópicas localizadas gracias a la presente investigación en la colección del *J. Paul Getty Museum* son señaladas en azul. Las n°: 242 y 332 todavía no han sido identificadas.

Conviene hacer una aclaración: la presente investigación sobre de las vistas estereoscópicas de Frank Mason Good y la localización por parte del que escribe de catorce imágenes en la colección del *J. Paul Getty Museum* se llevó a cabo durante la primera quincena del mes de diciembre de 2019. Casualmente y sin conocimiento de mi parte, Juan Antonio Fernández Rivero y Teresa García Ballesteros han estado llevando a cabo la misma investigación y descubrieron también las mismas imágenes en la colección citada en fechas similares a las mías, publicando una reseña con el resultado de sus investigaciones en su blog el 7 de enero de 2020⁴²¹ y dándolo a conocer a través de una *newsletter* difundida el 28 de enero de 2020.

Consecuentemente, se da la coincidencia de que tanto yo como Juan Antonio Fernández Rivero y Teresa García Ballesteros hemos realizado el mismo descubrimiento sin interferir en las respectivas investigaciones. Respecto a mi parte, no difundí el resultado del descubrimiento al incluirlo en la tesis doctoral, pendiente de ser defendida.

Para justificar la información referida, adjunto en el presente anexo una captura de pantalla de la *newsletter* recibida con su fecha, así como capturas de pantalla del historial de navegación de mi ordenador en las que se puede apreciar las fechas en las que accedí a la web del *J. Paul Getty Museum* y descubrí las catorce imágenes de Frank Mason Good.

⁴²¹ Véase <https://cfrivero.blog/2020/01/07/vistas-estereoscopicas-de-espana-de-frank-m-good-1/>

232 Spanish Chestnuts.
240 Bayonne - From the Citadel.
241 Biarritz - From the Lighthouse.
242
243 Biarritz - The Bathing Place.
244 Biarritz - The Virgin Rock.
245 St. Sebastian - Doorway of Santa Maria.
246 Moorish Aqueduct.
247 Pamplona - Panorama from the Citadel.
248 Saragossa - Door of San Felipe.
249 Saragossa - Cathedral del Pilar.
250 Saragossa - Door of San Felipe.
251 Saragossa - View in the Marquet.
252 Saragossa - Fountain of Neptune.
253 Water Carrier.
254 Barcelona - From Monjere.
255 Barcelona - View from Bella Vista, the Harbour, etc.
256 Barcelona - The Ancient Gate of the City.
257 Barcelona - Cloisters of Cathedral.
258 Barcelona - Church of Santa Maria del Mar. Principal Façade.
259 Barcelona - Entrance to the Church of Santa Maria del Pino.
260 Barcelona - Doorway of La Real Audencia.
261 Barcelona - Door of Santa Eulalia.
262 Barcelona - Fountain on Plaza Real.
263 Barcelona - Fountain of Neptune.

264 Barcelona - Fountain in Botanic Gardens.
265 Barcelona - Sculptured Corner. Rue de Belem.
266 Valencia - Façade of the Cathedral.
267 Valencia - Apostles' Door of Cathedral.
268 Valencia - Doorway of Cathedral or Portal del Palan, Curious, of the 14 th Century.
269a Valencia - The Lonja of Exchange.
269b Valencia - The Lonja of Exchange.
269c Valencia - Tower of Santa Catalina.
270 Valencia - Portion of Façade of the House of Marque's de Dos Aguas.
271 Tarragona - General View.
272 Tarragona - View from the Ramparts, Shewing Remains of Roman Amphitheatre.
273 Tarragona - The Cathedral.
274a Tarragona - Front of the Cathedral.
274b Tarragona - Front of the Cathedral.
275 Tarragona - Cloisters of Cathedral.
276 Tarragona - The Cathedral. Door Leading into the Cloister, 13 th century work, purely Bizantine, and curious.
277 Tarragona - The Cathedral, view in the Cloisters, Shewing the Arches and Capitals. This are of the 13 th Century, and are the most interesting in Spain.
278 Tarragona - The Cathedral, Shewing Cloister Arches.
279 Tarragona - Cathedral. Entrance to Chapter House, Norman.
280 Tarragona - The Cathedral, View in the Cloister Garden.
281 Tarragona - View of the Roman Aqueduct.
282 Tarragona - Scipio's Tomb.
283 Tarragona - San Antonio's Cross.

