

ARTÍCULO

<https://doi.org/10.24201/ea.v59i2.2950>

Particularidades de la fotografía qajar del siglo XIX en Irán: entre un cierto orientalismo y unas manifestaciones autóctonas

Peculiarities of 19th Century Qajar Photography in Iran: Between A Certain Orientalism and Some Autochthonous Manifestations

PABLO MARTÍNEZ MUÑIZ

<https://orcid.org/0000-0002-1976-1120>

*Universidad Nacional de La Rioja,
Máster Universitario en Fotografía Artística
(La Rioja, España)*
pablo.martinezmuniz@unir.net

Recepción: 7 de diciembre de 2022 ❖ Aceptación: 3 de febrero de 2023

Resumen: Este artículo investiga los orígenes y el desarrollo de la fotografía qajar en Irán, desde sus primeras manifestaciones en 1842 hasta comienzos del siglo XX. Relaciona los agentes que intervinieron en su rápido progreso, con especial atención a la figura del sah Naser al-Din, quien impulsó la fotografía y además se destacó en este arte. Se analizan las aportaciones de otros fotógrafos importantes en estos primeros años, sobre todo extranjeros, pero también representantes de la corte Qajar. Diversos factores posibilitaron un tipo de fotografía en Irán que se diferencia de la realizada en regiones vecinas de Oriente Próximo.

Palabras clave: Irán; Naser al-Din; orientalismo; siglo XIX; fotografía

Abstract: This article examines the origins and development of Qajar photography in Iran, from its emergence in 1842 to the early 20th century. It makes connections between the actors involved in its rapid development, focusing on the figure of Shah Naser al-Din, who promoted photography and was himself a prominent photographer. The text examines the contribution of important photographers in these early years, who were mainly foreigners but also representatives of the Qajar court. Various factors enabled a type of photography in Iran that was different from that in neighboring Middle Eastern regions.

Keywords: Iran; Naser al-Din; Orientalism; 19th century; photography



Introducción, objetivos y metodología

La historia de la fotografía en Irán comienza en 1842, apenas tres años después del nacimiento oficial de la fotografía, y de forma paralela al inicio de la fotografía en los países vecinos de Oriente Próximo (Tahmasbpour 2013). Su surgimiento está ligado a los deseos del sah Mohammad (1808-1848, r. 1834-1848) y de la familia real Qajar, quienes fueron los artífices y promotores de su desarrollo en los primeros años. Tal como ocurrió en las regiones vecinas del Imperio otomano —Egipto, Turquía, Siria o Palestina—, las primeras imágenes fueron realizadas por extranjeros llegados a la corte del sah. Sin embargo, un estudio pormenorizado de la fotografía qajar y de su evolución a lo largo del siglo XIX desvela claves que la diferencian de la que se había desarrollado en las mismas fechas en Oriente Próximo, un tipo de imagen cuya relación con la corriente intelectual y cultural del orientalismo es evidente.

La fotografía qajar sale del patrón orientalista observado en Oriente Próximo debido a la constelación de elementos que la fundamentan: una combinación de miradas internas diferenciadoras y otras externas, en particular europeas. Responde a una extensión del relato dominante del gobierno de la época, pero se relaciona con otra fotografía iraní, practicada al principio por extranjeros, bien al servicio de la corte del sah, bien autónomos y con una producción de carácter más etnográfico.

A lo largo de este artículo se plantean dos objetivos principales: en primer lugar, tener un primer acercamiento al concepto del orientalismo y a su relación con la fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo y en Irán. En segundo lugar, estudiar en profundidad la fotografía en Irán durante el siglo XIX, para demostrar sus particularidades y sus diferencias respecto a las imágenes realizadas en Oriente Próximo en esas fechas.

Como objetivos secundarios se plantean tres: analizar la figura del sah Naser al-Din (1831-1896, r. 1848-1896), quien alentó el desarrollo de la fotografía con la creación del primer estudio en las instalaciones del Palacio de Golestán, en Teherán, y fue un activo practicante, hecho capital para el desarrollo de la fotografía qajar. En segundo lugar, conocer las trayectorias de los primeros fotógrafos extranjeros llegados a Irán —italianos, sobre todo—, en su mayoría por motivos profesionales, y que fotografiaron diversas regiones del imperio de finales de la década de 1850. Por último, investigar la evolución de la fotografía qajar durante la segunda mitad del siglo XIX.

La metodología se centra en la investigación historiográfica del siglo XIX iraní a través de fuentes primarias y secundarias, así como en la elaboración de un relato comprensible para el público, que dé sentido a la producción fotográfica qajar del siglo al relacionar sus características orientalistas con una identidad propia, lo que da como resultado un corpus de imágenes único y diferenciado de la fotografía producida durante el siglo XIX en Oriente Próximo.

Como fuentes primarias se han investigado los fondos de fotografía qajar de The J. Paul Getty Museum (Los Ángeles), el Brooklyn Museum (Nueva York) y The Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Como fuentes secundarias,

convendría citar los trabajos de investigación de Mohammad Reza Tahmasbpour (2006), Alireza Nabipour y Reza Sheikh (2018), Carmen Pérez González (2012) y Staci G. Scheiwiller (2018a y 2018b).

En primer lugar, se contextualiza el orientalismo en la fotografía de Oriente Próximo, para analizar los inicios de la fotografía en Irán, con énfasis en sus principales actores y particularidades, y se destaca la figura del sah Nasser al-Din como gran impulsor del medio. Se menciona la importancia de los fotógrafos italianos que trabajaron en Irán, la figura clave de Antoin Sevruguin y a los fotógrafos qajar de la corte. Dicho orden temático responde a una constelación general del panorama en Irán durante la segunda mitad del siglo XIX.

Marco teórico: el orientalismo. Fotografía en Oriente

Los estudios acerca del orientalismo realizados por Edward Said, y publicados en 1978 en su libro *Orientalismo* (1997), suponen un punto de inflexión que aborda la forma en que el europeo ve al oriental, vinculando varios elementos estereotipados y de dominación cultural de Occidente sobre Oriente. Una generación posterior de intelectuales, denominada poscolonialista, considera las tesis orientalistas de Said, pero añade elementos de interpretación más precisos ante la constatación del agotamiento del modelo saidiano, y hace patente que su aplicación sistemática no ha tenido en cuenta las especificidades locales, las particularidades de cada autor, de cada época, o sus elementos significativos de interpretación. Así pues, no se niega el carácter cultural del orientalismo, pero se amplía y se especifica el debate en torno a la visión del otro. Entre sus principales voces destacan Zeynep Çelik (Çelik y Eldem 2015), Mary Roberts (2013), Michelle L. Woodward (2003) y Ali Behdad (2013).

