

Las fotografías del estudio Abdullah Frères en las colecciones del Archivo del Palacio Real y del Museo Cerralbo. Una perspectiva sobre Oriente

Pablo Martínez-MuñizUniversidad Internacional de La Rioja  <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108234>

Recibido: 9 de marzo de 2026 • Aceptado: 9 de julio de 2026

ES Resumen: El Archivo del Palacio Real y el Museo Cerralbo, ambos en Madrid, atesoran dos importantes colecciones fotográficas del estudio Abdullah Frères, una importante familia de fotógrafos del siglo XIX radicados en Constantinopla. Su estudio fotográfico llegó a ser considerados como uno de los más importantes del Imperio otomano y durante un tiempo abrieron sucursales en Esmirna y El Cairo, lo cual da a entender su importancia en el negocio de la fotografía que se realizaba en Oriente Próximo y que tanto atraía a turistas europeos por su carácter orientalista. Además, fueron fotógrafos oficiales de los sultanes otomanos Abdülaziz y Abdülhamid II. Se desconoce cómo llegó a España la colección del Archivo del Palacio Real, quizás fue un regalo diplomático a la corte real. La colección del Museo Cerralbo es fruto del viaje que a finales de 1889 realizó a Constantinopla Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, acompañado de su mujer y los dos hijos de esta. La presente investigación pone su atención en un análisis minucioso de ambas colecciones fotográficas con el objetivo de contribuir al análisis de la fotografía otomana y a la comprensión del fenómeno del orientalismo del siglo XIX en el contexto español.

Palabras clave: Abdullah Frères; fotografía otomana; orientalismo; Archivo del Palacio Real; Museo Cerralbo.

ENG The Photographs of the Abdullah Frères Studio in the Collections of the Royal Palace Archive and the Cerralbo Museum. A Perspective on the Orient

Abstract: The Royal Palace Archive and the Cerralbo Museum, both in Madrid, preserve two important photographic collections from the studio Abdullah Frères, a prominent family of nineteenth-century photographers based in Constantinople. Their photographic studio came to be regarded as one of the most important in the Ottoman Empire, and for a time they opened branches in Smyrna and Cairo, which indicates their significance in the photography business carried out in the Near East and which so strongly attracted European tourists because of its Orientalist character. In addition, they served as official photographers to the Ottoman sultans Abdülaziz and Abdülhamid II. It is unknown how the collection held in the Royal Palace Archive arrived in Spain; it may have been a diplomatic gift to the royal court. The collection of the Cerralbo Museum is the result of the journey that Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marquess of Cerralbo, made to Constantinople at the end of 1889, accompanied by his wife and her two children. This research focuses on a detailed analysis of both photographic collections with the aim of contributing to the study of Ottoman photography and to a better understanding of the phenomenon of nineteenth-century Orientalism within the Spanish context.

Keywords: Abdullah Frères; Ottoman photography; Orientalism; Royal Palace Archive; Cerralbo Museum.

Sumario: 1. Introducción. 2. El estudio Abdullah Frères en la colección del Archivo del Palacio Real. 3. El estudio Abdullah Frères en la colección del Museo Cerralbo. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Martínez-Muñiz, P. (2026). Las fotografías del estudio Abdullah Frères en las colecciones del Archivo del Palacio Real y del Museo Cerralbo. Una perspectiva sobre Oriente. *Arte, Individuo y Sociedad*, 38(4), 857-870. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.108234>

1. Introducción

La fotografía orientalista del siglo XIX comprende un conjunto de imágenes realizadas tanto por los fotógrafos europeos que viajaron a Oriente Próximo poco después del nacimiento de la fotografía y en adelante como de estudios fotográficos vernáculos que abrieron sus puertas durante la segunda mitad del siglo XIX en ciudades como Constantinopla, Beirut o El Cairo. Estos últimos comenzaron a realizar un tipo de fotografía con frecuencia destinada al consumo de los turistas europeos que visitaban la región (Shaw, 2009, p. 82) y que ofrecía una descripción mediatizada de las sociedades locales, a menudo impregnada de los estereotipos asociados a la representación del otro, en este caso el oriental. Se trataba de un corpus de imágenes que, en palabras de Ali Behdad «pueden leerse de manera productiva en función de las distinciones geopolíticas, los intereses económicos y las suposiciones culturales sobre Oriente Próximo y sus pueblos, tal como han sido esclarecidas por los críticos poscoloniales» (2016, p. 42). Su representatividad quedaba a menudo cuestionada ante la artificialidad de sus construcciones iconográficas y selección de motivos a fotografiar, aunque, como se verá más adelante en el caso del *Álbum de Abdülhamid II*, no toda la producción fotográfica de la época en Oriente Próximo cayó en el convencionalismo del estereotipo. En manos de los turistas, la fotografía orientalista se convertía en la posibilidad de adquirir un *souvenir* gráfico del viaje, el cual era compartido con familiares, amigos y allegados en lo que se ha denominado los viajes de salón.

En este contexto, en 1858 los hermanos Abdullah —Viçen (1820-1902), Hovsep (1830-1908) y Kevork (1839-1918)—, de origen armenio, abrieron en Constantinopla el que sería uno de los estudios fotográficos más importantes del Imperio otomano, llegando a ser designado «Fotógrafos de Su Majestad Imperial el Sultán» por el sultán Abdülaziz y, posteriormente, por su heredero Abdülhamid II (Özends, 1995) (Fig. 1).



Figura 1. Ebüzziya Tevfik, Abdullah Frères, Photographes de S.M.I. le Sultan, Grand Rue de Pera, Constantinople [graphic], 1890 – 1900. (Fuente: © Library of Congress. Washington D.C.)

Su producción fotográfica abarcaba vistas urbanas, paisajes, panoramas, representaciones monumentales, escenas de la vida cotidiana, retratos y tipos orientales, en un catálogo que no se diferenciaba apenas, a nivel temático, del que ofrecían estudios de la competencia como los de Basile Kargopoulo y Pascal Sebah —también en Constantinopla— o el de la Maison Bonfils en Beirut. Con el tiempo, los hermanos Abdullah abrieron sucursales de su negocio en Esmirna y El Cairo (Çetin, 2025, p. 117). En su conjunto, estos estudios fotográficos consolidaron una red internacional de fotógrafos otomanos que competían en un mismo circuito comercial y que se daban a conocer en las exposiciones internacionales que de forma periódica se fueron celebrando en distintas ciudades europeas. Sirva de ejemplo la gran presencia de la fotografía producida por los estudios otomanos de Constantinopla en el pabellón turco de las exposiciones internacionales de París en 1867 y Viena en 1873 (Shaw, 2009, p. 82). Las imágenes producidas recurrían a todo tipo de escenificaciones para construir una imagen que «induce a una potente visión orientalista atemperada por la

certitud de la realidad» (Jacobson, 2007, p. 16), consolidando una ilusión de verisimilitud o naturalismo de la fantasía oriental, tan del gusto europeo. El estudio de los hermanos Abdullah siguió en activo hasta 1899, cuando fue adquirido por el estudio de Pascal Sebah, su eterna competencia (Cazentre, 2013, p. 230).

El sultán Abdülhamid II llegó al trono del Imperio otomano en el año 1876. Desde el comienzo de su reinado otorgó un importante papel a la fotografía, siendo él mismo fotógrafo y mecenas (Waley, 1984, p. 114). Consciente de su valor propagandístico, en 1893 concibió la realización de un monumental álbum fotográfico del Imperio otomano, cuya misión fue la de transmitir una imagen de modernidad y desarrollo que se alejara de las convenciones orientalistas que sistemáticamente reproducían las fotografías de los estudios comerciales. Este encargo se materializó en el *Álbum de Abdülhamid II*, compuesto por un total de 1819 fotografías y organizadas en 51 volúmenes. En el álbum monumental participaron varios estudios locales, siendo el de Abdullah Frères el que más contribuyó. Las fotografías del álbum se agrupan en tres categorías: monumentos históricos, vistas y paisajes y escenas que muestran los avances en la educación, la industria y el ejército (Shaw, 2009, p. 82). El álbum completo fue enviado en 1893 a la Exposición Mundial Colombina, en Chicago, para su exposición pública y posteriormente fue donado a la Biblioteca del Congreso (Library of Congress), en Washington D.C. Al año siguiente fue enviada otra copia a la Biblioteca Británica (British Library). El objetivo final del extenso *Álbum de Abdülhamid II* consistía en mostrar en el extranjero el régimen del sultán «como el de un gobernante ilustrado y reformista, decidido a modernizar su imperio y a mejorar el bienestar de sus súbditos» (Waley, 1984, p. 117).

Durante las últimas décadas del siglo XIX las fotografías de los estudios otomanos circularon por Europa y Estados Unidos, bien en forma de regalos diplomáticos o como *souvenirs* de viaje. Es en ese contexto en el que corresponde analizar las importantes colecciones de fotografía del estudio Abdullah Frères que se conservan en el Archivo del Palacio Real y en el Museo Cerralbo, ambos en Madrid. El análisis de estos fondos permitirá reelaborar un itinerario cultural en la producción y distribución de la fotografía orientalista del siglo XIX y comprender su significación en el contexto hispano.

2. El estudio Abdullah Frères en la colección del Archivo del Palacio Real

El Archivo del Palacio Real conserva una interesante colección de fotografía del siglo XIX realizadas en Oriente Próximo, entre la que destacan importantes firmas como la Maison Bonfils, Mihran Iranian, Abdullah Frères y Apollon. Esta colección ha sido investigada por Reyes Utrera Gómez (2011; 2014), conservadora de fotografía histórica de Patrimonio Nacional. Cabe destacar un conjunto de 26 fotografías del estudio Abdullah Frères fechadas en la última década del siglo XIX y clasificadas, de acuerdo con su temática, en 3 series de 7, 4 y 14 imágenes respectivamente. La colección se completa con una imagen más en formato *cabinet* perteneciente al *Álbum de retratos de la Infanta Doña Paz*. No se conoce con exactitud cuándo y cómo llegaron estas fotografías al Palacio Real. Las relaciones diplomáticas mantenidas entre la Casa Real española y el Imperio otomano durante el reinado de Alfonso XII y la regencia de María Cristina de Habsburgo llevan a suponer que pudieron haber llegado como obsequios diplomáticos o mediante intermediarios europeos a finales del siglo XIX o principios del XX, quizás a través de Francia, ya que algunas fotografías presentan anotaciones manuscritas en francés. No obstante, este dato no es esclarecedor pues esos textos manuscritos también podrían haberse redactado en Constantinopla, dado que en aquella época el idioma francés era de uso común entre la alta sociedad y el cuerpo diplomático.

El primer conjunto está formado por siete fotografías, cinco de ellas pertenecientes a una serie de retratos en clave orientalista en torno a la mujer turca que realizó a principios de 1892 Viçen Abdullah (Utrera, 2014) y que llevaban como títulos genéricos el de «damas turcas». Fueron realizadas empleando la técnica del colodión húmedo a la albúmina. Cada fotografía contiene en el marco de cartón un título manuscrito escrito en francés: *Dama turca en vestido de calle*; *Dama turca con túnica, propia de la burguesía*; *Dama turca con velo y abrigo característico*; *Dama turca en traje de interior* y *Damas turcas de paseo en el campo*. El término dama turca describía «una imagen genérica de una mujer con atuendo oriental, generalmente con la mitad inferior de su rostro apenas oculto por un velo ligero, reclinada en un lujoso sofá o diván y con una pipa de agua cerca de ella» (Eldem, 2015, p. 110). Aunque en realidad no se trataban de verdaderas damas turcas —ni musulmanas—, sino que las mujeres que aparecían posando en estas imágenes eran modelos armenias (Çetin, 2025, p. 124). Este tipo de imágenes que representaban, en clave orientalista, los estereotipos asociados a la odalisca y a la mujer en el harén otomano, tenía unas claras intenciones comerciales y estaban destinadas a la venta para los turistas europeos que frecuentaban los estudios otomanos de Constantinopla a la búsqueda de un exótico *souvenir*. Consecuentemente, para la producción de estas imágenes estaba fuera de cualquier duda que participaran como modelos mujeres musulmanas. El atrevimiento de algunos de los vestidos que llevaban y la sensualidad de las poses así lo imposibilitaba. Estas imágenes causaron un gran revuelo en el momento de su publicación, y las autoridades otomanas se incautaron de una parte de la serie y prohibieron en adelante la realización de series similares (Utrera, 2014, p. 70).



Figura 2. Abdullah Frères, Retrato de dama turca, hacia 1890. (Fuente: Archivo General de Palacio, Fondos de Fotografía Histórica, 10205303)

En las cuatro primeras fotografías de la serie de damas turcas las mujeres posan delante de la cámara de pie, sentadas mientras apoyan la cabeza en un brazo en actitud sensual o recostadas en divanes. Todas ellas miran fijamente a la cámara. Para la concepción de la escenografía en el estudio se utilizaron forillos o fondos pintados que representan arquitecturas de estilo clásico —es curioso remarcar el gusto de la arquitectura clásica de corte versallesco en este tipo de representaciones orientalistas— y fondos neutros. Como objetos de decoración y ambientación orientalista cabe destacar el uso de una pipa de agua en dos de las fotografías, y en otra una de las mujeres lleva un abanico de plumas en forma de corazón invertido. En una de las fotografías también se aprecia una alfombra turca. En cuanto a los vestidos que llevan las modelos, de estética oriental, sobresale el uso de un velo semitransparente que deja ver el rostro y el cabello, e incluso se observan atrevidos escotes (Fig. 2). Este detalle es revelador por al carácter estereotipado de las imágenes, manifestándose una estética propia de los tipos orientales.

La cuarta de las imágenes de la serie de las damas turcas es una vista exterior tomada en alguna de las colinas que rodean el Cuerno de Oro. Aparecen tres damas turcas ataviadas con trajes orientales y cubiertas con sensuales velos vaporosos, montadas en un carruaje y realizando una excursión. Van acompañadas de cuatro ficticios sirvientes. Esta imagen forma parte de una serie más amplia que recoge toda la secuencia de la excursión de las damas turcas, con *picnic* incluido. Se pueden encontrar copias en diversas colecciones internacionales. El álbum [*241 fotogr. d'Istanboul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882*], de la Biblioteca Nacional de Francia (Bibliothèque nationale de France), incluye tres fotografías de la serie, una de ellas idéntica a la del Archivo del Palacio Real (Abdullah, 1882). También se encuentran en la colección del Centro Canadiense de Arquitectura (Centre Canadien d'Architecture) (Abdullah, 1858-1899a).

Respecto a las dos fotografías restantes de este conjunto de siete retratos femeninos, por la técnica fotográfica empleada —gelatina sobre papel baritado— se deduce que fueron realizadas unos años después, hacia finales del siglo XIX o en 1900. *Dama turca en simulado esquife en interior de estudio* despliega una simulación construida en el estudio fotográfico de una dama velada navegando en una pequeña barca otomana. Estas composiciones eran muy frecuentes en la época y tenían un carácter lúdico. En el archivo fotográfico de Abdullah Frères se pueden encontrar otros ejemplos similares, bien sea de retratos individuales o en grupo (Abdullah, 188). La última de las fotografías, titulada *Retrato de damas turcas posando en una de las estancias del harén*, muestra a dos mujeres, una recostada en un diván y la otra sentada de rodillas con una baraja de cartas entre las manos. Ambas lleven vestidos orientales y escotados. La escena representa supuestas actividades cotidianas en el harén otomano.



Figura 3. Abdullah Frères, El Caballerizo Mayor ayuda a su Majestad Imperial el Sultán de Turquía a montar un caballo, 1893. (Fuente: Archivo General de Palacio, Fondos de Fotografía Histórica, 10205268)

El segundo conjunto está formado por cuatro escenas ecuestres. Sus títulos son: *El Caballerizo Mayor ayuda a su Majestad Imperial el Sultán de Turquía a montar a caballo*; *Caballerizo Mayor montando un purasangre árabe*, *Purasangre árabe perteneciente al Sultán de Turquía montado por el Caballerizo Mayor* y *Caballerizo Mayor sujetando por las riendas a un purasangre árabe*. Todas las imágenes están fechadas en 1893. Como técnica fotográfica se empleó la gelatina sobre papel baritado. En la primera de las imágenes se reconoce al sultán Abdülhamid II, ligeramente escorado de espaldas, pero su inconfundible silueta se advierte fácilmente (Fig. 3). Las otras tres imágenes son retratos ecuestres. En dos de ellas el personaje retratado está montando a caballo y en la tercera se sitúa junto a él. En el *Álbum de Abdülhamid II*, de la Biblioteca del Congreso (Abdullah et al, 1893) aparecen idénticas fotografías o muy similares, entendiendo por similares imágenes tomadas en el mismo día, con el mismo personaje y caballo y en la misma localización, pero con minutos de diferencia entre una toma y otra y con ligeros cambios en la pose. Comparando las imágenes del álbum mencionado con las del Archivo del Palacio Real se descubren los nombres de los tres caballos fotografiados: Gonca, Şedid Saklavi y Gazal, respectivamente. Además, gracias al estudio comparativo realizado, se advierte que las tres fotografías fueron tomadas en la Yeguada imperial, localizada en los alrededores de Constantinopla. Estas imágenes de militares fueron realizadas para el *Álbum de Abdülhamid II*. Una de las tres secciones en las que se dividía era la de instituciones educativas, militares e industriales, donde estas fotografías estaban incluidas. Abarcaba 31 volúmenes de los 51 del álbum e incluía imágenes de instituciones navales y militares otomanas con su personal y equipamientos, junto con las de otros servicios auxiliares como las brigadas contra incendios y los guardacostas (Waley, 1984, p. 122).

El tercer conjunto es el más extenso, formado por 14 fotografías, todas ellas realizadas con la técnica de la albúmina y fechadas alrededor de 1890. Se trata de una serie de vistas de la ciudad de Constantinopla agrupadas en 3 tipologías. En primer lugar, en lo relativo a vistas de carácter monumental las imágenes documentan la Mezquita de Sultanahmed con el Hipódromo en primer plano, el interior y exterior de la Mezquita de Santa Sofía, la Mezquita de Hamidiye con la procesión del Viernes del Sultán (*Selamlık*), el Palacio de Yildiz, una vista de la puerta monumental de Serasker y una vista general del barrio de Gálata. Un segundo grupo se identifica con vistas del mar, en el pueblo costero de Tarabya, en la fortaleza de Rumelihisari y en los alrededores del Palacio de Dolmabahçe, los tres en el Bósforo, y la zona de las murallas bizantinas que dan al mar de Mármara y el paraje de Aguas duces de Europa, en el Cuerno de Oro. Por último, un tercer grupo documenta dos vistas de los cementerios de Eyüp y Üsküdar.



Figura 4. Abdullah Frères, Vista de uno de los puentes que comunican con la ciudad de Estambul, 1893. (Fuente: Archivo General de Palacio, Fondos de Fotografía Histórica, 10205310)

Al igual que en los ejemplos de las fotografías de las damas turcas, muchas de estas imágenes se encuentran también en colecciones de otros museos e instituciones de todo el mundo, lo cual favorece una catalogación más detallada. Por ejemplo, la fotografía *Celebración de un acto oficial en la Mezquita Imperial* aparece en el *Álbum de Abdülhamid II* (Abdullah et al, 1893) y en el *[Album de 132 phot. de Turquie et d'Égypte de la fin du XIXe siècle]* de la Biblioteca Nacional de Francia (Arnoux et al, 189-), con una particularidad: se trata de una imagen tomada el mismo día, pero con minutos de diferencia entre una toma y otra, ya que se observa que el encuadre y la iluminación es idéntica, pero presenta ligeras variaciones en la disposición de los grupos de soldados y carruajes concentrados en la puerta de la mezquita. El mismo caso se da en las siguientes fotografías: *Vista de las embarcaciones que cruzan el Bósforo*, *Vista desde el mar de la ciudad de Estambul* y *las antiguas murallas bizantinas*, *Vista de un castillo en la orilla europea del Bósforo*, *Vista de uno de los puentes que comunican con la ciudad de Estambul* (Fig. 4), *Vista del valle y río de Kichat-Hané o Aguas dulces de Europa*, *Vista del palacio del Sultán y la Mezquita Imperial*, *Vista del interior de la Mezquita de Santa Sofía* y *Mujer árabe con un niño paseando ante las tumbas de un cementerio turco*. Además del álbum de la Biblioteca Nacional de Francia y el *Álbum de Abdülhamid II*, también se han localizado ejemplares idénticos a los del Archivo del Palacio Real en las colecciones de la Fundación Getty (Getty Foundation) (Abdullah, 1858-1899b) y la Aikaterini Laskaridis Foundation (Abdullah et al, 1896).

La última de las imágenes del conjunto del Archivo del Palacio Real, titulada *Retrato de estudio de Elvira Rasur, posando con el atuendo típico turco*, forma parte del *Álbum de retratos de la infanta Doña Paz* depositado en la Real Biblioteca del Palacio Real. Está fechada aproximadamente hacia 1880 y como técnica se utilizó la albúmina en formato *cabinet*. Se desconoce quién pudo ser Elvira Rasur. Por otro lado, dado que la infanta Doña Pilar de Borbón y Borbón, hermana de la infanta Doña Paz, fue una amante de la fotografía (Utrera, 2014), resulta lógico afirmar que dicha pasión la compartiera con su hermana, y el álbum mencionado respondiera al gusto de la época entre las mujeres de la alta sociedad europea de confeccionar álbumes de retratos fotográficos a partir de imágenes positivadas en los formatos *carte de visite* y *cabinet*, constituyendo «una herramienta crucial para la validación de la experiencia femenina» (Onfray, 2025, p. 140).

La colección de fotografías del estudio Abdullah Frères conservada en el Archivo del Palacio Real comprenden un valioso registro visual de las complejas relaciones entre la imagen, el poder, los intercambios culturales y el orientalismo de finales del siglo XIX. La dimensión comercial y estereotipada de la imagen orientalista queda reflejada en una serie de retratos de mujeres y unas vistas de la ciudad de Constantinopla. Por otro lado, los retratos ecuestres evidencian una intención de posicionar al Imperio otomano como una nación en desarrollo que abraza la modernidad, precisamente en contraposición a la imagen de exotismo y tradición que proyectan los primeros conjuntos fotográficos descritos. La presencia de algunas de estas imágenes en otras colecciones internacionales manifiesta una difusión global y posibilita una lectura comparativa que enriquece su contextualización histórica.

3. El estudio Abdullah Frères en la colección del Museo Cerralbo

La colección de fotografías del estudio Abdullah Frères conservada en el Museo Cerralbo de Madrid tiene su origen en el viaje que realizó hacia finales de 1889 Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, junto a su esposa María Manuela Inocencia Serrano y Cerver y los dos hijos de esta, Amelia del Valle y Serrano y Antonio del Valle y Serrano, marqués de Villa-Huerta. El periódico *La Época*, en su edición del 15 de noviembre de 1889, publicó una noticia en la que informaba que «el Sr. Marqués de Cerralbo piensa emprender un viaje por Serbia [sic], Rumanía, Bulgaria, Rumelia, Turquía, Dalmacia y volver a Venecia por Graz y a Madrid por Milán, Génova, Niza, Barcelona y Valencia» (La Época, 1889). Se trataba principalmente de un viaje familiar y de placer, tras haber acudido en Viena a la boda de la hija del pretendiente carlista al trono de España. El Museo Cerralbo conserva el pasaporte familiar en el que se otorgó permiso, a fecha del 30 de octubre de 1889, para viajar por Serbia, Rumanía, Bulgaria y Turquía¹. El viaje suponía también para el marqués poder desarrollar su gran pasión por la arqueología. Prueba de ello son las antigüedades que Enrique de Aguilera y Gamboa adquirió en Turquía (Recio, 2013, p. 80).

El Museo Cerralbo conserva una carta escrita por el arqueólogo, historiador y político Juan Catalina García López (1845-1911), uno de los grandes amigos del marqués de Cerralbo, en la que le pedía adquirir un conjunto de vistas de Constantinopla:

Mi muy querido amigo: mucho me alegré de recibir su carta, puesta en Constantinopla, lo primero por el gusto de saber que iban bien en su hermosa expedición [...].

Mucho debe haber disfrutado en las orillas del Danubio y del Bósforo, pues aun cuando no haya arte turco aquella ciudad de Constantinopla debe ser curiosísima y no menos el ver de cerca una civilización tan distinta de la nuestra hasta en las cosas más pequeñas.

Me alegraré de que traiga V. fotografías de los monumentos, sobre todo de los mosaicos de Santa Sofía, sino [sic] están enjabelgados [sic] otra vez. (Catalina, 1889)

El marqués de Cerralbo era además un apasionado de la fotografía, y logró reunir una colección de aproximadamente 900 negativos sobre vidrio, unos 4 500 positivos y unas 2 500 tarjetas postales, además de álbumes, diapositivas y pares estereoscópicos (Casas, 2024, p. 255). Las fotografías adquiridas en el estudio Abdullah Frères —un destino popular entre los turistas gracias a su importante colección de retratos y a aparecer anunciados y recomendados en las principales guías de viajes de la época (Çetin, 2025, p. 121)—, son fotografías a la albúmina y sueltas, a diferencia de otras adquiridas en viajes por Holanda, Austria o Alemania, que están agrupadas en álbumes adquiridos por la familia y rellenos con las fotografías que iban comprando a lo largo de los viajes (Casas, 2024, p. 257). El conjunto consta de un total de 109 imágenes, organizadas a su vez en una serie de 65 retratos de estudio de la familia Cerralbo y otra de 44 imágenes de vistas de Constantinopla que describen la ciudad a través de sus paisajes, monumentos y habitantes. De este último conjunto 35 están firmadas por Abdullah Frères y 9 carecen de firma pero le son atribuidas en base a estudios comparativos con otras colecciones fotográficas (Recio, 2008).

Del total de 65 retratos de estudio de la familia Cerralbo, la mayoría están repetidos, por lo que la serie consta de un total de 15 retratos diferentes. De estos, en 5 posa Inocencia Serrano y Cerver, en otros 4 su hija Amelia del Valle y Serrano, en 2 su hijo Antonio del Valle y Serrano, y en 3 más Enrique de Aguilera y Gamboa. Hay un último retrato en el que posan conjuntamente madre e hija. Según la factura emitida por el estudio Abdullah Frères, los Cerralbo compraron un total de 144 retratos². Este dato junto al hecho de que todos los retratos —con copias repetidas— se presenten con los formatos *carte de visite*, *cabinet* y *boudoir*³, hace suponer la posible existencia de más retratos que a la vuelta del viaje se hubieran podido regalar a familiares y amigos, dado que eran un perfecto regalo relacionado con el «ritual de las visitas, muy presente en la cultura decimonónica de las clases adineradas» (Onfray, 2025, p. 61). Los personajes aparecen vestidos mayoritariamente con ropa occidental, aunque en algunos van disfrazados en atuendo oriental o portando un fez. Todas las fotografías presentan en el anverso el nombre del estudio Abdullah Frères, con la información de «fotógrafos de su majestad el sultán» y la localización del estudio en el barrio de Pera en Constantinopla. La caligrafía árabe superior indica el *tuğra*⁴ del sultán Abdülhamid II.

Las fotografías de la familia Cerralbo ataviada con vestidos occidentales siguen una estética y composición propia de los retratos de la alta burguesía europea. En una secuencia de tres imágenes, la marquesa de Cerralbo aparece vestida con un lujoso traje negro y blanco, el pelo recogido y lleva como joyas pendientes y varias pulseras (Fig. 5). El escenario creado para la ocasión consta de un forillo que simula el interior de una mansión occidental con una chimenea. El mobiliario, compuesto por una butaca acolchada y una mesilla sobre la cual hay un centro floral, también es de factura occidental. El único elemento que podría asociarse iconográficamente a una estética oriental sería la alfombra que cubre el suelo del escenario, aunque de esta apenas se distinguen sus motivos ornamentales anatolios. En la primera de las imágenes, la marquesa de Cerralbo aparece sentada con la cabeza de perfil mirando hacia la derecha y apoyando su brazo izquierdo en el respaldo de la butaca. Entre sus manos sostiene un abanico, objeto asociado a la iconografía de lo femenino, que al estar cerrado indicaba en un lenguaje sutil que la mujer estaba casada, pero que también tenía un sentido práctico pues permitía una correcta posición de las

¹ Pasaporte de la familia Cerralbo. AMC Archivo XVII Marqués de Cerralbo, caja 38.

² Factura Estudio Abdullah Frères. AMC Archivo XVII Marqués de Cerralbo, caja 37, reg. 335.

³ En los tres formatos, popularizados a partir de 1854, la fotografía se pegaba sobre un soporte rígido. El formato *carte de visite* tenía unas dimensiones aproximadas de 6 x 10,5 cm., el de *cabinet* 10,8 x 16,5 cm. y el de *boudoir* 12,5 x 19,5 cm.

⁴ Sello o monograma de los sultanes otomanos.

manos (Onfray, 2025, p. 184). En las dos siguientes fotografías la marquesa posa de pie y con las manos y el abanico apoyados en el respaldo de la butaca, con el cuerpo y la cabeza situados en una posición de tres cuartos y de perfil, respectivamente.



Figura 5. Abdullah Frères, Inocencia Serrano y Cerver, marquesa de Cerralbo, 1889.
(Fuente: © AMC Archivo Museo Cerralbo. Museo Cerralbo, Madrid)

Amelia del Valle y Serrano aparece retratada de pie sobre un fondo neutro y oscuro en una pose de tres cuartos mirando a la cámara, pero con el cuerpo girado hacia la derecha. Las manos las tiene apoyadas en el respaldo de una pieza de mobiliario de madera calada y tapizada en la parte superior (Casas, 2009). Al igual que su madre, sujeta sobre sus manos un abanico. El pelo lo lleva recogido. Su vestido es de color claro y de corte occidental. Existe otra fotografía similar, con el mismo vestido, pero en este caso con un viñeteado que recorta la figura, dejando a la vista el busto, la cabeza y los brazos. Uno de los retratos de su hermano es similar, con el mismo viñeteado y posición en tres cuartos, pero con el cuerpo girado hacia la izquierda, vestido occidental y fondo claro.

Los dos retratos realizados a Enrique de Aguilera y Gamboa y a Antonio del Valle y Serrano son de medio cuerpo, posando de pie y mirando a la cámara. Ambos están vestidos con ropas occidentales. El fondo es neutro y no aparece ningún objeto de decoración. Un último retrato del marqués de Villa-Huerta lo presenta sentado, con los brazos apoyados sobre una mesa redonda de damasquino y con la cabeza cubierta por un fez, mirando a la cámara.

Son los retratos de la familia Cerralbo ataviados a la oriental los que presentan un mayor interés por sus características orientalistas, de aspecto kitsch y atesorados como *souvenirs* de viaje para mostrar a familiares, amigos y allegados. En ellos se observan las mismas características formales que en los retratos de las damas turcas: si en estos son unas modelos armenias las que posan para adoptar una identidad turca y musulmana, en los retratos de Inocencia y Amelia su inocente capricho de parecer turcas y musulmanas da un giro iconográfico a la escena retratada. El uso de vestuario y ornamentos orientales como el velo vaporoso que cubre sus cabellos y parte del rostro, así como la presencia de una pipa de agua y un mobiliario oriental son interpretados como instrumentos de travestismo y fantasía *alla turca*. El resultado es una combinación de género y etnografía (Eldem, 2015, p. 110), con un marcado componente estereotipado, creada a partir de unas sesiones fotográficas en el estudio que podían llegar a ser «auténticas *performances*, con forillos, atrezzo prácticamente teatral, disfraces y todo tipo de trucos técnicos» (Casas, 2024, p. 266).



Figura 6. Abdullah Frères, María Manuela Inocencia Serrano y Cerver, marquesa de Cerralbo y Amelia del Valle y Serrano, con atuendo oriental, 1889. (Fuente: © AMC Archivo Museo Cerralbo. Museo Cerralbo, Madrid)

La más destacable de todas las fotografías de la serie de retratos de los Cerralbo es, sin lugar a duda, el retrato grupal en el que aparecen recostadas en un sofá de dos plazas Inocencia Serrano y Cerver y Amelia del Valle y Serrano (Fig. 6). Ambas posan en una composición simétrica muy bien calculada: Inocencia a la izquierda y con su brazo izquierdo apoyado en el respaldo, y Amelia a la derecha con su brazo derecho apoyado. Las piernas también se intuyen, a través de los vestidos, en posiciones simétricas, con una pierna que cae al suelo y la otra doblada debajo de esta. Lo único que rompe la simetría es el rostro de las retratadas: Inocencia mira de perfil a Amelia y esta mira en posición de tres cuartos a un lugar cercano a la cámara, pero no directamente a ella. Distintos objetos vienen a reforzar esta simetría: a la izquierda de Inocencia hay una mesa redonda de damasquino que contiene una pipa de agua y dos tazas sobre una bandeja —hay otras dos tazas en el apoyabrazos derecho—, mientras que a la derecha hay colocada una mesa de mayor tamaño e igualmente redonda, pero de estilo occidental, que en sus dos baldas contienen algunos libros —artefactos que tratan de denotar la sabiduría y cultura de las retratadas—. Sobre la mesa se observa un centro floral. Dos pequeños zapatos, situados en el suelo debajo de las retratadas y en posiciones simétricas completan este curioso juego de simetrías.

Los vestidos de la madre y la hija se caracterizan por un estilo oriental y por estar ricamente ornamentados con motivos florales. Ambas llevan unos pequeños gorros de los cuales penden dos borlas. Si Inocencia sujeta con su mano derecha la boquilla de la pipa de agua, Amelia sostiene en su mano izquierda un abanico de forma circular hecho con plumas de pavo real. El forillo reproduce la arquitectura de una estancia interior de aspecto oriental donde destaca una representación de un arco apuntado que enmarca la figura de Amelia. Una alfombra anatolia en el suelo y una cortina en la parte derecha del fondo vienen a completar la escena. Todos los elementos iconográficos de la imagen funcionan como un dispositivo de activación de la estética del orientalismo con el propósito de convertir a la marquesa de Cerralbo y a su hija en dos auténticas damas turcas.

A diferencia de los retratos, no se conserva ninguna factura del estudio Abdullah Frère que permita con precisión saber el total de vistas de Constantinopla que la familia Cerralbo adquirió, por lo que únicamente se puede hacer un cálculo a partir de las fotografías que actualmente conserva el museo. Quizás el marqués de Cerralbo regaló alguna de las vistas a su amigo Juan Catalina García López, aunque es solo una hipótesis. En cualquier caso, el total de vistas de Constantinopla asciende a 44 fotografías, y ofrece una completa descripción de la ciudad, algunos de sus principales monumentos, escenas de la vida cotidiana, vistas del Bósforo y retratos. Todas las fotografías están fechadas entre 1880 y 1889 y su técnica fotográfica es la albúmina. Es interesante remarcar que un total de cinco fotografías son idénticas a las de la colección del Archivo del Palacio Real. Sus títulos son: *Ceremonia de Selmalik en la Mezquita de Hamidiye, Estambul*; *Cimetière Turc a Scutari*; *Interior de la nave central de la Mezquita de Santa Sofía, Estambul*; *Vista del Palacio Imperial de Yildiz y de la Mezquita de Hamidiye, Estambul*; y *Mosquée du Sultan Ahmed* —estas dos últimas, mismas fotografías, pero realizadas con minutos de diferencia entre estas tomas y las del Archivo del Palacio Real—. Y al igual que ocurre con algunas imágenes del Archivo del Palacio Real, en la colección del Cerralbo también es bastante habitual encontrar imágenes idénticas en otras importantes colecciones internacionales como el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (Metropolitan Museum of Art) o la Biblioteca del Congreso.



Figura 7. Abdullah Frères, *Une rue*, ca. 1880-1889. (Fuente: © AMC Archivo Museo Cerralbo. Museo Cerralbo, Madrid)

Remarcables son algunas de las escenas de la vida cotidiana en lugares públicos como calles bulliciosas, exteriores de mezquitas y bazares, en las que se puede apreciar 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). 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 los estudios de fotógrafos 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 (2003). La ilusión de una construcción mediaticizada de la escena es sustituida por un registro fotográfico más moderno que interpela al espectador con la mirada de los personajes retratados, ofreciendo una identidad concreta y verosímil, subvirtiendo la escenificación orientalista por la descripción de un contexto más real, tal y como se puede apreciar en las fotografías tituladas *Une rue* (Fig. 7), *Les pigeons du Sutan Bayasid*, *Fontaine dans la Cour de Sulémanié*, *Une rue à Osmanié* y *Colonne brûlée*.

Los monumentos de la ciudad que aparecen en las fotografías son las mezquitas de Sultanahmed, Suleymaniye, Yeniciami, Beyazid, Santa Sofía, y Hamidiye; las fuentes de Tophane, Şehzade y Sultanahmed; las tumbas de los sultanes Solimán el Magnífico y su esposa Hürrem, Ahmed, Murat IV, Mahmut, Aziz, y de los príncipes imperiales; los palacios de Topkapı y Dolmabahçe; la torres de Gálata y de la Doncella; el acueducto de Valente y el Hipódromo. Se tratan de vistas exteriores de carácter monumental y descriptivo que se complementan con vistas de interiores de las tumbas, de Suleymaniye, de Santa Sofía y del salón del trono del Palacio de Topkapı. En su conjunto, el reportaje ofrece una descripción visual de la ciudad que funciona a modo de *souvenir* y ofrece una clara «visión objetiva del lugar» (Behdad, 2016, p. 58), un aspecto muy demandado por la clientela de turistas que esperaban con la adquisición de las fotografías poder mostrar a sus familiares y allegados los lugares exactos que habían visitado y poder completar los famosos viajes de salón que tanto se popularizaron gracias a la fotografía.



Figura 8. Abdullah Frères, Mosqué de Yéni-Djami, ca. 1880-1889. (Fuente: © AMC Archivo Museo Cerralbo. Museo Cerralbo, Madrid)

El mar es un elemento muy presente en la topografía de Constantinopla, rodeada del Cuerno de Oro y el estrecho del Bósforo, y este elemento identificador está bien representado en el conjunto de fotografías del Museo Cerralbo, con un total de ocho imágenes: *Entrée de la Corne d'Or*, *Vue de la Corne d'Or prise d'Eyoub*, *Mosquée de Yéni-Djami* (Fig. 8), *Puente de Galata*, *Estambul* —el inventario fotográfico registra dos fotografías con el mismo nombre, una de ellas enfoca hacia el viejo Estambul y la otra hacia el barrio de Gálata—, *Palais de Dolma-Bağtché*, *Tour de Léandre* y *Guérites de Pêcheurs*.

Por último, cabe destacar dos retratos de tipos orientales, uno titulado *Mendiants tures* [sic] y realizado en un exterior, y otro titulado *Retrato de nueve derviches sufíes. Estambul* y realizado en el estudio fotográfico (Fig. 9). En el primero, dos mendigos tocados con turbantes posan delante de la cámara, apoyados en un muro con una verja metálica. Uno de los mendigos lleva un bastón con una punta similar a un doble hacha en la parte superior, lo que parece ser un arma. El otro lleva un sencillo bastón. La escena se enmarca en una representación exótica de tipos orientales, orientado a encandilar al consumidor europeo (Behdad, 2016, p. 61). La fotografía de los derviches presenta la particularidad de concentrar toda su atención en los personajes, ya que el fondo neutro oscuro y la sencillez de la composición evita distracciones innecesarias. Los rostros de los nueve derviches —unos mirando a la cámara, otros en un gesto de meditación y dos más tocando un tipo de flauta denominada Ney— apuntan a un ejemplo de retrato con una mayor caracterización psicológica de los personajes.



Figura 9. Abdullah Frères, Retrato de nueve derviches sufíes. Estambul, ca. 1880-1889. (Fuente: © AMC Archivo Museo Cerralbo. Museo Cerralbo, Madrid)

El conjunto de fotografías del estudio Abdullah Frères que conserva el Museo Cerralbo comparte muchas de las características que ya se han visto en el conjunto fotográfico del Archivo del Palacio Real, a excepción de las imágenes de carácter militar presentes en este último, reflejo del desarrollo y avance hacia la modernidad del Imperio otomano. Su aspecto más destacable radica en el grupo de retratos de la familia Cerralbo, siendo, hasta la fecha, el único conjunto fotográfico conocido realizado por encargo por una familia española en algún estudio otomano hacia finales del siglo xix.

4. Conclusiones

Un análisis en su conjunto de las colecciones fotográficas del estudio Abdullah Frères pertenecientes al Archivo del Palacio Real y al Museo Cerralbo ofrece una lectura novedosa acerca de la circulación de imágenes orientalistas del siglo xix en el contexto hispano, un aspecto poco investigado en la historiografía española. Más allá de constituir conjuntos fotográficos fruto de los recuerdos de viajes o consecuencia de regalos diplomáticos, las fotografías revelan «una producción de imágenes que se asemejaban estrechamente a los formatos creados por la fotografía europea y que reflejaban los intereses europeos en las representaciones de Oriente» (Shaw, 2018, p. 178). Y es desde esta perspectiva desde donde se debe analizar la complejidad de la fotografía otomana y su relación con las dinámicas culturales europeas en un momento de expansión de las redes diplomáticas internacionales, los viajes turísticos y el alcance comercial de algunos estudios fotográficos otomanos; todo ello con consecuencias visibles para el aumento del interés de la sensibilidad de la moda del orientalismo entre las sociedades europeas.

Una comparación entre ambos conjuntos fotográficos ofrece muchas similitudes y alguna diferencia notable, pero sobre todo diversas funciones de la imagen fotográfica. En el Archivo del Palacio Real, la serie de retratos de damas turcas muestra la ficción de la construcción de un imaginario orientalista de producción local y dirigido al consumo turístico, donde la escenificación, el atrezzo y el travestismo cultural reflejan el desarrollo de un dispositivo de producción de la alteridad mediada. Esta serie guarda una clara relación con los retratos realizados a la familia Cerralbo, haciéndose incluso más evidente la dimensión performativa del orientalismo en esa dicotomía que alterna vestimenta occidental y atuendo oriental. Los propios sujetos retratados forman parte de la fantasía visual propuesta. El resultado arroja un proceso de apropiación simbólica del otro mediante la puesta en escena fotográfica. Responden a la categoría de lo pintoresco y se integran en prácticas sociales propias de la burguesía europea de la época —evidenciado por los formatos fotográficos utilizados, *carte de visite*, *boudoir* y *cabinet*— como son el ritual de las visitas, el intercambio y la concepción de álbumes fotográficos (Onfray, 2025).

En lo referido a la serie de vistas de Constantinopla conviene resaltar que “la fotografía en el Imperio otomano surgió a través de un complejo proceso de transferencia que involucró individuos, tecnologías y prácticas estéticas” (Shaw, 2018, p. 176). El resultado ofrece un aspecto ambivalente que oscila entre la represen-

tación de los habitantes como sujetos de una modernidad compartida, insertada en el tiempo presente y evitando el estereotipo; en un contexto que inevitablemente se asocia a la idea de lo exótico. Consecuentemente, ambas colecciones reflejan una sutil tensión entre el registro documental y la escenificación, siendo todavía más evidente en los retratos de comunidad y algunas escenas de la vida cotidiana. Se fotografían representaciones menos teatralizadas, con personajes que miran a la cámara y que tienden hacia una cierta verosimilitud y naturalidad de la escena. La reiterada localización de copias idénticas o muy similares de vistas de Constantinopla en otras colecciones internacionales manifiesta la inserción del estudio Abdullah Frères —y de la fotografía orientalista en general— en una red transnacional de distribución de imágenes y modas. De esta forma, ambas colecciones españolas adquieren un importante valor como testimonios de intercambio cultural y diplomático a nivel internacional.

Una diferencia notable entre ambas colecciones se aprecia en la serie de las escenas ecuestres vinculadas al *Álbum de Abdülhamid II*, del Archivo del Palacio Real. En este caso, la fotografía se aleja de la instrumentalización orientalista y remite al desarrollo de una narrativa de legitimización política y proyección internacional del Imperio otomano. Se buscaba con ello mostrar al mundo un Estado moderno con unas instituciones castrenses, educativas y sanitarias renovadas y comparables a las de los países europeos.

El análisis conjunto de las colecciones fotográficas de Abdullah Frères presentes en el Archivo del Palacio Real y el Museo Cerralbo manifiesta un conjunto visual que operó en cuatro niveles: como *souvenir* de viaje, como documento de una ciudad en transformación, como soporte descriptor de la sociedad y como herramienta de la propaganda gubernamental. Su presencia en dos importantes colecciones españolas contribuye al análisis de la fotografía otomana y a la comprensión del fenómeno del orientalismo. Una corriente estética, el orientalismo, nada ajena a España, país que tuvo su propio viaje a Oriente en las crónicas y fotografías de los europeos que viajaron a nuestro país —y a Andalucía en particular—, para conocer ese Oriente más cercano, más accesible, en definitiva, ese Oriente al sur que era España (Piñar y Sánchez, 2017).

Referencias

- Abdullah Frères (1858-1899a). *View of women in a carriage with the Bosphorus on the left, Constantinople (now Istanbul), Ottoman Empire (now in Turkey)* [Fotografía]. Centro Canadiense de Arquitectura. <https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/353081>
- (1858-1899b). *The Turkish Cemetery at Scutari* [Fotografía]. Fundación Getty. <https://www.getty.edu/art/collection/object/1048MQ>
- (1880). Ο Επαιμινώνδας και η Σοφία Δεληγεώργη σε βάρκα [Epaminodas y Sofía Deligeorgis en un barco] [Fotografía]. <http://eliaserver.elia.org.gr/Iselia/rec.aspx?id=480443>
- (1882). [241 *photogr. d'Istanbul et du Bosphore, monuments et types ethniques, la plupart par Abdullah frères, don de l'amiral Pâris en 1882*] [Álbum fotográfico]. Biblioteca Nacional de Francia. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53151756s>
- *et al* (1893). *Abdul Hamid II Album* [Álbum fotográfico]. Biblioteca del Congreso. <https://www.loc.gov/collections/abdul-hamid-ii/>
- *et al* (1896). [Album of photographs of Turkey] [Álbum fotográfico]. Aikaterini Laskaridis Foundation, Greece. https://www.laskaridisfoundation.org/item-detail/?item_id=43498
- Arnoux, H. *et al* (1890). [Album de 132 phot. de Turquie et d'Égypte de la fin du XIXe siècle] [Álbum fotográfico]. Biblioteca Nacional de Francia. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53082984w>
- Behdad, A. (2016). *Camera Orientalis. Reflections on Photography of the Middle East*. The University of Chicago Press.
- Casas Desantes, C. (2009). *Amelia del Valle y Serrano* [Ficha de fotografía]. Museo Cerralbo.
- (2024). Fotografía etnográfica en el museo Cerralbo. El folclore como producto visual en la Europa decimonónica. *Estuco: Revista de estudios y comunicaciones del Museo Cerralbo*, n.º 8 y 9, 253-258. https://libreria.cultura.gob.es/libro/estuco-revista-de-estudios-y-comunicaciones-del-museo-cerralbo-no-8-y-9-2023-2024_11900/
- Catalina García López, J. (8 de diciembre de 1889). Carta de Juan Catalina García al Marqués de Cerralbo. AMC Archivo XVII Marqués de Cerralbo, caja 42, carpeta 19, reg. 58.
- Cazentre, T. (2013). Photographes du Caire dans le dernier tiers du XIXe siècle: les ateliers commerciaux. En Volaid, M. (ed.). *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle* (pp. 222-235), Picard.
- Çetin, İ. (2025). Early Armenian Photographic Communities in the Ottoman Empire: The Cases of Abdullah Frères and Yesayi Garabedian. *History of Photography*, 48(2), 111-134. <https://doi.org/10.1080/03087298.2025.2489310>
- Eldem, E. (2015). Powerful Images - The Dissemination and Impact of Photography in the Ottoman Empire, 1870-1914. En Çelik, Z. y Eldem, E. (eds.). *Camera Otomana. Photography and Modernity in the Otoman Empire, 1840-1914* (pp. 106-153). Koç University Publications.
- Jacobson, K. (2007). *Odaliques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. Bernard Quaritch Ltd.
- La Época (Madrid, 1889). 15 de noviembre de 1889, n.º 13.374. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e2878462-e51b-4ce3-8c49-a79a11471941&page=2>
- Onfray, S. (2025). *Retratadas. Fotografía, género y modernidad en el siglo xix español*. Grandes Temas, Cátedra.
- Özandes, E. (1995). *Abdullah Frères: Ottoman Court Photographers*. YEM Yayın.
- 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]. Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Recio Martín, R. C. (2008). *Puente de Gálata, Estambul* [Ficha de fotografía]. Museo Cerralbo.

- (2013). La colección arqueológica del marqués de Cerralbo: datos sobre su procedencia. *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo xix*. Actas del Encuentro Internacional Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2013, 74-100.
- Shaw, W. M. K. (2009). Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An 'Innocent' Modernism? *History of Photography*, 33(1), 80-93. <https://doi.org/10.1080/03087290802582996>
- (2018). *The Ottoman in Ottoman Photography: Producing Identity through its Negation*. En Ritter, M. y Scheiwiller, S. G. (eds.). *The Indigenoous Lens? Early Photography in the Near and Middle East* (pp. 173-192). De Gruyter.
- Utrera Gómez, R. (2011). Viaje a Tierra Santa a través del objetivo de los Bonfils. Álbum con vistas de los Santos Lugares dedicado a la Reina María Cristina por el Procurador General de Tierra Santa Fray Antonio Cardona. *Reales sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, año XLVIII, n.º 187, 50-70.
- (2014). Una mirada a Oriente desde la colección de fotografía de Patrimonio Nacional. *Reales sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, año LI, n.º 199, 52-75.
- (2017). La infanta Isabel de Borbón y su desconocida pasión por la fotografía. En Hernández Latas, J. A. (coord.). *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía* (pp. 233-244). IFC.
- Waley, M. I. (1984). Images of the Ottoman Empire: The Photograph Albums Presented by Sultan Abdulhamid II. *History of Photography*, 8, 111-127. <https://doi.org/10.23636/794>
- Woodward, M. L. (2003). Between orientalist clichés and images of modernization. Photographic practice in the late Ottoman era. *History of Photography*, 27(4), 363-374. <https://doi.org/10.1080/03087298.2003.10441271>