284 Cordova - Panorama – Moorish Mill in the Foreground.
285 Cordova - The Cathedral, from the River.
286 Cordova - Bridge and Gateway.
287a Cordova - View from Garden Tower in the Alcazar.
287b Cordova - View from Garden Tower in the Alcazar.
288 Cordova - Tower of Cathedral.
289 Cordova - Interior of Cathedral, Avenue of Columns.
290 Cordova - Interior of Cathedral or Mosque. General View.
291a Cordova - Interior of the Mosque or Cathedral. - Considered the finest specimen of Moorish Architecture in Spain.
291b Cordova - Interior of the Mosque or Cathedral. - Considered the finest specimen of Moorish Architecture in Spain.
292 Cordova - Doorway of the Cathedral, Called the Puerta del Perdon. This is one of the largest and most beautiful.
293 Cordova - Cathedral, View in the Cloisters.
294a Cordova - Cathedral, Moorish Doorway.
294b Cordova - Cathedral, Moorish Doorway.
295 Cordova - Cathedral, Entrance to Cloisters.
296 Cordova - the College Entrance.
297 Cordova - Door of cathedral and College.
298 Cordova - Entrance to Church of San Pablo.
299 Cordova - Market Place (Very Picturesque).
300 Cordova - Market place (Side View).
301 Cordova - Old Moorish Mill. - This Mill is Still Working. (Prout bit.).
302 Cordova - Old Moorish Mill - Still in Use.
303 Cordova - Street view. The streets of Cordova are said to be the first that were ever paved in Europe.

304 Cordova - Tower and Bridge. This Tower is interesting from is having played an important part during the Siege of Cordova, by Pedro of Castile.
305 Cordova - Tower on Torre de la Mala Muerte, date 1406.
306 Cordova - Fountain of Torre de la Mala Muerte and Moorish House.
307 Cordova
308 Cordova - The Caliph's Avenue.
309 Cordova - Exterior View of the Walls of Cathedral.
310 Cordova - A Market bit.
311 Cordova - Costumes &c.
312a Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation.
312b Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation.
313 Seville - Panorama from Alcazar.
314 Seville - Panorama from Alcazar.
315 Seville - The Cathedral.
316 Seville - The Cathedral from Alcazar.
317 Seville - Cathedral from the Bull Ring.
318 Seville - Bridge over the Guadalquivir.
319 Seville - Mosque part of the Cathedral.
320 Seville - Entrance to Alcazar.
321 Seville - Entrance to Alcazar.
322 Seville - Centre Door. Façade of Alcazar.
323 Seville - Part of Inner Court, Alcazar.
324 Seville - Near View of Detail of Inner Court.
325 Seville - Entrance to Ambassadors' Hall.

326 Seville - Court of the Alcazar, side view from Ambassadors' Hall.
327 Seville - Where the King was Killed, Alcazar.
328 Seville - Doorway, Alcazar.
329 Seville - Alcazar (details).
330 Seville - View on the South Side of the Court of Alcazar.
331 Seville - Fountain in the Lower Court of the Alcazar.
332
333a Seville - Court of the Alcazar.
333b Seville - Court of the Alcazar.
334 Seville - Moorish Arches – Alcazar.
335 Seville - Sultana's Bathing Place.
336 Seville - Bath in Garden of the Alcazar.
337 Seville - Casa de Pilatos. So called because built in imitation of Pontius Pilate's house at Jerusalem - The fountain.
338 Seville - Casa de Pilatos, So called because built in imitation of Pontius Pilate's house at Jerusalem. South side of court.
339 Seville - Minerva with Club, in Casa de Pilatos. So called because built in imitation of Pontius Pilate's House at Jerusalem.
340 Seville - Minerva with spear, in Casa de Pilatos. So called because built in imitation of Pontius Pilate's House at Jerusalem.