El orientalismo es, ante todo, un conocimiento de Oriente desarrollado por europeos —principalmente franceses e ingleses—, y plantea la tesis de un dominio occidental desde un punto de vista político, militar, social y cultural sobre Oriente. Ha de ser entendido como un campo de estudio erudito y su origen simbólico se encuentra en el año 1312, cuando en el Concilio de Vienne, en Francia, se establecieron cátedras para el estudio del árabe, el hebreo, el griego y el siríaco en las universidades de París, Oxford, Bolonia, Aviñón y Salamanca (Said 1997). El objetivo era el aprendizaje de las lenguas vernáculas de estos territorios del Mediterráneo oriental para, en el contexto de las cruzadas, impulsar su evangelización. Durante los siglos XV y XVI, el orientalismo siguió centrado en el estudio de las lenguas semíticas, y hasta la mitad del siglo XVIII, “los orientalistas fueron eruditos bíblicos, estudiantes de lenguas semíticas, islamólogos o, cuando los jesuitas abrieron el camino hacia los nuevos estudios sobre China, sinólogos” (82). A esa etapa de conocimiento le siguió, en el tránsito del XVIII al XIX, una etapa de mayor implicación del dominio imperialista, y fue 1798, año del comienzo de las campañas de Napoleón Bonaparte en Egipto, su fecha simbólica de inicio. A partir del siglo XIX se desarrolló un orientalismo relacionado con el colonialismo de la época y la expansión geográfica, económica y cultural de Occidente.

El territorio de Oriente abarca un amplio espacio geográfico que, en el siglo XIX, incluía lugares exóticos para el europeo, como Andalucía, el Magreb, Egipto, Siria, Palestina, Turquía y la lejana Persia. Lugares que ejercían gran fascinación, pero también temor, tal como lo manifestó el escritor y fotógrafo Maxime du Camp (1906, 187) en su ensayo *Souvenirs littéraires* (Recuerdos literarios): “Ir a Oriente era algo mayúsculo en ese momento: la gente todavía creía en la peste, en la intolerancia del sultán, en las emboscadas de los bandidos y en el empalamiento de los jenizaros. Por mi parte, no creía en nada más que el sol, las caravanas y los paisajes”.

A lo largo del siglo XIX esta fascinación y este temor hacia el sujeto oriental se vio reflejada en multitud de creaciones artísticas —textos literarios, pinturas, dibujos, grabados, fotografías— que lo presentaron con atributos que mezclaban pasión, deseo, exotismo y recelo. Se trata de una visión sesgada y estereotipada, una creación propia de los ambientes burgueses decimonónicos de Europa occidental y que, con el tiempo, pasó a denominarse “orientalismo”. Por ejemplo, la pintura orientalista “describe aquellas sociedades primitivas o aquellos de sus aspectos que la cultura de Occidente ha sepultado entre los convencionalismos sociales y culturales de una sociedad equivocada” (Marí 1988, 10).

En la fotografía orientalista del XIX, el estereotipo y el cliché —por ejemplo, el árabe perezoso o la odalisca sensual— son elementos básicos para comprender y analizar la producción fotográfica de los europeos de ese siglo que viajaron a Oriente Próximo y a Andalucía, pero que también visitaron los grandes estudios locales que se abrieron en Estambul, El Cairo o Beirut a partir de la década de 1850, y cuya clientela estaba formada, a menudo, por turistas occidentales. Este tema ha sido ampliamente investigado, entre otros, por Nissan N. Perez (1988), Sylvie Aubenas (Aubenas y Lacarrière 1999) y Ken Jacobson (2007). En el contexto académico español cabe destacar los estudios de Pablo Martínez Muñiz (2021) acerca del orientalismo en la fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo y Andalucía.

En 1839, año en el que se produjo el anuncio oficial del nacimiento de la fotografía por parte del diputado francés François Arago (1786-1853) en la Cámara de los Diputados, en París, Oriente estaba de moda en Europa y su fascinación era evidente. No es casualidad que la primera fotografía realizada fuera de Europa se tomara en Egipto (Perez 1988).¹ El nuevo invento tecnológico fue un complemento perfecto en los viajes de artistas, eruditos, intelectuales, arqueólogos y turistas europeos. Su uso añadió un nuevo modelo de representación al imaginario decimonónico del orientalismo, de manera que en toda esa ingente producción de fotografías se puede rastrear su esencia. Era tal la moda que incluso algunos fotógrafos europeos que nunca viajaron a Oriente construyeron escenificaciones en sus estudios para fotografiar escenas cotidianas de una supuesta vida

¹ Frédéric Goupil-Fesquet (1817-1878) y Pierre-Gustave-Gaspard Joly de Lotbinière (1798-1865) fueron los primeros en viajar a Oriente Próximo con sus cámaras de daguerrotipos a partir de septiembre de 1839.

oriental (Baldwin 1996). Conforme pasaron los años, el caudal de imágenes fue aumentando, alimentado por una mayor demanda. Las posibilidades de viajar a Oriente Próximo, con la mejora de las comunicaciones vía marítima y mediante el ferrocarril, consolidaron el turismo en Egipto y Palestina.

La primera fotografía tomada en Oriente Próximo y publicada en Europa apareció en septiembre de 1851² en el *Album Photographique de l'Artiste et de l'Amateur*, del fotógrafo y editor francés Blanquart-Evrard (1802-1872), una recopilación de imágenes tomadas en Francia, Italia, Bélgica, India, Grecia y Palestina por varios autores, entre los que se encontraban Maxime du Camp (1822-1894), el barón Alexis de Lagrange (1825-1917), Louis-Alphonse de Brébisson (1798-1888) y Ernst Benecke (1817-1894), según el modelo de las *Excursiones daguerrianas* del óptico y editor francés Noël-Marie Paymal Lerebours (1807-1873) (Lerebours 1840). Blanquart-Evrard incluyó una fotografía de Du Camp titulada *Jérusalem. Mosqué d'Omar*, 1850,³ que correspondía a una vista general de la explanada de las mezquitas de Jerusalén (figura 1).

