



Consideraciones sobre el orientalismo en la fotografía andaluza del siglo XIX

Pablo Martínez Muñiz

Doctor en Bellas Artes (Fotografía), fotógrafo y profesor universitario.
Universidad Francisco de Vitoria.
España.
hanviajasolo@yahoo.com

Artículo recibido: 03/06/2021. Revisado: 16/09/2021. Aceptado: 08/10/2021

Resumen: El presente artículo reflexiona en torno a la fotografía del siglo XIX en Andalucía y su relación con el orientalismo. A partir de las imágenes de los fotógrafos —la gran mayoría viajeros europeos, unos pocos fotógrafos europeos establecidos en España y solo algún fotógrafo andaluz— se establece un diálogo con el fenómeno del orientalismo considerando la región andaluza como un oriente cercano a Europa y más accesible al viajero. En consecuencia, se dieron muchas de las características propias de la fotografía orientalista desarrollada en Oriente Próximo, pues se manifestaba una visión antropológica seducida por el exotismo que combinaba el interés histórico y documental con el estereotipo. El resultado era una imagen que privilegiaba los monumentos y ruinas del pasado musulmán junto a un retrato folclórico del gitano, el músico y la bailaora.

Palabras clave: Andalucía; España; fotografía; orientalismo; siglo XIX.

Considerations on Orientalism in the Andalusian photography of the 19th century.

Abstract: This article reflects on 19th century photography in Andalusia and its relationship with Orientalism. From the images of the photographers —the vast majority European travelers, a few European photographers established in Spain and only some Andalusian photographer—, a dialogue is established with the phenomenon of Orientalism, considering the Andalusian region as an East near Europe and more accessible to the travelers. Consequently, there were many of the characteristics of orientalist photography developed in the Middle East, as it manifested an anthropological vision seduced by exoticism that combined historical and documentary interest with the stereotype. The result was an image that privileged the monuments and ruins of the Muslim past along with a folkloric portrait of the gypsy, the musician and the bailaora.

Keywords: Andalusia; Spain; photography; orientalism; 19th century.

Hablar del nacimiento y desarrollo de la fotografía en Andalucía en un periodo que abarca sus primeras manifestaciones hacia 1840 hasta aproximadamente 1920 supone tratar el tema del orientalismo y enfatizar las conexiones con la fotografía que en esa misma época se estaba desarrollando en Oriente Próximo, cuna del orientalismo. Y es que si bien a la hora de investigar la historia de la fotografía andaluza del siglo XIX se han privilegiado unas metodologías historiográficas o basadas en la técnica fotográfica, queda pendiente un análisis en profundidad que dé protagonismo a conceptos propios al orientalismo fotográfico, como son la mirada al otro o la representación de sus principales monumentos islámicos como si de una exótica cartografía se tratase.

La difusión de la fotografía en Andalucía 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 europeos ávidos de contrastes y experiencias que “veían a España como fascinante realización paisajística y legendaria”¹, anclada en un tiempo que ofrecía vestigios de un pasado me-

dieval 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 análisis de la producción fotográfica realizada en Andalucía 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. Se trata de un proceso de doble sentido pues el calificativo de orientalista se le puede atribuir tanto a la sociedad como a una gran parte de las fotografías realizadas en Andalucía, al tomar estas como temas y motivos muchos de los aspectos iconográficos propios de Oriente, desde la palmera hasta el monumento islámico —o su ruina—, así como la representación de tipos populares que recuerdan a los tipos orientales de alguno de los grandes estudios fotográficos otomanos.

Definición de orientalismo

El orientalismo es ante todo un conocimiento de Oriente desarrollado por los europeos —principalmente franceses e ingleses— y cuyo fin es el dominio europeo desde

un punto de vista político, militar, social y cultural. 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 siriaco en las universidades de París, Oxford, Bolonia, Aviñón y Salamanca².

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*, 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 poscoloniales. 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.

En la fotografía orientalista vemos dos elementos iconográficos claves: por un lado, un tipo de fotografía topográfica de vistas urbanas y paisajes que toma por motivos los principales monumentos y ruinas de las antiguas culturas del Mediterráneo oriental —Egipto, Roma y Grecia— y del mundo islámico —incluidos los monumentos de al-Ándalus—. Estas imágenes muestran un panorama exótico a ojos del espectador europeo. Por otro lado, un tipo de fotografía denominada de *tipos populares* u *orientales* que se caracteriza por su carácter etnográfico, centrada en el retrato y escenas de la vida cotidiana, a menudo estereotipadas y escenificadas. Esta visión de Oriente de la que Andalucía forma parte con imágenes de la Alhambra, el Alcázar de Sevilla o la Mezquita de Córdoba, vistas de palmerales y tipos populares —gitanos, músicos y bailaoras— seducía al fotógrafo occidental y manifestaba un oscilamiento entre el temor y el deseo respecto al otro, propio del orientalismo. A través de la fotografía, se 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. 1).