Captura de pantalla de la *newsletter* enviada por Juan Antonio Fernández Rivero y Teresa García Ballesteros el 28 de enero de 2020:

zación Buzón Mensaje Formato Ventana Ayuda

Miércoles, 29 de enero de 2020

Con Indicador (9 mensajes)

Trasladar a...

Ver como analógico
✓ Ver como digital
Abrir el panel de preferencias "Fecha y hora"...

Teresa


CFRivero: Las fotografías españolas de Frank M. Good en 1869

Para: CFR

Queridos amigos:

El contenido de hoy es muy especial, son casi todas las imágenes del catálogo español de Frank Mason Good, que realizó su viaje a España en 1869, e incluyó en el mismo las villas de San Sebastián, Zaragoza, Barcelona, Tarragona, Valencia, Córdoba y Sevilla.

Un trabajo recopilatorio que nos satisface mostrar ahora en nuestro blog, en cuatro páginas sucesivas: <https://cfrivero.blog/2020/01/07/vistas-estereoscopicas-de-espana-de-frank-m-good-1/>




Vistas estereoscópicas de España de Frank M. Good-1

EN 07/01/2020 / POR TERESA GARCÍA BALLESTEROS / JUAN A. FERNÁNDEZ RIVERO
/ EDITAR

Frank M. Good, fotógrafo inglés, realizó una colección de vistas estereoscópicas españolas en 1869. De un total de 104 fotografías hemos recopilado la mayor parte. Este es el catálogo. (Saber más)

Páginas: 1, 2, 3, 4



Seleccionar idioma
Con la tecnología de Google Traductor de Google

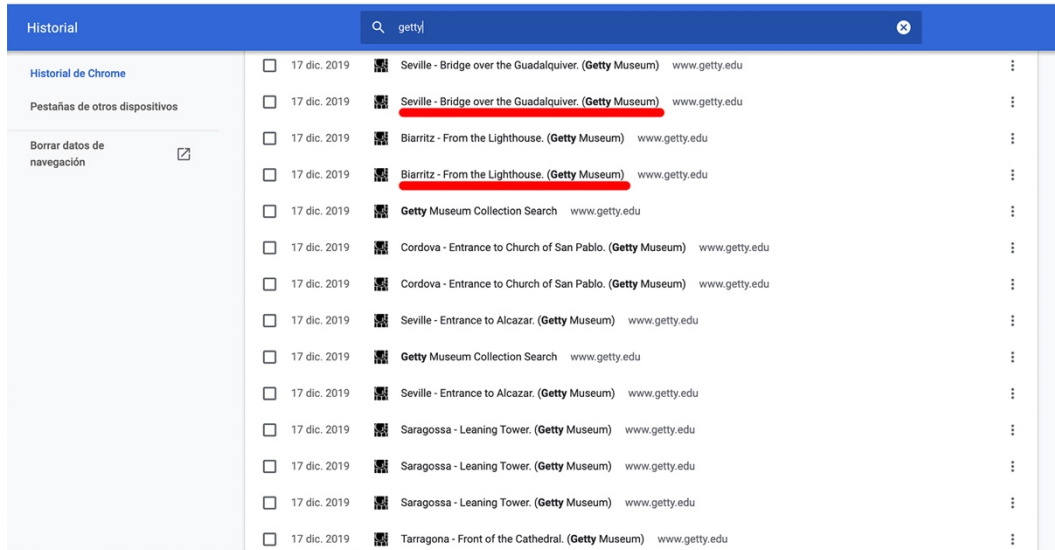
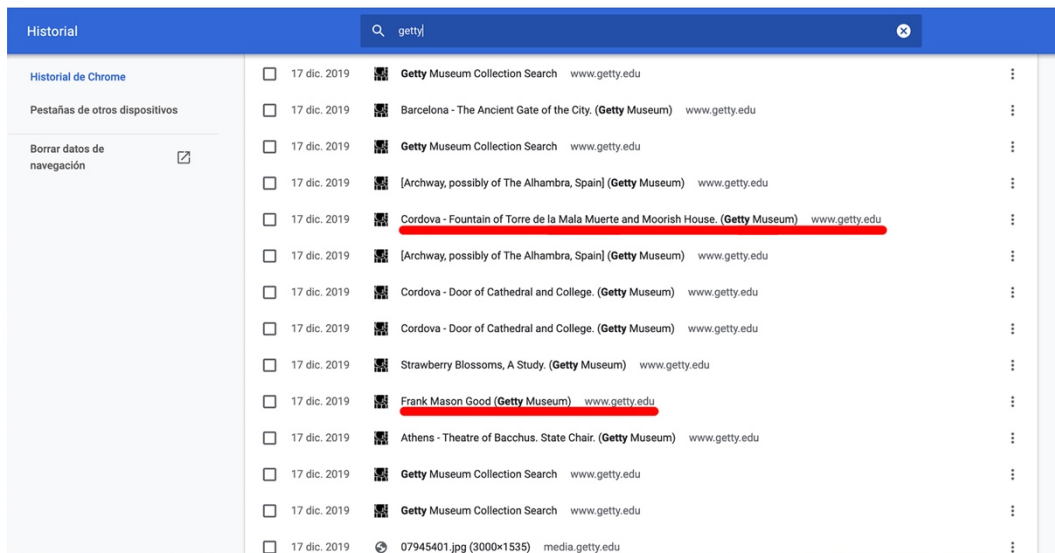
Esperamos como siempre que os resulte interesante.