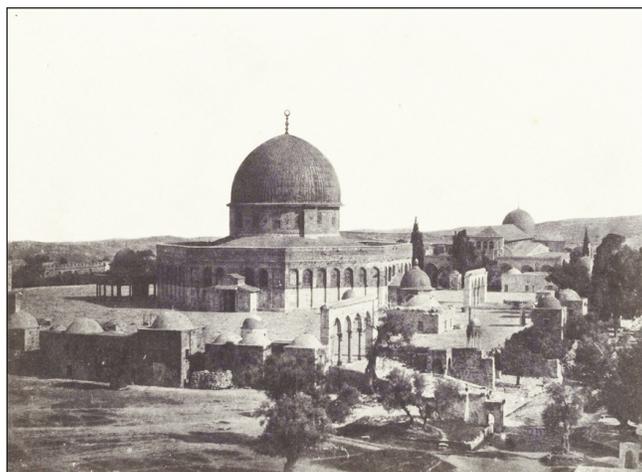


FIGURA 1. Maxime du Camp. *Palestine. Jérusalem. Mosquée d'Omar*, 1850. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

El origen de la fotografía en Irán

La fotografía en Irán está íntimamente ligada, desde sus comienzos, a la dinastía reinante, los Qajar, quienes ocuparon el trono del Imperio persa entre 1779 y 1925, y fueron fervientes seguidores del nuevo invento tecnológico, en especial

² No se tienen en cuenta los daguerrotipos que se utilizaron en 1840 para la publicación de *Excursiones daguerrianas*, de Lerebours, pues fueron transferidos a litografías y se intervinieron con figuras humanas, por lo que el resultado final fue una interpretación del daguerrotipo original y no una imagen fotográfica impresa.

³ El título es incorrecto, ya que lo que aparece en primer plano es la Cúpula de la Roca, mientras que la Mezquita de Omar se aprecia parcialmente al fondo.

el sah Naser al-Din, quien además practicó este arte con notables resultados. La fotografía sirvió como instrumento de gran valor que documentó toda la era Qajar y ofreció un testimonio del Imperio persa —un Estado soberano, a diferencia de otros territorios vecinos bajo control otomano—, en una época de convulsiones políticas e injerencias extranjeras.

Tal como ocurrió en muchos países vecinos, la primera imagen tomada en Irán no fue obra de un fotógrafo local, sino de un extranjero. Más concretamente, los primeros daguerrotipos realizados en Irán son del ruso Nicolai Pavlov, quien a mediados de diciembre de 1842 —apenas tres años después del nacimiento oficial de la fotografía— fotografió al sah Mohammad, a su príncipe heredero, a su primer ministro y a varios cortesanos. Pavlov era un joven diplomático que había sido enviado a Teherán para instruir en fotografía al sah Mohammad, ya que él solicitó oficialmente a Gran Bretaña y Rusia que le enviaran una cámara de daguerrotipo a su corte, así como a técnicos para hacer placas y enseñar la técnica a fotógrafos locales (Tahmasbpour 2018). La reina Victoria (1837-1901) y el zar Nicolás I (1825-1855) enviaron al sah Mohammad regalos diplomáticos que incluían material fotográfico —cámaras, trípodes e instrucciones—. Desafortunadamente, estos daguerrotipos no han llegado hasta nuestros días.

Dos años más tarde, el fotógrafo francés Jules Richard (1816-1891) también realizó daguerrotipos del sah Mohammad y de la familia real (Tahmasbpour 2013) y se instaló en Teherán en octubre de 1844. Fue el primer extranjero en trabajar en Irán (Pérez González 2012) y pronto pasó a ser el fotógrafo oficial de la corte. En 1849 se le encargó viajar a Persépolis para fotografiar el enclave arqueológico, aunque la misión fue abortada. Además de fotógrafo de la corte, fue traductor del sah Naser al-Din, profesor en la universidad e intérprete del sah en su visita a Europa en 1873. Richard se hizo musulmán alrededor de 1857, se casó con varias esposas a la vez y residió en Teherán hasta su muerte en 1891.

El daguerrotipo fue usado en Irán al menos durante 15 años, hasta casi 1860, tal como se manifiesta en anuncios de periódicos de la época. Por ejemplo, en 1857, el *Ruznameh-ye vaqaye'-e ettefaqiyeh* (Periódico de actualidad), diario oficial iraní en ese momento, “muestra un anuncio para la venta de productos de plata, así como ‘una máquina para dibujar caras y hacer imágenes; eso se conoce como daguerrotipo’” (Tahmasbpour 2018, 59). El colodión húmedo empezó a utilizarse a partir de 1853. Y siguiendo las novedades tecnológicas que la fotografía ofrecía, en Irán se realizaron imágenes estereoscópicas en una época temprana; las primeras en la década de 1860 por Agha Reza ‘Akkasbashi, primer fotógrafo de la corte del sah Naser al-Din (Tahmasbpour y Pérez González 2018). Estos hechos demuestran la buena acogida que el nuevo invento de la fotografía tuvo en Irán, no sólo entre las clases gobernantes, sino también como medio de comunicación. Al respecto, en 1867 un nuevo periódico gubernamental comenzó a usar fotografías para sus ilustraciones mediante el procedimiento de la litografía (Nabipour y Sheikh 2018).

Durante los primeros años, los fotógrafos iraníes, antes de recibir influencias extranjeras, practicaron una fotografía muy particular, alejados de los conven-

cionalismos imperantes en Europa —perspectiva de la imagen y jerarquización de la composición— (Tahmasbpour 2010). A esto hay que añadir que Irán no tenía una tradición pictórica de corte figurativo tan importante como la europea, elemento que fue la base para el desarrollo estético de la fotografía en su primer periodo. También hay diferencias notables respecto al desarrollo de la fotografía en Oriente Próximo. Irán, a pesar de ser una potencia considerable, de tener relaciones diplomáticas con las cortes reales de los principales países europeos, y de alimentar el mito del orientalismo entre éstos, no constituyó una etapa en la ruta del *grand tour oriental*,⁴ es decir, el recorrido que los viajeros europeos hicieron en sus viajes de exploración. Dicha ruta se circunscribía a territorios del Imperio otomano: Estambul, la costa de Anatolia, Siria, Líbano, Palestina y Egipto. En este periplo se fotografiaban los restos arqueológicos, las pirámides y los templos en Egipto, los templos helénicos en la costa de Anatolia, las impresionantes ruinas romanas de Baalbek en el Líbano, y todo el perímetro de la explanada de las mezquitas en Jerusalén, con los templos, el Muro de las Lamentaciones y las murallas de la ciudad vieja. También se retrataba todo tipo de arquitectura islámica: mezquitas —interiores y exteriores—, palacios, madrazas o puertas de murallas, entre otros. Otra de las tipologías más reproducidas eran las vistas urbanas, que iban desde callejones y bazares con su actividad cotidiana hasta vistas generales o panorámicas de la ciudad. El paisaje también era muy fotografiado, y son notorias las vistas del desierto y del río Nilo en Egipto, de Palestina y los lugares santos del cristianismo, y del Bósforo y los alrededores de Estambul. A estas tipologías se añaden los retratos en exteriores, menos numerosos sobre todo al principio, y retratos en estudio, frecuentemente este-reotipados.