El imaginario orientalista andaluz del siglo XIX a través de la fotografía

Con la invención de la fotografía en 1839 y su desarrollo en las siguientes décadas, el paradigma romántico de representación de Andalucía encontró un nuevo medio



Fig. 1: TANCRÈDE DUMAS. *La vie du Harem* / Dumas Ph., 1889. Library of Congress, Washington D. C.

tecnológico de expresar unas ideas estereotipadas. Ideas que ya se encontraban en los relatos de viajes de autores como Alexandre de Laborde (1773-1842) o el barón Isidore-Justin Taylor (1789- 1879), quienes recorrieron Andalucía a principios del siglo XIX. El imaginario fotográfico orientalista 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”³. Pero con el paso de los años y la popularización de la fotografía gracias



Fig. 2: FÉLIX BONFILS. Caire, Palmiers, ca.1870. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. JOSEPH VIGIER. Palmiers à San Jerónimo, Séville, 1850-1851. Colección del Duque de Segorbe - Museo Universidad de Navarra.

a la estereoscopia, la *carte de visite* y el abaratamiento de las tarifas, se possibilitó la instauración de una iconografía propia relacionada con lo oriental y salpicada de numerosos estereotipos. La imagen fotográfica de Andalucía remitía al 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”⁴.

Un análisis iconográfico comparativo entre la producción de los fotógrafos viajeros del siglo XIX en Andalucía y los de Oriente Próximo permite apreciar una similitud en temas, motivos e intereses. Un primer tema sería la representación del paisaje, en el que aparece un motivo iconográfico que simbólicamente relaciona ambos territorios: la palmera (fig. 2). Son muchos los fotógrafos europeos que en su viaje a Oriente Próximo fotografiaron palmeras, consideradas como un motivo exótico: 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 o Tancred Dumas. No es de extrañar, pues, que muchos de los fotógrafos extranjeros que visitaron Andalucía 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 y Robert Peters Napper.

Un tema fundamental en el imaginario romántico fue 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”⁵. En la fotografía realizada en Oriente Próximo la expresión máxima de la ruina estaba representada por la arquitectura del antiguo Egipto —pirámides, tumbas, mastabas y templos— parcialmente enterrada bajo la arena del desierto. También se prestaba atención a las fortificaciones de los caballeros cruzados en Palestina y Siria. En Andalucía, 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 representado. Las fotografías *Jérusalem, Enceinte du Temple, Piscine Probatiq*ue (1854), de Auguste Salzmann, y *Torre quebrada y ciprés. Granada* (1854), de Alphonse Delaunay, (fig. 3) ofrecen similares interpretaciones de la ruina, presentada como protagonista de la escena y expresión de una belleza romántica.



Fig. 3: 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.

La arquitectura islámica es otro de los referentes fundamentales en el imaginario fotográfico orientalista: mezquitas, madrazas, palacios, fortificaciones, baños turcos, etc. 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 respectivas mezquitas (fig. 4).

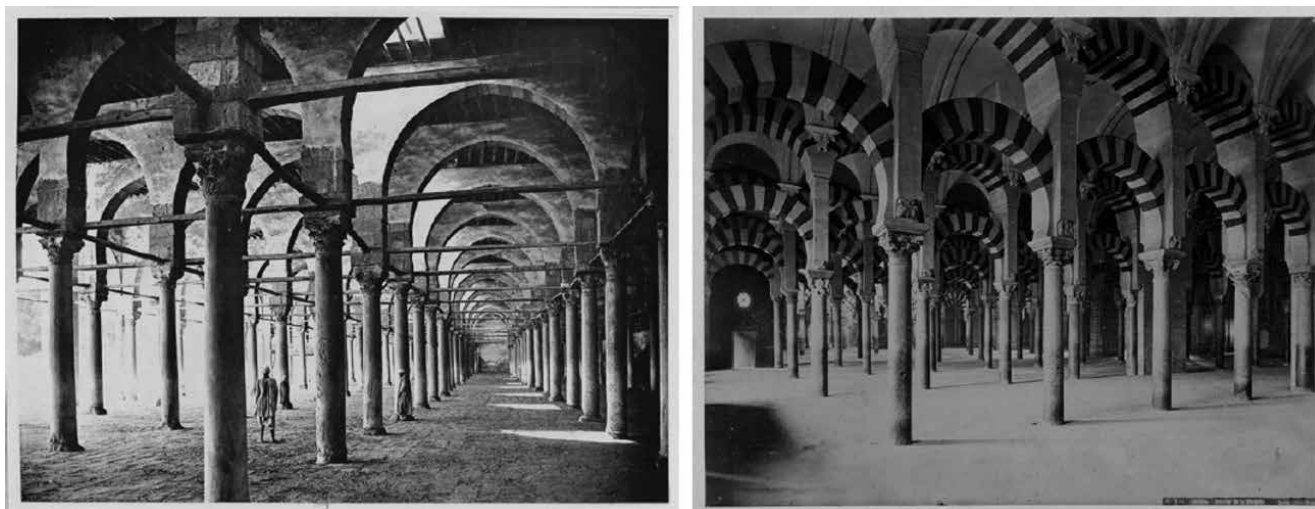


Fig. 4: ÉMILE E HIPPOLYTE BÉCHARD. Intérieur de la mosquée d'Amrou, 1887. Bibliothèque nationale de France, Paris.
RAFAEL GARZÓN. Córdoba, interior de la Mezquita, 1880. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

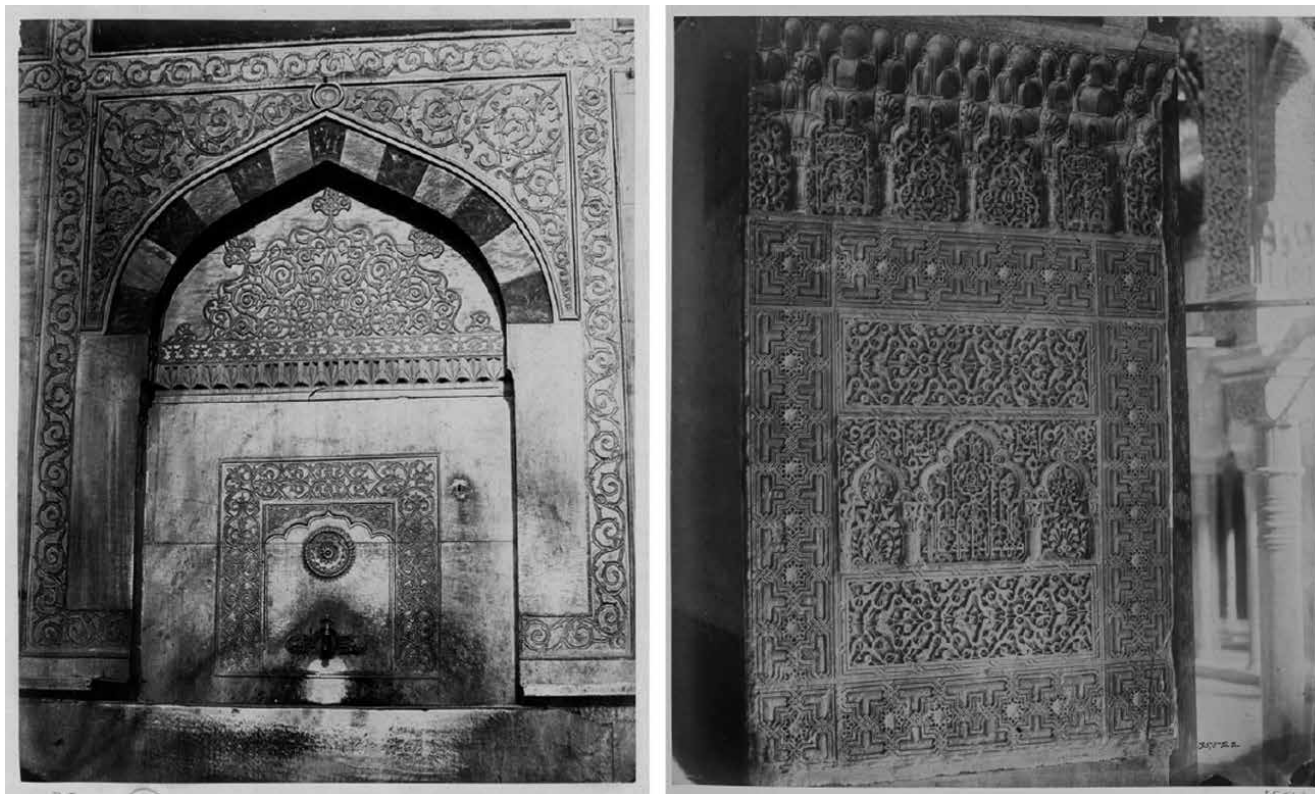


Fig. 5: ABDULLAH FRÈRES. *Fontaine arabesque*, 1870-1880. Bibliothèque nationale de France, Paris.
 LUIS MASSON. *Decoration of the door jamb of the entrance to the Sala de las Dos Hermanas (?)*, 1863. Victoria & Albert Museum, London.

La representación de detalles decorativos y escultóricos islámicos fue otro de los elementos definitorios de esta 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. 5).

En el género de las escenas costumbristas, denominadas también tipos populares u orientales, se aprecia similitudes entre la representación iconográfica en Oriente Próximo y Andalucía. Si en Oriente Próximo estas representaciones recurrían a estereotipos como el árabe recostado en el diván, la dama turca velada, los músicos o los derviches giróvagos, en Andalucía las representaciones más frecuentes eran las de majos y majas, gitanos, músicos y bailaoras. Sus esquemas de representación variaban en lo referido a la artificialidad o verosimilitud de la toma fotográfica, desde unas representaciones muy estereotipadas realizadas en el estudio y utilizando un amplio conjunto de elementos decorativos —fondos pintados, mobiliario, vestuario, objetos decorativos, etc.— hasta representaciones más o menos naturalistas —con fondos neutros— o en exteriores, sin excesivo artificio decorativo y con un aire más realista.

98

En las dos fotografías tituladas, *Mont Liban, druse fellah* (1889), de Tancredè Dumas, y *Andalusian m “Majo” dress* (1860-1863), de Robert Peters Napper, (fig. 6) existen dos elementos que las identifican y definen como ex-

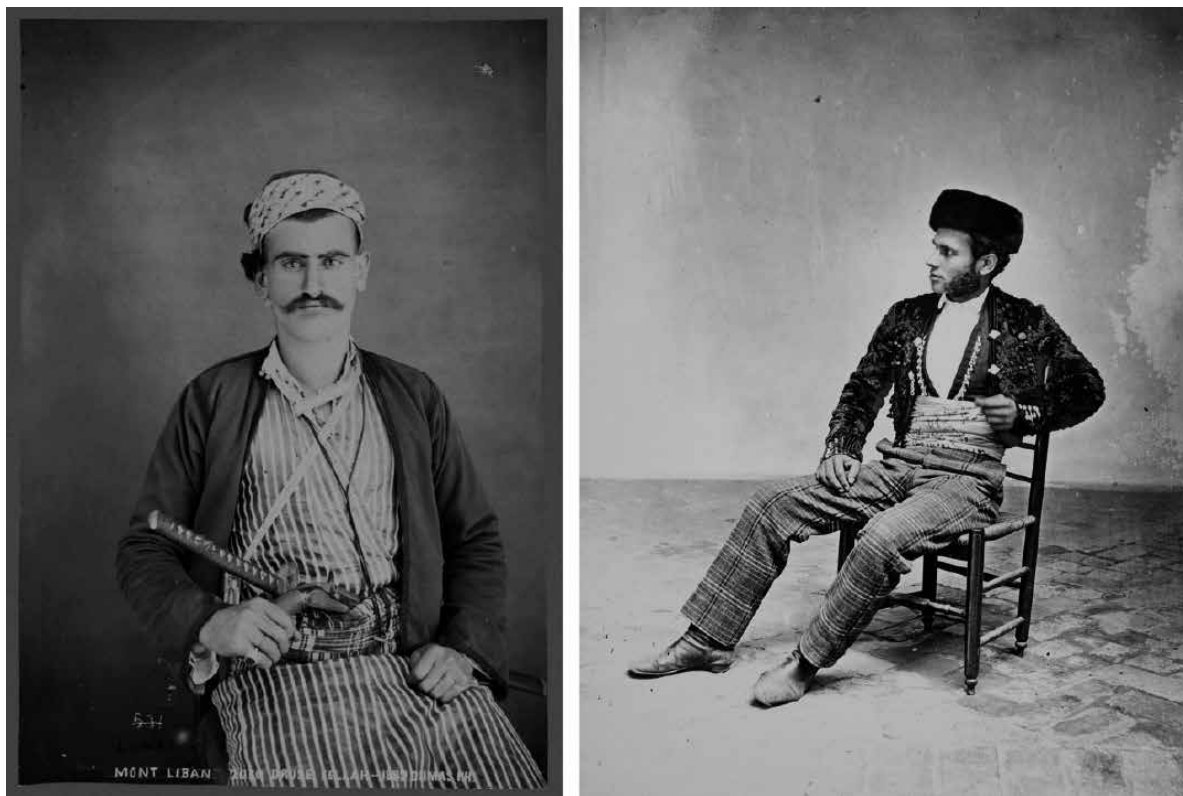


Fig 6: TANCRÈDE DUMAS. Mont Liban, druse fellah, 1889. Library of Congress, Washington.
 ROBERT PETERS NAPPER. Andalusian m “Majo” dress, 1860-1863. Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona.

presiones de una misma iconografía. Por un lado, ambas están tomadas en espacios neutros, en el estudio fotográfico o en cualquier estancia con unas óptimas condiciones lumínicas, y carecen de una escenografía simbólica. Esta decisión 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 preconcebido.

La fotografía orientalista del siglo XIX en Andalucía

Muy pocos daguerrotipos se conservan en relación al orientalismo fotográfico andaluz. En Sevilla, el primer daguerrotipo fue realizado por Vicente Mamerto 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. En enero de 1840, Casajús “inició sus primeras experiencias con el invento de Daguerre”⁶ 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 desaparecido⁷, y se anticipó 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 daguerrotipo.

A comienzos de 1840 fue enviado a España el geógrafo, arquitecto y bibliotecario Edmond F. Jomard, quien ya había participado en calidad de ingeniero en la campaña napoleónica de Egipto entre 1798 y 1801⁸. Su misión consistía en fotografiar algunos de los rincones más pintorescos de España para su inclusión en las *Excursions daguerriennes*⁹. De entre las muchas imágenes que realizó, fueron seleccionadas tres: una del Alcázar de Sevilla —*Patio de las Doncellas*— y dos de la Alhambra —*Patio de los Leones* y *Vista general*— (fig. 7). Jomard fue también el autor de los textos descriptivos que acompañaban las litografías, en los que refiere la época dorada de al-Ándalus, alabando sus monumentos y su refinada sociedad:

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 Alhambra¹⁰.

Entre los meses de mayo y septiembre de 1840, el escritor francés Théophile Gautier viajó a España junto al crítico, periodista, editor y coleccionista de arte francés Eugène Piot. 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 familiarizado con el nuevo medio y participó en debates en torno a la imagen fotográfica en la época.

Durante su viaje por España, Gautier y Piot realizaron varios daguerrotipos, seis de los cuales se conservan en el *J. Paul Getty Museum* de Los Ángeles: 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, una vista de Cádiz y otra de El Escorial¹¹. En la imagen de la Alhambra (fig. 8) 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”¹². Sin embargo, todo indica que el daguerrotipo fue realizado en una fecha posterior a 1844, “ya que esta fue la fecha en la que se eliminó la vegetación del jardín del Patio



de los Leones que aparece en uno de ellos¹³. Por lo tanto, la autoría de Gautier y Piot estaría en entredicho. En cualquier caso, la serie de daguerrotipos aporta un gran valor en el campo de estudios de la fotografía orientalista andaluza al ser uno de los primeros ejemplos de vistas de monumentos relacionados con el pasado musulmán.



Fig. 8: Atribuido a THÉOPHILE GAUTIER y EUGÈNE PIOT. [Court of the Lions, The Alhambra], 1840. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

El periodo comprendido entre 1849 y 1860 se caracterizó por la llegada de fotógrafos europeos a Andalucía, a la búsqueda de un *grand tour oriental* andaluz. Todos ellos utilizaron como técnica fotográfica el calotipo. Su concepción del viaje estaba ligado al universo decimonónico de adquisición de experiencias y conocimientos, y la fotografía fue un elemento clave para ello. Sus motivaciones a la hora de emprender el viaje estaban relacionadas con el afán de erudición, la investigación científica, la curiosidad por el otro y el deseo de experiencias exóticas. Como resultado, el relato fotográfico de estos viajeros está poblado por paisajes que evocan un sur identificado con un al-Ándalus que rescata del pasado algunos de sus monumentos más legendarios y recorre unas ciudades que conservan todavía su aspecto oriental, “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 merced al adornismo y al orientalismo”¹⁴.

Las fotografías resultantes transmitían de una forma verosímil una información que abría 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. Otros sin embargo sí tuvieron la posibilidad de una mayor difusión y con ello, la posibilidad de dar a conocer una Andalucía identificada con un exotismo cargado de “hechizo, misterio y promesa”¹⁵.

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 aventuras se embarcaron en viajes de varios meses e incluso años. Se podría mencionar a Joseph Vigier (1821-1894), Edward King Tenison (1805-1878) y Alphonse Delaunay (1827-1906). El segundo grupo estaría formado por profesionales de diversas disciplinas que decidieron iniciar un viaje a Andalucía y llevar un registro fotográfico de su periplo: Claudius Galen Wheelhouse (1820-1909), Paul Marès (1825-1909), Émile Pécarrère (1816-1904) y Félix Alexander Oppenheim (1819-1898). 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 (1813-1884), Gustave de Beaucorps (1824-1906) y Louis de Clercq (1837-1901). Como excepción cabría citar a Charles Clifford (1819-1863), quien sí ejerció como fotógrafo profesional hasta su muerte en 1863. Hubo otros fotógrafos calotipistas que recorrieron Andalucía, pero su trabajo fotográfico ha desaparecido o se supone desperdigado entre obras de autoría no atribuida y apenas se conservan unos pocos datos de sus viajes por Andalucía.

El retrato fotográfico fue poco trabajado y únicamente Beaucorps, Delaunay y Tenison incluyeron entre su repertorio el género de los tipos populares (fig. 9). 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. El relato visual del calotipo en Andalucía es, pues, la representación de unos monumentos que empezaban a ser conocidos en Europa —la Alhambra principalmente, pero también la Mezquita de Córdoba y el Alcázar de Sevilla— y que conformaron un ideario exótico genuinamente andaluz.



Fig. 9: ALPHONSE DELAUNAY. [Bailaora], 1851; [Hombre con zurrón], 1851; [Hombre apoyado en una columna], 1851. Museo Universidad de Navarra, Pamplona.

A partir de finales de la década de 1850, y coincidiendo con la aparición de la nueva técnica del colodión húmedo, comenzó a darse a conocer una generación de nuevos fotógrafos en España —formada por nacionales y extranjeros instalados en España— que establecieron los primeros estudios fotográficos. Así pues, “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”¹⁶. Respecto a los estudios fotográficos que más trabajaron en Andalucía, sin duda hay que destacar las figuras de Jean Laurent (1816-1886) y Charles Clifford. Junto a ellos, habría que destacar al fotógrafo de origen francés instalado en Sevilla Luis Masson (1825-después de 1881) y a Rafael Garzón (1863-1923), quien a través de sus retratos moriscos —fotografías escenificadas realizadas a los turistas que visitaban Andalucía a principios del siglo XX— consiguió unas de las imágenes más orientalistas de toda la época (fig. 10).

En la misma época, 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 fueron comercializados en el formato estereoscópico, más económico y de gran aceptación entre las clases medias europeas. 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, Frank Mason Good (1839-1928), Robert P. Napper (1819-1867) y Francis Frith (1822-1898).

La Alhambra y su representación fotográfica

De toda la producción fotográfica realizada en Andalucía durante el siglo XIX, aquella centrada en la representación monumental de la Alhambra es la que recoge de una manera más concisa la esencia del imaginario

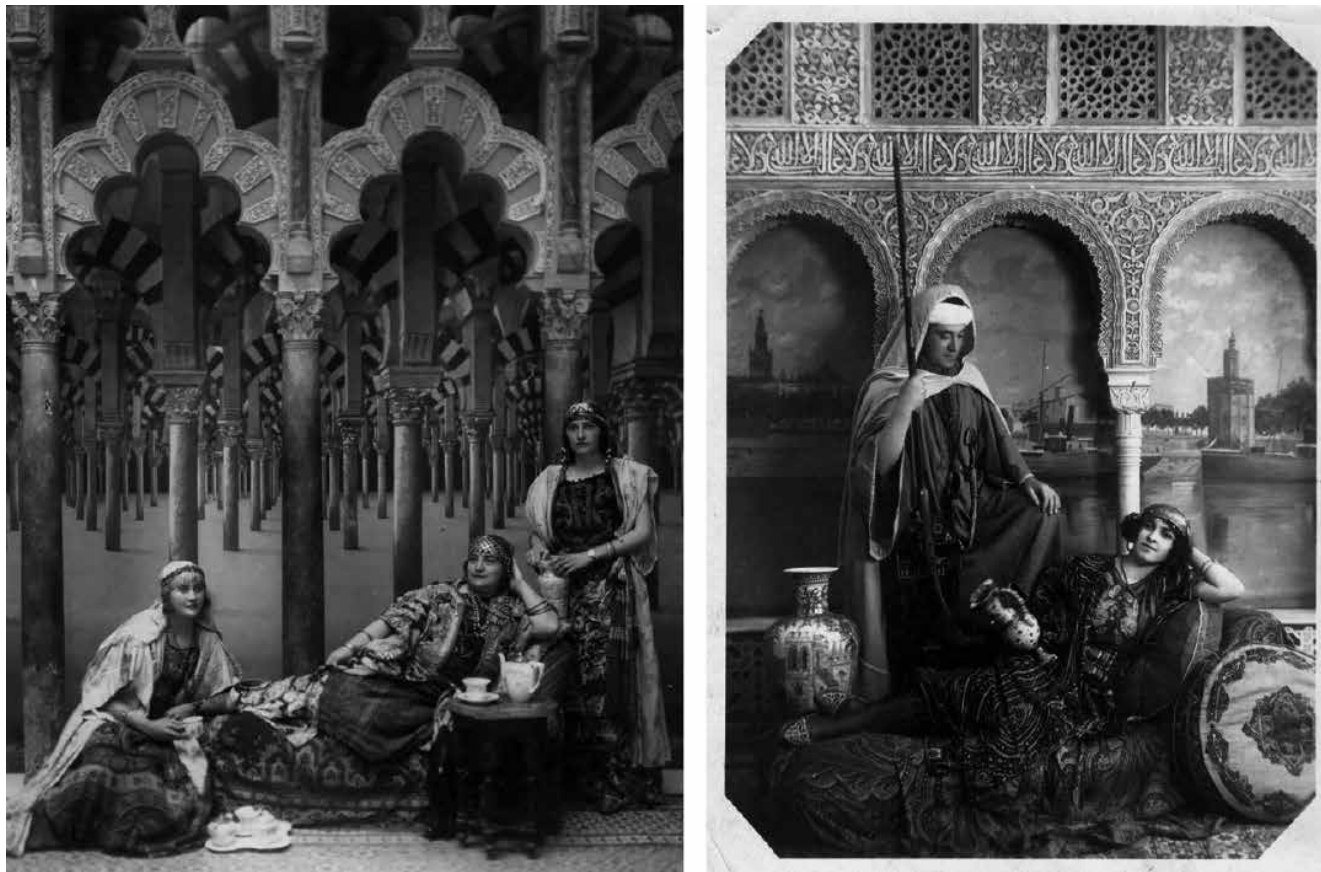


Fig. 10: RAFAEL GARZÓN. Córdoba, retrato morisco, 1920. Colección Fototeca de Córdoba. Sevilla, retrato morisco, ca. 1910. Colección Garzón Valdearenas, Córdoba.

orientalista, 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. Sirva de ejemplo el ya mencionado hecho de que en la publicación de las *Excursions daguerriennes* de Lerebours aparecieran dos imágenes de la Alhambra realizadas a partir de los daguerrotipos de Edmond Jomard. Hoy en día se consideran las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra. Las primeras fotografías realizadas por los viajeros calotipistas 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 obras como *Aventures du dernier Abencerage* (1826), de Chateaubriand, o *Cuentos de la Alhambra* (1829), de Washington Irving.

Las fotografías realizadas en la Alhambra durante la segunda mitad del siglo XIX testimonian un proceso de renovación y transformación parcial del complejo nazarí tras siglos de abandono que lo había abocado a 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 muestran 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 certificó el nacimiento del estilo neonazarí o alhambresco”¹⁷. Un claro ejemplo

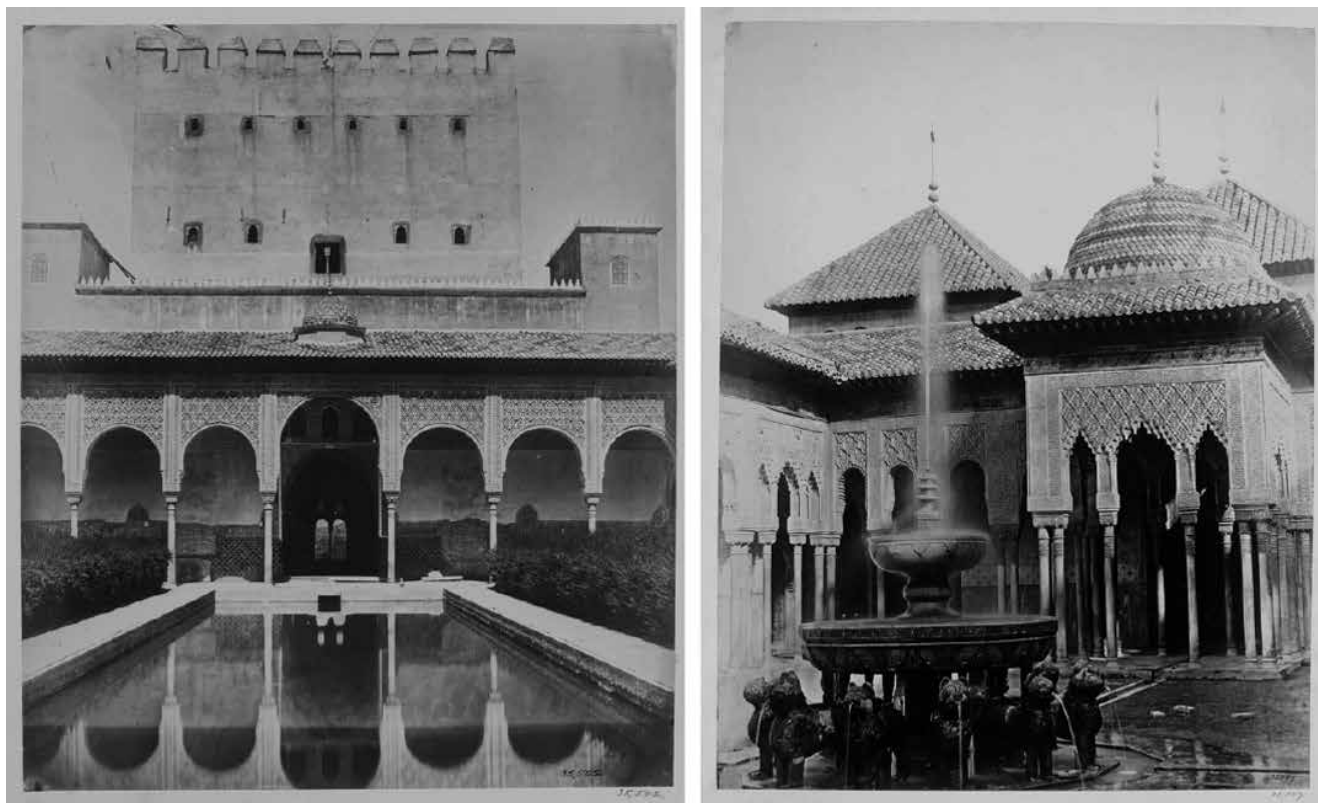


Fig. 11: LUIS MASSON. North façade of the Court of the Myrtles, anterior a 1863. Victoria & Albert Museum, London. CHARLES CLIFFORD. The Alhambra. Fountain and the pavilion of the Court of the Lions, 1862. Victoria & Albert Museum, London.

sería los dos cupulines multicolores de escamas cerámicas imbricadas de inspiración otomana construidos en 1862 sobre las cubiertas de los patios de los Leones y de los Arrayanes y que posteriormente serían retirados por el restaurador Torres Balbás en la década de 1930 (fig. 11).

Conclusión

La fotografía orientalista, centrada en el vasto territorio de Oriente Próximo, es uno de los capítulos más extensos y apasionantes de la historia de la fotografía del siglo XIX dado su valor histórico, documental, antropológico y técnico. Ampliando el universo del orientalismo a algunas de las regiones vecinas de Oriente Próximo y de acuerdo con el espíritu romántico europeo de la segunda mitad del siglo XIX, “Andalucía encarnaba solo una pequeña fracción de ese mundo mítico, asociado en el imaginario europeo al esplendor del califato y sus epígonos taifas y nazaríes, pero era al mismo tiempo un Oriente más cercano y accesible [...]. Como en pocos lugares de Europa, el viajero podía transportarse en la dirección del pasado sin ser presa de ese vértigo que implicaba abandonar el espacio cultural de referencia.” (18). Consecuencia de todo ello, las imágenes fotográficas de Andalucía desprenden las características propias de ese orientalismo: una

visión antropológica seducida por el exotismo que combina el interés histórico y documental con el estereotipo.

Notas

1. DÍAZ LARIOS, L. F. (2002), p.88.
2. SAID, E. (1997), p.81.
3. PIÑAR SAMOS, J. (2011), p.10.
4. SAID, E. (1997), p.20.
5. Cita extraída del libro: STONE, K. y VAUGHAN, G. (eds.) (2015). *The Piranesi Effect*. Sydney: NewSouth Publishing, p. 264.
6. YÁÑEZ POLO, M. A. (2004), p.73. 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 de 1842.
7. 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.
8. LAISSUS, Y. (2004).
9. LEREBOURS. N. -M. -P. (1840). *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe*. París: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange. Fue un álbum de litografías formado por 114 láminas hechas a partir de daguerrotipos tomados en diferentes partes del mundo, publicado en 1840 en París por el óptico francés Noël-Marie-Paymal Lerebours.
10. JOMARD, E. F. (1840), p.44.
11. 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/>
12. GONZÁLEZ REYERO, S. (2006), p.181.
13. PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017), p.17.
14. *Ibíd.*, p.13.

15. SAID, E. (1997), p.447.
16. FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. y GARCÍA BALLESTEROS, M. T. (2017), p.16.
17. BARRIOS ROZÚA, J. M. (2010), p.320.
18. PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2015), p.32.

Bibliografía

- 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.
- DÍAZ LARIOS, L. F. (2002): “La visión romántica de los viajeros románticos”. *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.
- 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.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (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”. *Archivo Español de Arqueología*, 79, pp. 177-205.
- 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*. París: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange. p.44.
- LAISSUS, Y. (2004): *Jomard, le dernier Égyptien: 1777-1862*. París: Fayard.
- LEREBOURS. N. -M. -P. (1840): *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe*. París: chez Rittner et Goupil; Lerebours; hr. Bossange.
- PIÑAR SAMOS, J. (2011): “Una imagen de España”, en *Una imagen de España. Fotografos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Mapfre, pp. 9-22.
- y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2015): “Oriente al sur”, en VV.AA. *El mundo al revés. El calotipo en España*. Catálogo de la exposición. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, pp.28-55.
- y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2017): *Oriente al sur. El calotipo y las primeras imágenes*

nes fotográficas de la Alhambra (1851-1860). Catálogo de la exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

SAID, E. W. (1997): *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House. (1a edición 1978).

STONE, K. y VAUGHAN, G. (eds.) (2015): *The Parnesi Effect*. Sydney: NewSouth Publishing, p. 264.

YÁÑEZ POLO, M. A. (2004): “La Sevilla del descubrimiento de la fotografía”. *Temas de estética y arte*, XVI-II. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, p. 79.