Saludos cordiales

Mª Teresa García Ballesteros y Juan Antonio Fernández Rivero

<https://cfrivero.blog/>
<http://www.cfrivero.com/>
<https://twitter.com/CFRivero>
<https://www.facebook.com/cfrivero.coleccionfernandezrivero>

Capturas de pantalla del historial de navegación de mi ordenador del 17 de diciembre de 2019 en las que se puede apreciar las fechas en las que accedí a la web del *J. Paul Getty Museum*. En rojo están marcadas las catorce vistas descubiertas:



Historial

gettyj

Historial de Chrome

Pestañas de otros dispositivos

Borrar datos de navegación

- 17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Entrance to Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Panorama from Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Panorama from Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Panorama from Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - View from Garden Tower in the Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Barcelona - View from Bella Vista - The Harbour, &c. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Barcelona - View from Bella Vista - The Harbour, &c. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Near View of detail of Inner Court. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Near View of detail of Inner Court. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Near View of detail of Inner Court. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Sultana's Bathing Place. (Getty Museum) www.getty.edu

Historial

gettyj

Historial de Chrome

Pestañas de otros dispositivos

Borrar datos de navegación

- 17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - Tower on Torre de la Mala Muerte, date 1406. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - Tower on Torre de la Mala Muerte, date 1406. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - Old Moorish Mill. - This Mill is still working. (Prout bit.) (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Valencia - The Lonja or Exchange. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Valencia - The Lonja or Exchange. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - Tower of Cathedral. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - Tower of Cathedral. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Tarragona - Front of the Cathedral. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Tarragona - Front of the Cathedral. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Court of the Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Court of the Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Centre Door. Facade of Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu

Historial

gettyj

Historial de Chrome

Pestañas de otros dispositivos

Borrar datos de navegación

- 17 dic. 2019 Cordova - Street View. The streets of Cordova are said to be the first that were ever paved in Europe. (Get... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - Street View. The streets of Cordova are said to be the first that were ever paved in Europe. (Get... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Seville - Minerva with Club, in...Casa de Pilatos. So called because built in imitation of Pontius Pilate's Ho... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - Tower and Bridge...tower is interesting...having played...important part...Siege of Cordova, by P... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation. (Getty Muse... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation. (Getty Muse... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation. (Getty Muse... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation. (Getty Muse... www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Pamplona - Panorama from the Citadel. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Pamplona - Panorama from the Citadel. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Valencia - Facade of the Cathedral. (Getty Museum) www.getty.edu
- 17 dic. 2019 Valencia - Facade of the Cathedral. (Getty Museum) www.getty.edu

Historial		getty
Historial de Chrome	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
Pestañas de otros dispositivos	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - A Market Bit. (Getty Museum) www.getty.edu
Borrar datos de navegación <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Panorama from Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - View on the South Side of the Court of Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Collection (Getty Museum) www.getty.edu ★
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Interior of the Mosque or Cathedral. - Considered the finest specimen of Moorish Architecture L... www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Interior of the Mosque or Cathedral. - Considered the finest specimen of Moorish Architecture L... www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Interior of Cathedral or Mosque. General View. The Most perfect specimen extant... Religious ... www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Tarragona - View from the Ramparts, shewing remains of Roman Amphitheatre. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Minerva with Spear, in Casa de Pilatos. So called because built in imitation of Pontius Pilate's Ho... www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Interior of Cathedral or Mosque. General View. The Most perfect specimen extant... Religious ... www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Tarragona - View from the Ramparts, shewing remains of Roman Amphitheatre. (Getty Museum) www.getty.edu

Historial		getty
Historial de Chrome	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
Pestañas de otros dispositivos	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Old Moorish Mill. - Still in use. (Getty Museum) www.getty.edu
Borrar datos de navegación <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Fountain of Torre de la Mala Muerte and Moorish House. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 07938101.jpg (3000x1542) media.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Part of Inner Court. Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Alcazar (details.) (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - The Cathedral from Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Market Place (very picturesque.) (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Old Moorish Mill. - This Mill is still working. (Prout bit.) (Getty Museum) www.getty.edu

Historial		getty
Historial de Chrome	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - View from Garden Tower in the Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
Pestañas de otros dispositivos	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
Borrar datos de navegación <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Near View of detail of Inner Court. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Minerva with Club, in...Casa de Pilatos. So called because built in imitation of Pontius Pilate's Ho... www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Bath in Garden of the Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 07943901.jpg (3000x1539) media.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Tower and Bridge...tower is interesting...having played...important part...Siege of Cordova, by P... www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Interior of Cathedral - Avenue of Columns. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Court of the Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Getty Museum Collection Search www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Seville - Centre Door. Facade of Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu
	<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019 Cordova - Costumes, &c. (Getty Museum) www.getty.edu

Historial

getty]

Historial de Chrome

Pestañas de otros dispositivos

Borrar datos de navegación

<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - A Market Bit. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Tower on Torre de la Mala Muerte, date 1406. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Old Moorish Mill. - This Mill is still working. (Prout bit.) (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Interior of Cathedral or Mosque. General View. The Most perfect specimen extant... Religious ... www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Tower of Cathedral. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Bridge and Gateway. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - A Market Bit. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Seville - Court of the Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Seville - Centre Door. Facade of Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Seville - Centre Door. Facade of Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Seville - Entrance to Alcazar. (Getty Museum) www.getty.edu	:

Historial

getty]

Historial de Chrome

Pestañas de otros dispositivos

Borrar datos de navegación

<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Costumes, &c. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation. (Getty Muse... www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - A Persian Water Wheel. The same as used in Egypt for raising water for irrigation. (Getty Muse... www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Interior of the Mosque or Cathedral. - Considered the finest specimen of Moorish Architecture I... www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Getty Museum Collection Search www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Cathedral - Entrance to Cloisters. (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		Cordova - Market Place (very picturesque.) (Getty Museum) www.getty.edu	:
<input type="checkbox"/>	17 dic. 2019		07943401.jpg (3000x1543) media.getty.edu	:



