

# **Representación monumental de la Alhambra de Granada y de Persépolis en las fotografías del siglo XIX de Charles Clifford y Luigi Pesce**

**Pablo Martínez Muñiz**

Universidad Internacional de La Rioja

## **Introducción**

El año 1839 marcó un antes y un después en la manera de ver el mundo: la presentación pública del invento del daguerrotipo, llevada a cabo por François Arago en la Academia de las Ciencias de París, inauguró una época llena de posibilidades para la incipiente imagen fotográfica. Las imágenes de lugares lejanos poco a poco comenzaron a circular por todas partes y la maravilla del nuevo invento se plasmó en sus múltiples aplicaciones posibles. Una de ellas, la que le otorgaba la capacidad de reproducir el mundo, ya lo manifestaba Arago al afirmar que la fotografía podría ser utilizada en Egipto «para copiar millones y millones de jeroglíficos que cubren, incluso en el exterior, los grandes monumentos de Tebas, Menfis, Karnak, etc.» (Arago, 1839).

En pocos años, miles de fotografías comenzaron a circular por doquier y el conocimiento del mundo se hizo más accesible. España y Persia, países que ya habían mantenido tímidas relaciones históricas desde el siglo XV en forma de viajes de representantes de sus respectivos gobiernos, no fueron naciones ajena al nacimiento de la fotografía: en España, el primer daguerrotipo se realizó en un acto público en Barcelona el 10 de noviembre de 1839, mientras que en Persia los primeros daguerrotipos fueron realizados por el diplomático ruso Nicolai Pavlov en 1842, quien retrató al sah Mohammad Qayar (1808-1848, r. 1834-1848) (Martínez Muñiz, 2024, p. 82). Además, fotógrafos extranjeros recorrieron ambos países, capturando con sus cámaras fotográficas imágenes de sus monumentos, ciudades y paisajes; así como escenas de sus habitantes, en composiciones que iban desde un cierto realismo de carácter documental hasta la plasmación de numerosos estereotipos asociados a una visión del otro.

España y Persia, junto a otros territorios situados en las orillas sur y este del mar Mediterráneo, conformaban un vasto espacio geográfico visto con aires exóticos por las sociedades europeas decimonónicas. Un Oriente —en el caso de España relacionado con Andalucía y el sur peninsular— considerado como un otro a través del cual, y en contraposición, se definía a sí mismo Occidente. Mediante esta dicotomía se podían aplicar concepciones binarias que delimitaban ambas realidades geográficas: sensual y racional, atrasado y avanzado o bárbaro e iluminado. En definitiva, se construía un aparato ideológico denominado orientalismo y relacionado con el conocimiento del otro, cuyo reflejo en la fotografía tendía a describir, pero también a interpretar.

Las fotografías orientalistas realizadas en España y Persia conformaron un vasto imaginario que representaba y describía ambas culturas, manifestando una serie de

vínculos culturales y miradas recíprocas. Los fotógrafos que recorrieron ambos territorios, sobre todo extranjeros provenientes de Francia, Reino Unido, Alemania e Italia, pero también locales que abrieron estudios fotográficos en las principales ciudades, combinaron prácticas fotográficas que se movían entre representaciones más o menos estereotipadas con una descripción de carácter cultural de España y Persia. Se pueden rastrear similitudes estilísticas y conceptuales entre las fotografías realizadas en ambos territorios, pero también diferencias relacionadas con los usos comerciales, artísticos y políticos de la fotografía.

De entre todos los fotógrafos que recorrieron España y Persia, dos destacaron por su contribución a la conformación de un imaginario de raíces orientales. Además tenían la particularidad de que ambos eran extranjeros. En España, el fotógrafo británico Charles Clifford abrió uno de los estudios fotográficos más importantes de la época y fruto de sus viajes a Granada creó un corpus de imágenes de la Alhambra de gran calidad. En Irán, el italiano Luigi pesce fue contratado para impartir docencia en el ejército y fue el primer fotógrafo en retratar las ruinas de Persépolis, en 1858.

## Fotografía del siglo XIX en Irán y España

La historia de la fotografía en Persia está ligada a la dinastía reinante, los qayar, y en concreto al sah Naser al-Din, quien fomentó su desarrollo e incluso la practicó, siendo un destacado fotógrafo que aprendió la fotografía a la edad de 13 años cuando todavía era el príncipe heredero, de la mano de Jules Richard —uno de los pioneros de la fotografía en Persia—. Ya como sah realizó retratos a su harén e incluso autorretratos, ayudado por su asistente personal Ghulam Husaym Khan (Behdad, 2001). Además, creó el ‘*Akkasjane-ye mobarake-ye homayuni*’ (Estudio Fotográfico Real) en el palacio Golestán de Teherán y encargó a un fotógrafo francés, Francis Carlhian, la labor de instruir a una nueva generación de fotógrafos persas en la *Dar-al-Fonun* (Escuela Politécnica, fundada en 1851); entre los que destacó Agha Reza, quien en 1863 se convirtió en el primer ‘*akkasbashi*’ (fotógrafo oficial de la corte) (Tahmasbpour, 2018).

El corpus fotográfico de la fotografía orientalista persa del siglo XIX presenta unas características que la diferencian de la fotografía realizada en Oriente Próximo y en Andalucía. Una de las razones principales de esta diferencia es el hecho de que los extranjeros que fotografiaron en Persia no eran mayoritariamente viajeros, sino personal militar contratado por el sah, así como alguno otro instalado de forma permanente en el país, como el caso del telegrafista alemán Ernst Hoeltzer. Estos factores motivaron una estética en las imágenes más natural y autóctona, aunque con el paso de los años «la fotografía qayar se vio influida por la estética occidental, principalmente en el género del retrato de estudio, e incluso se aprecia la adopción de modelos orientalistas» (Martínez Muñiz, 2024, p. 94). Se podrían distinguir tres grupos principales: las fotografías realizadas durante las misiones fotográficas llevadas a cabo por fotógrafos militares

italianos contratados por el sah, las de los fotógrafos de la corte qayar y las realizadas por la figura destacada de Antoin Sevruguin (Behdad, 2001, p. 149).

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 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 — Nöel 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 estereoscopía, 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 saídiano que identificaba ambos lugares «como una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo otro» (Said, 1997, p.20).

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, 1997, 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 Pécarrère (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, Pécarrère, Delaunay y Oppenheim.

## **Persépolis, por Luigi Pesce**

Durante las décadas de 1850 y 1860 llegaron a Teherán cuatro fotógrafos militares italianos contratados para enseñar fotografía en el ejército y como instructores de ciencias, en un intento del sah Naser al-Din de modernizar la institución castrense: Luigi Pesce, Luigi Montabone, Domenico Focchetti y Antonio Giannuzzi (Bonetti, 2010, pp. 23-28). Se trató de los primeros fotógrafos europeos en Persia y estaban asociados con misiones diplomáticas promovidas por el sah y cuyo objetivo era una catalogación fotográfica del imperio (Diba, 2013). Durante los años que permanecieron en el país viajaron por distintas regiones, realizando el primer conjunto documental fotográfico de Persia, unas imágenes en las que «se aprecia un interés por la fotografía documental, donde la arquitectura, los recintos arqueológicos, personalidades y paisajes eran los sujetos protagonistas» (Diba, 2013, p. 87).

Luigi Pesce llegó a Persia en 1851 y en Teherán ejerció como instructor en el ejército (Piemontese, 2010, pp. 13-21). Sin embargo, su mayor logro como fotógrafo fue el viaje que realizó hacia 1858 a Persépolis, la gran capital aqueménida destruida por Alejandro Magno en el 330 a. C. Era la primera vez que un fotógrafo llegaba a este lugar y pudo, por primera vez, registrar con su cámara fotográfica no solamente las ruinas de la antigua ciudad aqueménida, sino también otros restos arqueológicos de la región como las tumbas de Ciro el Grande en Pasargada y la de Darío I en Naqsh-e Rostam (Tahmasbpour, 2006, p. 31). El concepto de ruina, asociado al interés orientalista por antiguas civilizaciones, se hacía patente en unas imágenes únicas de carácter documental.

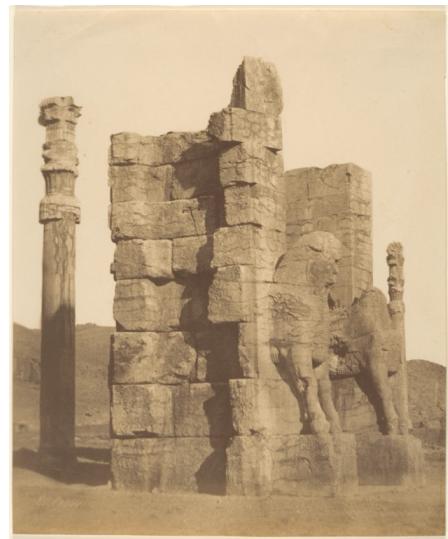


Figura 1. Luigi Pesce. (10) [*Gate of all Nations, Persepolis, Fars*], 1860  
Figura 2. Luigi Pesce. (15) [*Gate of all Nations, Persepolis, Fars*], 1860



Figura 3. Luigi Pesce. (9) *Untitled [Apadana]*, 1860  
Figura 4. Luigi Pesce. (12) [*Persepolis, (W: before restoration)[Tachara]*], 1858



Figura 5. Luigi Pesce. [*Persepolis*], 1860  
Figura 6. Luigi Pesce. *Bassi reliefs a Persepolis*, 1860



Bassi reliev a Persepolis



Figura 7. Luigi Pesce. *Bassi reliev a Persepolis*, 1860  
Figura 8. Luigi Pesce (5) [Persepolis], 1860



Figura 9. Luigi Pesce. (11) [Naksh-i Rustam], 1889  
Figura 10. Luigi Pesce. *Tombe de Ciro a Morgab*, 1858



Las imágenes realizadas por Pesce en Persépolis responden a un estilo de fotografía monumental ampliamente desarrollado en el siglo XIX y relacionado con todos los avances que se estaban produciendo en el campo de la arqueología. Algunas de las imágenes, de carácter panorámico, muestran el emplazamiento al completo de Persépolis, en las que apenas se aprecian algunas columnas en pie y restos de muros sobre una planicie desértica. Unas imágenes sin duda muy diferentes a la visión actual de Persépolis ya que en aquella época todavía no se habían iniciado trabajos arqueológicos. Originariamente la entrada a Persépolis se realizaba por la Puerta de las Naciones, construida por Jerjes I, hijo de Darío, hacia el 475 a. C. Se trata de una entrada monumental que en su parte oeste está guardada por tres toros alados colosales de inspiración asiria (fig. 1 y 2).

Una de las estancias más importantes del complejo palaciego era la Apadana, o Sala de audiencias del rey Darío I. Se empezó a construir aproximadamente hacia el 515 a. C. y está considerada, junto al Palacio de las Cien Columnas, como uno de los edificios más grandes de Persépolis. Estaba situado en el centro de la parte occidental de la terraza —todo el complejo palaciego de Persépolis está construido sobre una inmensa terraza—. El palacio que albergaba la sala de audiencias era de planta cuadrada y tenía 36 columnas monumentales de una altura de cerca de 20 metros, de las que 13 todavía están de pie. En una de las fotografías de Pesce (fig. 3) se pueden observar cinco de las columnas monumentales sobre el fondo del paisaje dominado por una planicie árida con un horizonte montañoso. Las ruinas del palacio de Tachara, residencia de Darío I, también fueron fotografiados por Pesce (fig. 4).

Pesce se interesó por los numerosos bajorrelieves presentes en Persépolis, uno de sus elementos distintivos. Prestó especial atención a la serie de la procesión del imperio, en la que se aprecia a las diferentes delegaciones de los pueblos habitantes del Imperio persa —distinguibles por sus diferentes ropajes— procesionando en Persépolis delante del emperador ofreciéndole numerosos regalos, acompañados de animales (fig. 7). Otros bajorrelieves representaban a leones, toros, y gacelas (fig. 6) y procesiones reales (fig 8).

Cerca de Persépolis se encuentran otros lugares representativos del Imperio persa con algunos de los vestigios arqueológicos más fascinantes: son las tumbas reales de Naqsh I-Rustam (fig 9) y la tumba de Darío I (fig. 10). Ambos lugares fueron fotografiados por Pesce.

## **La Alhambra, por Charles Clifford**

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, 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 XVI. 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 (Gámiz Gordo, 2008), y formaba parte de un relato de legitimización de la monarquía española.

Originario de Gales del Sur, el inglés Charles Clifford es considerado como uno de los fotógrafos más importantes de la época. 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 fotógrafo profesional, no de un viajero adinerado que recorría España y durante su

breve trayectoria logró posicionarse como uno de los fotógrafos de mayor renombre en España, además, fue fotógrafo oficial de la reina Isabel II.



Figura 11. Charles Clifford. *View of Granada*, ca. 1862

Figura 12. Charles Clifford. *View of the Alhambra from the uphill of Cuesta de la Victoria*, ca. 1859

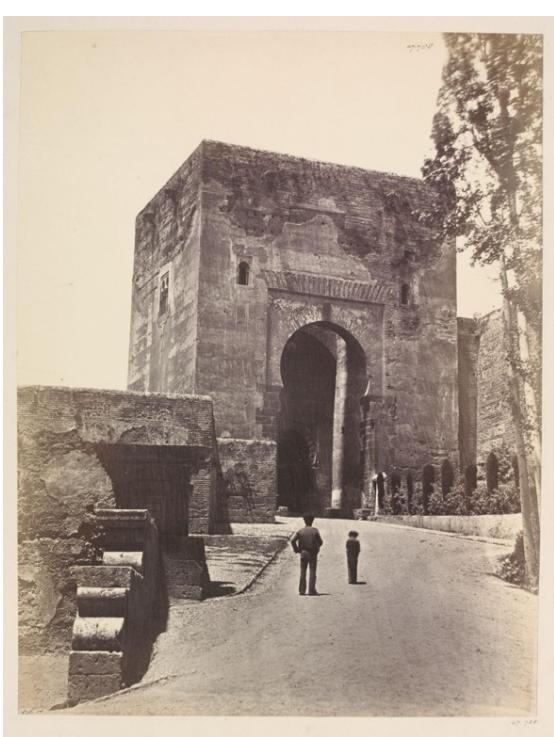
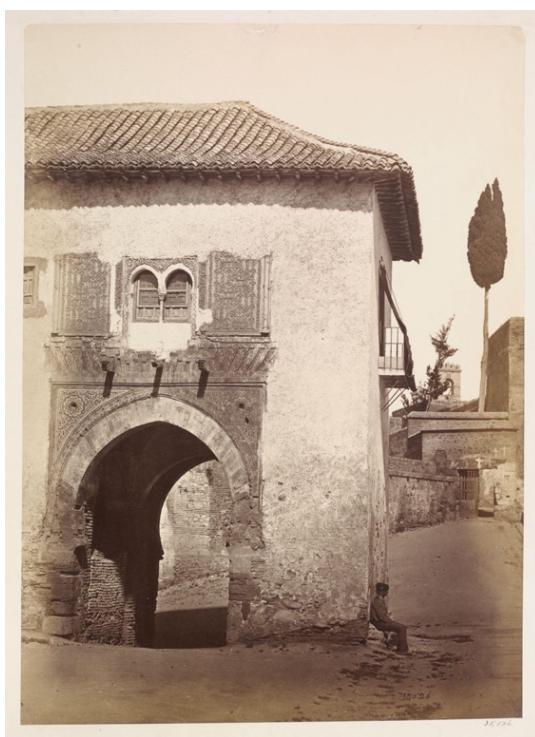


Figura 13. Charles Clifford. *East façade of the Gate of the Wine*, ca. 1859

Figura 14. Charles Clifford. *Gate of Justice*, 1859

Clifford viajó a Granada en tres ocasiones: 1854, 1859 y 1862 —pocos meses antes de su prematura muerte—. La Alhambra fue la verdadera protagonista de su producción fotográfica en Granada. 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)

Sus fotografías de la Alhambra la describen en todas sus posibilidades. En primer lugar se interesó por contextualizar la Alhambra —y el Generalife— en el entorno urbano, de forma que fotografió el conjunto palaciego y la colina donde se asienta desde diferentes puntos de la ciudad (figs. 11 y 12). Una vez en el conjunto palaciego, fotografió diversos lugares relacionados con la antigua muralla que protegía el recinto, como la puerta del Vino y la de la Justicia (figs. 13 y 14). En ambos casos utilizó a personas que aparecen en las fotografías con el objetivo de dar una sensación de escala respecto al monumento, una práctica habitual en la fotografía monumental del siglo XIX.

En las fotografías de los palacios nazarí, destaca el interés por diversos encuadres fotográficos utilizados, potenciando en algunos casos la frontalidad de la imagen a la hora de fotografiar (fig 17) o encuadres más libres que se interesan por esquinas (fig 15) o puertas decoradas con yeserías (figs. 19 y 20). Los patios de los Arrayanes y de los Leones conforman el interés principal del monumento nazarí, y en ellos Clifford se dedicó a estudiar las amplias posibilidades espaciales que ofrecían: desde fotografiar de forma fragmentaria el bosque de columnas que crean los templete del patio de los Leones (fig 16) hasta visiones en profundidad de los pasillos que crean las arcadas del patio de los Arrayanes (fig 18).

Un aspecto para destacar, y teniendo en cuenta que las fotografías de Clifford en la Alhambra están espaciadas cronológicamente en los ocho años transcurridos desde su primer viaje al último, es cómo se pueden apreciar las diferentes intervenciones y restauraciones que se van haciendo en los edificios principales durante ese periodo. 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 islámico. 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, el arquitecto encargado de las restauraciones, diseñó un insólito cupulín escamado con tejas vidriadas, un elemento de inspiración otomana ajeno a la arquitectura nazarí.

Pero fue en el patio de los Leones donde las restauraciones orientalistas adquirieron un carácter más excesivo, dando como resultado un extraño «puzzle 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 eliminado por el arquitecto y restaurador 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 Charles Clifford, recogían ya el nuevo espíritu orientalista y ofrecían una imagen gráfica de una 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).



Figura 15. Charles Clifford. *Court of the Lions*, 1854

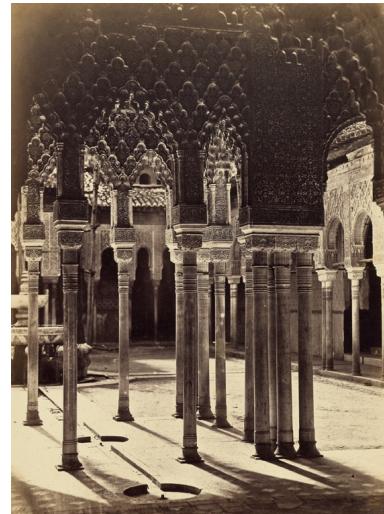


Figura 16. Charles Clifford. *Interior of the gallery and of the west pavilion from the Court of the Lions (Alhambra)*, 1862

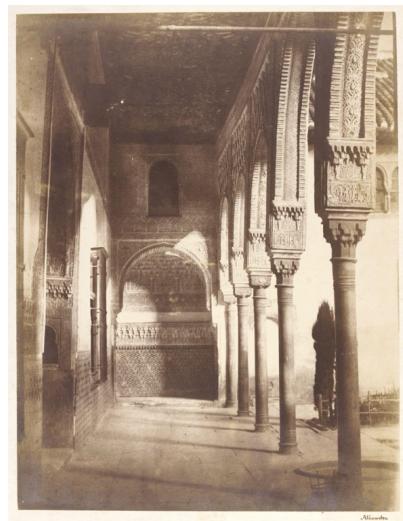


Figura 17. Charles Clifford. *Court of the Myrtles*, 1862

Figura 18. Charles Clifford. *North gallery and the gate-arch of the west entrance of the Court of the Myrtles*, ca. 1854

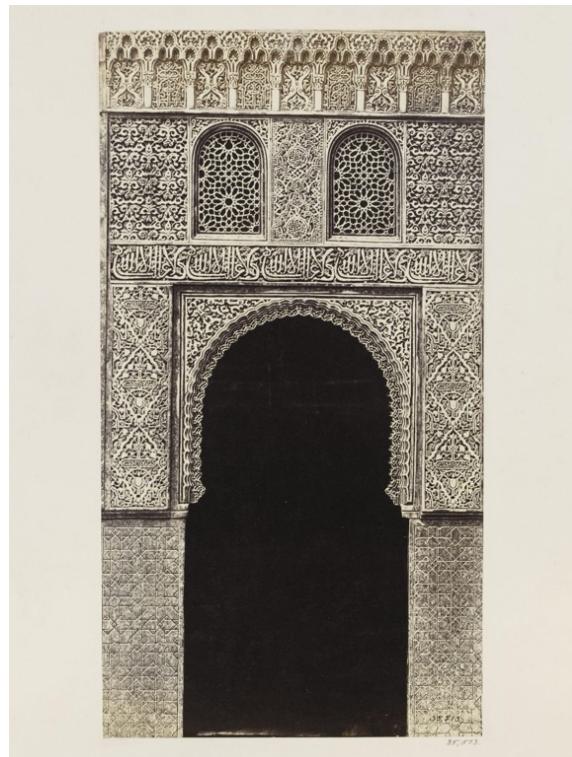


Figura 19. Charles Clifford. *Portal of the Cuarto de la Sultana (upper portion)*, *Court of the Myrtles*, 1859

Figura 20. Charles Clifford. *Alhambra. Lindaraja Hall*, 1859

## Conclusiones

Las ruinas de Persépolis y la Alhambra de Granada, separados en su construcción por más de 1.700 años, son ejemplos paradigmáticos de las culturas aqueménidas y nazari respectivamente. Debido a los avatares de la historia, que hoy sigan existiendo, aunque en

estado de ruina o de forma fragmentada, es casi un milagro. En cualquier caso, estos dos magníficos complejos palatinos representaron en el imaginario europeo del siglo XIX un estereotipo orientalista asociados respectivamente a Persia y Andalucía, de la misma manera que las pirámides en Egipto y las grandes mezquitas en Estambul.

Los fotógrafos Luigi Pesce y Charles Clifford, movidos por diferentes intereses —el primero en viajes patrocinados por el sah y el segundo con el objetivo de ampliar su catálogo de imágenes de España para su posterior venta— supieron captar con sus cámaras fotográficas la esencia de estos lugares o retratarlos atendiendo a la noción de ruina, tan de moda en el siglo XIX, para rescatarlos de su olvido y difundir su existencia entre el público principalmente europeo.

## Referencias bibliográficas

- 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*. Bachelier, imprimeur-libraire.
- BEHDAD, A. (2001). «The Power-ful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran», en *Iranian Studies*, 34 1-4, pp. 141-151.
- BONETTI, M. A. (2010). «Gli esordi della fotografia in Persia: contributi italiani», en Maria Francesca Bonetti y Alberto Prandi, (a cura di) *La Persia qajar. Fotografi italiani in Iran 1848-1864*. Peliti Associati, pp. 23-28.
- 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. A. Marion & Co.*
- DAVILLIER, C. y DORÉ, G. (1874). *L'Espagne par le baron Ch. Davilliers, illustrée... par Gustave Doré*. Librairie Hachette et Cie.
- DIBA, Layla S., (2013). «Qajar Photography and Relationship to Iranian Art: A Reassessment», en *History of Photography*, 37 (1) (2013), p. 87 (DOI: 10.1080/03087298.2012.716227).
- FONTANELLA, L. (1999). *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Ediciones El Viso.
- GÁMIZ GORDO, A. (2008). *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Fundación El Legado Andalusí, Patronato de la Alhambra.
- 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).

MARTÍNEZ MUÑIZ, P. (2024). «Particularidades de la fotografía qajar del siglo XIX en Irán: entre un cierto orientalismo y unas manifestaciones autóctonas», en *Estudios de Asia y África*, 59-2 (184), (DOI: 10.24201/eaa.v59i2.2950)

PIEMONTESE, A. M. (2010). «Apporti tecnici d'italiani in Persia nel XIX secolo», en Maria Francesca Bonetti y Alberto Prandi, (a cura di) *La Persia qajar. Fotografi italiani in Iran 1848-1864*, Roma, Peliti Associati, pp. 13-21.

PIÑAR SAMOS, J. (2011). “Una imagen de España”, en *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Catálogo de la exposición. Fundación Mapfre, (pp. 9-22).

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.

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

TAHMASPOUR, M. R. (2006). *Italians and Photography in Iran. 1853-1862*, Swan Publications, p. 31.

TAHMASPOUR, M. R. (2018). «Photography During the Qajar Era, 1842-1925», en Markus Ritter y Staci G. Scheiwiller (eds.), *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East. Studies in Theory and History of Photography*, Berlín, De Gruyter, pp. 59-60.



Tehran, July 31, 2024

**International Conference**

**The First Academic Dialogue among Scholars of the Nowruz Cultural Sphere and the Ibero-American World**

**Evaluation Result: Paper Accepted**

Dear Dr Pablo Martínez Muñiz,

The Programme Chairs of the forthcoming International Conference **The First Academic Dialogue among Scholars of the Nowruz Cultural Sphere and the Ibero-American World, have considered your paper**, and I am pleased to confirm its acceptance into the conference programme.

**Your abstract details:**

Abstract title: *Representación monumental de la Alhambra de Granada y de Persépolis en las fotografías del siglo XIX de Charles Clifford y Luigi Pesce*

Affiliation: Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

Thank you for your submission, which we are pleased to accept for the conference programme. We look forward to your participation at Allameh Tabataba'i University in Tehran on December 8-9, 2024!

Further details regarding the Conference programme will follow at a later date.

If you have any questions, please do not hesitate to contact us at **iberonowruz@atu.ac.ir**

Kind regards,

Raffaele Mauriello  
Conference Scientific Committee Chair

\*\*\*\*\*

Raffaele MAURIELLO, Ph.D.  
Allameh Tabataba'i University  
Tehran, I. R. of Iran  
Work, Iran: (+98) (0)21 88694714  
mauriello@atu.ac.ir