En Irán, otro es el panorama: como no formó parte del *grand tour oriental*, los fotógrafos orientalistas europeos que viajaron a Oriente Próximo no pasaron por ahí y ni siquiera en sus escritos mostraron interés por viajar a Irán. Como excepción, el francés Girault de Prangey viajó entre 1842 y 1845 por Italia, Malta, Grecia, Turquía, Egipto, Palestina, Líbano y Siria, y tuvo la intención, además, de llegar a Irán e India, como lo manifestó en sus escritos. Sin embargo, desistió por miedo a que los casi mil daguerrotipos realizados sufrieran desperfectos a causa de un viaje tan largo y duro (Girault de Prangey 1843).

Así pues, Irán no estuvo presente en el imaginario fotográfico orientalista y exótico de los europeos, al contrario de las imágenes de Oriente Próximo de Maxime du Camp, Félix Teynard, Louis de Clercq o Francis Bedford, dadas a conocer a través de álbumes fotográficos publicados en Europa, comprados por turistas y difundidos por todo el viejo continente, o en las exposiciones organizadas en las sociedades fotográficas. Ni siquiera grandes estudios europeos, como el de Francis Frith en Londres o el de Félix Bonfils en Beirut; u otomanos, como los de Abdullah Frères o Pascal Sébah en Estambul, cuyas imágenes se difundieron por el mundo, viajaron a Irán para hacer fotos y venderlas.

⁴ Para un análisis del término *grand tour oriental*, véase Martínez Muñiz 2021, 93-95.

Naser al-Din, sah de Persia y fotógrafo

La llegada al poder en 1848 del nuevo sah, Naser al-Din, supuso un acontecimiento fundamental para el desarrollo y la consolidación de la fotografía qajar, ya que fue un enamorado de ese arte, que además practicó y patrocinó. El sah se distinguió por sus reformas y sus acciones encaminadas a una modernización y occidentalización de Irán. Favoreció la llegada de influencias occidentales en materia de avances tecnológicos y sociales: introdujo el telégrafo en 1858 y el correo moderno en 1868, y estableció un programa de becas para apoyar a jóvenes iraníes que marchaban a Europa a completar sus estudios. Su primer gran visir, Amir Kabir (1807-1852), fundó en 1851, en Teherán, la Dar-al-Fonun (Escuela Politécnica), de influencia europea, con el objetivo de formar “a los futuros oficiales militares y funcionarios civiles” (Pérez González 2012, 28). La escuela tuvo su propio estudio de fotografía a partir de 1867.

Con el fin de dar un impulso a la fotografía en Teherán, el sah Naser al-Din contrató al fotógrafo francés Francis Carlhian (1818-1870), considerado el pionero en Irán. En 1862 se le encargó la construcción del primer cuarto oscuro para el revelado de imágenes en el Palacio de Golestán, sede de la residencia del sah — ‘Akkaskhaneh-ye Mobarakeh-ye Homayuni (El Magnífico Estudio Real de Fotografía)— (Tahmasbpour 2018, 59). Fue el responsable de instruir a la primera generación de fotógrafos iraníes en la Dar-al-Fonun. Entre sus estudiantes figuró Agha Reza (1843-1889), quien en 1863 se convirtió en el primer ‘*akkasbashi* (fotógrafo oficial de la corte), con el nombre de Agha Reza ‘Akkasbashi. Carlhian fue también responsable de la introducción del proceso fotográfico del colodión húmedo en Irán y del estilo occidental de los retratos de estudio: uso de forillos con estética occidental —balaustradas, marcos arquitectónicos—, así como mobiliario, decoración y poses (Pérez González 2012). Y en 1867 montó el primer estudio, que ofrecía sus servicios a las élites de palacio, construido en la parte exterior del muro este del palacio.

El propio sah Naser al-Din fue un consumado fotógrafo. Sus primeras imágenes datan de 1865 o 1866 (Stein 1983), y sobre todo son retratos. Su harén, compuesto de casi ochenta mujeres y concubinas —según información facilitada en sus memorias por una de sus hijas, Taj-al Saltana— (Bachtin 2015, 988), fue el objeto de sus fotografías. De entre todas sus esposas, fue la princesa Anish al-Dowleh —su favorita, una mujer culta e inteligente— la más retratada. Incluso fotografió a algunas semidesnudas en poses eróticas (Khosronejad 2021). Otras tipologías de retratos familiares que practicó el sah fueron autorretratos con las mujeres del harén, retratos de sus hermanas y, en menor medida, autorretratos con sus hijos (Scheiwiller 2018a). Hay una imagen de su autoría especialmente interesante: *Naser od-Din Shah With Some of His Wives in Front of a Mirror*, 1889. Es un autorretrato en el que aparece el sah junto a sus mujeres delante de un espejo. La imagen se construye con una composición nada jerarquizada, de un corte más plano y obviando el uso de la perspectiva y su profundidad, sin las convenciones espaciales de las fotografías de los europeos. Una imagen nada convencional. En la parte superior se lee la siguiente inscripción escrita a mano por el

sah: “en la Sala de los Espejos, se fotografía a partir de los reflejos en el espejo; yo también estoy en la foto” (Tahmasbpour 2010, 37).



FIGURA 2. W. & D. Downey. [*Nasar al-Din Shah Qajar*], ca. 1865. © The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

El sah se hizo retratar en numerosas ocasiones en sus viajes por Europa en 1873, 1880 y 1889, y no dudó en visitar los estudios de los más prestigiosos fotógrafos de Londres o París (figura 2).⁵ En estos retratos oficiales se utilizaba una escenificación occidental: el sah se sentaba en una silla o una butaca, vestía con traje occidental y en ocasiones se utilizaban forillos con arquitecturas occidentales. También fue ampliamente retratado por fotógrafos iraníes y extranjeros residentes en Teherán. En estos casos, la estética de la imagen podía variar, ya que el sah aparecía con una vestimenta más tradicional y sentado en el suelo sobre una alfombra. Destaca el retrato que hizo Agha Reza ‘Akkasbashi, titulado *Naser al-Din Shah Qajar and Two of His Wives*, ca. 1880. En él aparece el sah con dos de sus mujeres, una a cada lado y recostados sobre una alfombra. La composición de la imagen se aleja de los modelos de representación oficiales europeos y adquiere elementos autóctonos, como el predominio de lo textil —alfombra en el suelo y fondos con decoración vegetal estilizada— y las posturas en el suelo propias de la cultura oriental.

El 1 de mayo de 1896, el sah Naser al-Din falleció asesinado por un opositor al régimen qajar llamado Mirza Reza Kermani. El reo, condenado a muerte, poco antes de su ejecución fue encadenado y fotografiado en un estudio que incluía un forillo de estética occidental —compuesto por una balaustrada decorativa y un fondo floral— y una alfombra persa en el suelo (figura 3). Una interesante

⁵ En sus diarios, el sah Naser al-Din recogió su visita al estudio parisino de Nadar: “Nadar, que es un fotógrafo talentoso en París, vino a verme y nos tomó una foto. Solía volar en globo con frecuencia, ahora lo dejó y está ocupado con la fotografía. Es una persona sana y jovial” (Tahmasbpour 2013, 9).

mezcla define ese sincretismo que se da en la fotografía qajar entre la tradición oriental y el interés por la estética occidental. El legado del sah para dar a conocer la fotografía fue incomparable. Al sah Naser al-Din le sucedió en el trono su hijo, el sah Mozaffar al-Din (1853-1907, r. 1896-1907), quien reinó durante 11 años. Al igual que su padre, fue un monarca muy interesado en la fotografía y, además, introdujo el cine en Irán.



FIGURA 3. Autor desconocido. *Mirza Reza Kermani (1854-1896), the Assassin of Naser al-Din Shah Qaja*, 1870. © Brooklyn Museum, Nueva York.

Misiones fotográficas y fotógrafos extranjeros

A diferencia de lo ocurrido en Egipto, Siria o Turquía, donde los primeros fotógrafos fueron viajeros, intelectuales, artistas, escritores o arqueólogos que viajaron por su cuenta, en Irán “los primeros fotógrafos europeos estaban asociados con misiones diplomáticas o fueron profesores en la Dar-al-Fonun, fundada en 1851, la primera institución de educación superior basada en prototipos europeos” (Diba 2013, 87). En especial, fueron importantes los fotógrafos italianos llegados a la corte del sah para enseñar fotografía en el ejército o como profesores de ciencias: Luigi Pesce (1818-1891), Luigi Montabone (m. 1877), Domenico Focchetti y Antonio Giannuzzi (1819-1876). En realidad, eran militares contratados para impartir clase a los jóvenes oficiales iraníes y, además de la fotografía, impartían otras disciplinas, como en el caso de Focchetti, quien “fue profesor de Artillería, Ciencias Naturales, Física, Química y Farmacia” (Tahmasbpour 2006, 31).

En las imágenes de los italianos “se aprecia un interés por la fotografía documental, donde la arquitectura, los recintos arqueológicos, personalidades

y paisajes eran los sujetos protagonistas” (Diba 2013, 87). Otros fotógrafos europeos contratados para la docencia en la Dar-al-Fonun fueron el austriaco August Karl Krziz (1814-1886), el francés François Brongniart (1809-1868) y el mencionado Francis Carlhian. Cabe destacar también al alemán Ernst Hoeltzer (1835-1911), al francés Adolphe Braun (1812-1877) y a Antoin Sevruguin (1851-1933), nacido en Teherán, pero de origen georgiano. Los tres fotografiaron en Irán.



FIGURA 4. Luigi Pesce. (15) [*Gate of all Nations, Persepolis, Fars*], 1840-1860. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Luigi Pesce (1818-1891) llegó a Irán en 1851 y fue contratado como docente en el ejército. En Teherán fotografió diferentes edificios, entre los que destacan la Embajada británica, varias estancias del Palacio de Golestán, como el salón del trono del sah —el famoso trono del pavo real—, así como la tumba del Khan de Jiva y varias puertas de acceso a la ciudad. Hacia 1858, Pesce viajó a Persépolis para fotografiar las ruinas de la antigua ciudad aqueménida y otros vestigios de la zona: la tumba de Ciro el Grande en Pasargada y la de Darío I en Naqh-e Rostam. Está considerado como el primero en fotografiar Persépolis, el 21 de abril de 1858 (Tahmasbpour 2006, 31), y las imágenes que allí tomó las agrupó en un álbum que regaló al sah Naser al-Din (figura 4). En sucesivos años visitó y fotografió las ciudades de Isfahán, Shiraz, Rey, Tabriz, Sultaniye, Qom, Kermanshah y Mashad (figura 5).

Además de la fotografía de monumentos, ruinas y paisajes, Pesce realizó numerosos retratos del sah Naser al-Din, de las mujeres de su harén y de diferentes miembros de la corte, entre los que se encontraba Ardeshir Mirza, tío del sah. Interesantes son también las imágenes de paradas militares llevadas a cabo en el Palacio de Golestán. La mayor parte de sus fotos se encuentran en los cientos de álbumes conservados en la Albumkhaneh (Departamento de álbumes fotográficos) del propio palacio, en Teherán. En el Metropolitan Museum of Art de Nueva York se guarda una colección denominada *The Wilkinson Album* en honor a Charles K. e Irma B. Wilkinson, la pareja de coleccionistas de arte



FIGURA 5. Luigi Pesce. [*A General View of Meshed from the Roof of a Hamam.*], 1840-1860. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

persa que lo donó al museo en 1977 (figura 6). Se trata de un álbum que contiene 75 imágenes, un tercio de las cuales es de Luigi Pesce; el resto, de Henri de Couliboeuf de Blocqueville, de Antonio Giannuzzi, alguna atribuida a Frances Carlhian, además de otras de autoría desconocida (Pesce et al. 1940-1960). El álbum es citado por Nissan N. Perez (1988) en su obra capital *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*.

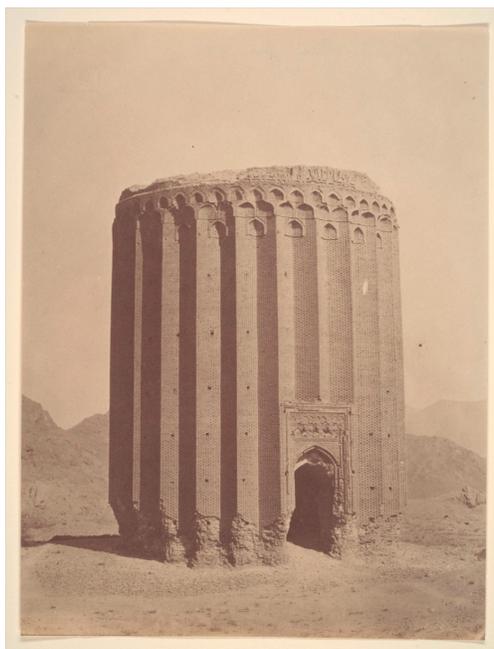


FIGURA 6. Luigi Pesce. [*RAYY, Tower of Toghrul, 1139*]. *The Wilkinson Album*. 1840-1860. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Domenico Focchetti llegó a Irán en 1851 y permaneció ahí hasta 1862, momento en el que regresó a Italia. Fue uno de los profesores que enseñaron fotografía en la recién abierta Dar-al-Fonun (Tahmasbpour 2006). También fue uno de los primeros en utilizar el colodión húmedo, en 1853. Desafortunadamente, no se conserva ninguna de sus fotografías realizadas con esta técnica.

Muy poco se sabe de Antonio Giannuzzi (1819-1876), quien llegó a Irán en 1859. Parece que estuvo al servicio del ejército persa destinado en una misión en la región del Jorasán, al noreste de Irán, y fotografió su capital, Mashad —notables son las imágenes del Mausoleo del imán Reza—, así como ciudades y monumentos históricos de la zona. Algunas de sus fotografías aparecen en *The Wilkinson Album* (figura 7). El Musée National des Arts Asiatiques-Guimet, en París, conserva un álbum con más de 150 fotografías firmadas por Giannuzzi, Carlhian y Pesce, e incluye miniaturas persas. El álbum fue recopilado por el teniente coronel Victor-François Brongniart (1809-1868), jefe de la misión militar en Irán y fotógrafo, quien también fue profesor en la Dar-al-Fonun. A Brongniart se le considera, además, el introductor del estilo de representación fotográfica victoriano, caracterizado por la frontalidad y el hieratismo (Pérez González 2012, 30).



FIGURA 7. Antonio Giannuzzi. *Mosquée de l'Imam Reza, Mechhed Iran*. *The Wilkinson Album*. 1858-1859. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Luigi Montabone (m. 1877) llegó a Irán en 1862, acompañando la primera misión diplomática italiana encabezada por Marcello Cerutti (Tahmasbpour 2013), después de haberse dedicado profesionalmente a la fotografía en Turín, Milán, Florencia y Roma. Su principal contribución como pionero fue la introducción en Irán del color en la fotografía mediante el uso de acuarelas. Realizó numerosos retratos, muchos de ellos coloreados, al sah, a príncipes y a miembros de la corte, así como a gobernadores, soldados, eunucos y gente común de la ciudad. En muchos de sus retratos, los objetos simbólicos que lleva el personaje

retratado identifican su estatus social. Sin embargo, llama la atención la ausencia de mujeres en sus fotografías.

Existe un famoso álbum de Montabone compuesto por 60 fotografías, algunas coloreadas, titulado *Ricordo del Viaggio in Persia della Missione Italiana*, 1862, del cual se conocen tres copias que están en la Biblioteca Marciana de Venecia, en el Albumkhaneh (Departamento de Álbumes Fotográficos) del Palacio de Golestán en Teherán y en la Royal House Archives de La Haya. En él se encuentra una amplia variedad de retratos del sah, que además están viñeteados —otra innovación técnica—, así como de la corte real y de vistas de la ciudad de Teherán con imágenes del Palacio del Golestán —entre ellas, nuevamente, una imagen del trono de pavo real—. Por último, se incluyen fotografías de vistas de otras ciudades, como Tabriz, Zengian, Sultaniye y Kazvin, así como de las fronteras Tiflis, Ereván —hoy capitales de Georgia y Armenia, respectivamente—. Montabone mostró sus fotografías de Irán en la Exposición Universal de París de 1867, donde recibió una mención de honor (Stein 1983).

Ernst Hoeltzer (1835-1911) viajó a Irán en 1863 y comenzó a trabajar para el servicio de telégrafos iraní en Isfahán; se instaló en el barrio armenio de Julfa. En esta ciudad permaneció más de treinta años, y se casó con una armenia en 1871 y tuvo dos hijas. Tras un breve viaje a Alemania después de la boda, donde compró un equipo completo de fotografía, Hoeltzer comenzó a desarrollar un sistemático trabajo fotográfico en Isfahán y sus alrededores, de los monumentos, las calles y sus gentes, hasta 1898 (Stein 1983).

No era un fotógrafo profesional, sino *amateur*, término que no implicaba un menor conocimiento, como se considera hoy en día, sino que su trabajo no se destinaba a la venta. Precisamente por eso, su trabajo no cae en los estereotipos orientalistas de los fotógrafos comerciales que vendían sus imágenes a turistas o extranjeros, sino que “es remarcable especialmente por su acercamiento antropológico” (Pérez González 2012, 167). Hoeltzer era consciente de ello, y en su obra se aprecia un interés documental por plasmar la sociedad iraní en su cotidianidad, en un momento en el que se daba cuenta de que “la Persia antigua estaba desapareciendo, dejando paso a algo diferente; así pues, se dispuso a realizar una comprensiva documentación fotográfica para la posteridad” (Stein 1983, 284). También se alejó de la estética occidental que reproducía interiores con mobiliario europeo y hacía uso de forillos análogos. En muchas de sus imágenes, la gente aparece sentada en grupo en el suelo comiendo, fumando el narguilé o tocando algún instrumento musical. Tras su jubilación en 1898, Hoeltzer regresó a Alemania, pero en 1908 regresó de nuevo a Irán, donde permaneció hasta el final de sus días.

Antoin Sevruguin

Sin lugar a duda, de entre todos los fotógrafos iraníes y los extranjeros que trabajaron en Irán durante el siglo XIX y principios del XX, destaca Antoin Sevruguin (1851-1933) como el más prolífico, y “si hubo una mirada y una visión autorales

que ayudaron a definir la era Qajar en Irán, fue a través de los ojos de Sevruguin” (Scheiwiller 2018b, 145). Nació en Teherán, concretamente en la Embajada rusa, ya que su padre era un diplomático ruso de origen georgiano, aunque pasó su infancia en Akoulis y en Tiflis. Sus orígenes como fotógrafo están relacionados con el también fotógrafo georgiano Dimitri I. Yermakov (1845-1916), quien abrió un estudio en Tiflis y colaboraron juntos. En sus primeras fotografías, Sevruguin se interesó por los paisajes, los recintos arqueológicos y las gentes de Azerbaiyán, Kurdistán y Luristán. Hacia 1870 emigró a Teherán, donde abrió un estudio y desarrolló un trabajo profesional durante más de cincuenta años (Achour-Vuurman, Pérez González y Sheikh 2008), por lo que con el tiempo fue reconocido como un prominente fotógrafo. En 1897 recibió una medalla de oro en la Exposición Universal de Bruselas (Stein 1893).



FIGURA 8. Antoin Sevruguin. *Studio Shot of a Reclining Lady Reading a Book*, finales del siglo XIX. © Brooklyn Museum, Nueva York.

Es considerado uno de los mejores fotógrafos comerciales en Irán y alcanzó un gran prestigio al trabajar para la corte del sah. Además, fue muy conocido en el extranjero, principalmente entre los viajeros europeos que visitaban Irán. Fue una figura prominente en el campo del retrato por su manera tan particular de captar la luz, con una gran precisión y naturalidad. Su estilo es diverso y difícilmente encasillable, ya que destacó por trabajar un estilo propio del orientalismo al reproducir los estereotipos asociados y mezclarlos a menudo con elementos de influencia europea. El resultado se aprecia en la selección de la pose de la persona retratada y en los forillos y el mobiliario utilizados (figura 8). También desarrolló un estilo de corte etnográfico, más cercano al documental, apreciable en sus fotografías realizadas en calles y bazares de las ciudades, más realistas, con poses y actitudes más naturales y no tan estereotipadas, con el foco puesto en documentar la vida cotidiana de las personas (figura 9). Además del género de retratos, Sevruguin realizó con notable maestría numerosas fotografías de monumentos y edificios en diferentes ciudades de Irán.



FIGURA 9. Antoin Sevruguin. *Two Ladies and a Child Resting in the Harem*, finales del siglo XIX. © Brooklyn Museum, Nueva York.

Scheiwiller, en sus investigaciones acerca de la figura de Sevruguin, destaca que “los académicos lo han identificado y descrito de varias maneras que afectan nuestras interpretaciones de él y de su obra, como llamarlo ‘occidental’, ‘orientalista’, ‘ruso’, ‘georgiano’, ‘armenio’, ‘iraní’, o una combinación de dos o más” (Scheiwiller 2018b, 145). En consecuencia, la obra fotográfica de Sevruguin supone un compendio de todos esos calificativos y, por extensión, un fiel retrato de la sociedad iraní de finales del siglo XIX y principios del XX, en ese basculamiento entre tradición y modernidad, que ofrece una gran variedad de tipos populares y representantes de los estratos de la sociedad.

Fotógrafos de la corte Qajar

Un aspecto que conviene destacar en la fotografía qajar es la ausencia, en sus orígenes, de modelos de representación adoptados de la fotografía europea y de las tradiciones pictóricas. A fin de cuentas, la perspectiva y la profundidad no existían en la tradición de la miniatura persa —una de sus manifestaciones artísticas más notables—, al menos tal como se entendía en Europa, y ese modelo no aparecía en los comienzos de la fotografía en Irán.

Sin embargo, a partir de 1860, y bajo el influjo de los artistas extranjeros que desarrollaban su trabajo en Teherán, los principales fotógrafos iraníes de la corte Qajar comenzaron a abrazar un estilo que imitaba los modelos occidentales, principalmente en el retrato. No así los fotógrafos locales o de bazar, cuyas imágenes seguían las originales estéticas propias.

En los orígenes de la fotografía qajar, la familia real tuvo un rol protagonista y varios de sus miembros se iniciaron en su práctica. Malak Qasem Mirza (ca. 1806-ca. 1861), príncipe qajar y primo del sah, es considerado el primer fotógrafo

iraní en activo que produjo algunos de los primeros ejemplos de la fotografía de la corte mediante la técnica del daguerrotipo.

Abdullah Mirza Qajar (1850-1912) era hijo de Jahangir Mirza Qajar, miembro de la familia real. Fue estudiante en la Dar-al-Fonun, y en 1878 viajó a Europa para ampliar sus conocimientos de fotografía. Estuvo viviendo alrededor de un año y medio en París, donde aprendió técnicas de retoque. Posteriormente prosiguió sus estudios en Viena y Salzburgo tres años más. A su regreso, en 1883, fue nombrado fotógrafo de la corte, ocupó el puesto principal del Departamento de Fotografía en la Dar-al-Fonun (Tahmasbpour 2013) y así inició una larga carrera profesional. Su formación en Europa influyó en el estilo de sus imágenes, sobre todo en los retratos; utilizaba composiciones triangulares y ornamentaciones típicamente occidentales con el uso de mobiliario o forillos. Usó además técnicas propias de Occidente como el viñeteado o la aplicación de pigmentos para colorear las fotografías.

Entre 1883 y 1896, y gracias a su relación cercana con el primer ministro Amir el-Soltan, fue encargado de realizar viajes por todo el imperio con la misión de fotografiar regiones periféricas e inestables políticamente, para obtener testimonios visuales de las administraciones, de la población, de los destacamentos militares y de la situación general de cada región. Por ejemplo, en 1887 se le encargó retratar restos arqueológicos y ciudades antiguas en una amplia zona del imperio desde Tabriz, en el norte, hasta Shiraz. En 1890 fue enviado a la provincia de Jorasán y fotografió la región fronteriza con Rusia (Helbig 2018). Durante sus años como fotógrafo de la corte, Abdullah Mirza Qajar también tomó, en la Dar al-Fonun, fotografías de los estudiantes vestidos de uniforme.

Agha Reza (1843-1889) era un joven miembro de la corte que aprendió la técnica fotográfica de Frances Carlhian alrededor de 1863 y se convirtió en el primer fotógrafo oficial del sah Naser al-Din (Pérez González 2012). Se le concedió el título de fotógrafo oficial de la corte y adoptó el nombre con el que es conocido: Agha Reza 'Akkasbashi. Fue también profesor de fotografía en la Dar-al-Fonun e instruyó a la que sería la primera generación de fotógrafos iraníes. En 1868, uno de sus estudiantes, llamado 'Abbas'ali Beyk, abrió en Teherán el primer estudio público (Tahmasbpour 2013). Permaneció asociado al Estudio Real durante 27 años. Durante las décadas de 1860 y 1870 acompañó al sah en sus viajes por Irán y Europa. Sus retratos son fascinantes, pues abarcan a individuos de toda clase: miembros de la corte, militares, religiosos, comerciantes, payasos, prisioneros o campeones de lucha libre.⁶ Su estilo es natural en cuanto a la composición y la pose y no solía utilizar elementos escénicos, sino que se decantaba por fondos lisos o paredes de muros en escenarios improvisados.

Se podrían citar otros fotógrafos iraníes: Ali Khan Amin Harzat, Abbas Ali Beyk, Mirza Seyed Ali, Ali Khan Vali Hakem o Amir Khan Jalil al-Dawle Qajar, muchos de ellos miembros de la familia real o estudiantes de la Dar-al-Fonun, que trabajaron para la corte del sah. También en otras ciudades se encuentran

⁶ La llamada lucha libre persa (*varzesh-e pahlavani*), un deporte muy popular en Irán.

importantes fotógrafos: Mirza Hasan Akksbashi en Shiraz o Manucher Khan Akkas en Tabriz, que evidencian la gran impronta que dejó la fotografía en Irán.

Conclusiones

La Albumkhaneh (Departamento de Álbumes Fotográficos) del Palacio de Golestán, en Teherán, atesora 1 400 álbumes que contienen alrededor de 42 500 fotografías, lo que da una idea de la importancia de la fotografía en Irán durante el periodo de la dinastía Qajar en la segunda mitad del siglo XIX. La mayoría no han sido manipulados y han llegado intactos hasta nuestros días (Nabipour y Sheikh 2018). Según las mismas fuentes, apenas 116 álbumes han sido estudiados en profundidad.

La fotografía qajar es muy específica —sobre todo en los primeros años— en cuanto al tipo de representación realizada, ya que no contaba con una sólida tradición pictórica figurativa con modelos estéticos importados de Europa, ni con un considerable número de fotógrafos europeos que viajaban o residían en Irán. Estos factores posibilitaron un corpus de imágenes con una estética más natural y autóctona que los modelos de Oriente Próximo, que respondía mejor a la idea del documento fotográfico y no enfatizaba tanto los clichés orientalistas, aspectos que la diferencian de la fotografía de las regiones vecinas —Egipto, Palestina, Siria, Turquía— y le otorgan una considerable autonomía. Sin embargo, con el paso de los años, la fotografía qajar se vio influida por la estética occidental, principalmente en el género del retrato de estudio, e incluso se aprecia la adopción de modelos orientalistas.

La fotografía del siglo XIX en Oriente Próximo estuvo más relacionada con la idea del *grand tour oriental*, término que hace referencia al viaje, mientras que la fotografía en Irán respondía a una producción propia ligada a los intereses de la familia reinante. Como ejemplos están los casos de los fotógrafos de la corte, tanto los iraníes miembros de la familia real Qajar como los extranjeros contratados para instruir en la Dar-al-Fonun.

El concepto del orientalismo, muy presente en las fotografías del siglo XIX realizadas en Oriente Próximo, es para tenerse en cuenta en la fotografía qajar, aunque de forma matizada por las especificidades mencionadas, es decir, los modelos de representación propios y el desarrollo de una constelación de necesidades ligadas a la corte real. Es destacable en este sentido la trayectoria fotográfica del sah Naser al-Din, centrada en su entorno —sus mujeres y demás miembros de la corte— y sus intereses políticos.

De forma paralela, hubo algunos fotógrafos *amateurs* que no siguieron las modas occidentales, así como fotógrafos locales o de los bazares, con un estilo más natural y etnográfico.

Por último, hay que destacar el gran impulso que la familia real dio al desarrollo de la fotografía, pues supo ver en ella un instrumento de progreso al servicio del Estado, encarnado nuevamente en la figura del sah Naser al-Din. Su entierro fue un acontecimiento de primer orden y fue fotografiado. Abdullah



FIGURA 10. Autor desconocido. *The Late Nasir al-Din Shah Lying in State in the Takiah Dawlat, One of 274 Vintage Photographs*, 1896. © Brooklyn Museum, Nueva York.

Mirza Qajar retrató el paso de la comitiva fúnebre por las calles de Teherán, y el Brooklyn Museum conserva una fotografía anónima del lecho fúnebre en el Palacio del Golestán (figura 10). ❖

Referencias

- ACHOUR-VUURMAN, Corien J. M., Carmen Pérez González y Reza Sheikh. 2008. *Eyes on Persia. Late Nineteenth-Century Persia in the Hotz Photographic Collection*. [exposición en línea en formato XML]. Leiden: Exhibition Leiden University Library.
- AUBENAS, Sylvie y Jacques Lacarrière. 1999. *Voyage en Orient* [catálogo de la exposición]. París: Hazan.
- BACHTIN, Piotr. 2015. “The Royal Harem of Naser al-Din Shah Qajar (r. 1848-1896): The Literary Portrayal of Women’s Lives by Taj al-Saltana and Anonymous’ Lady from Kerman”. *Middle Eastern Studies* 51 (6): 986-1009. <https://doi.org/10.1080/00263206.2015.1044897>
- BALDWIN, Gordon. 1996. *Roger Fenton. Pasha and Bayadère*. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum.
- BEHDAD, Ali. 2013. “The Orientalist Photograph”. En *Photography’s Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, editado por Ali Behdad y Luke Gartlan, 11-32. Los Ángeles: Getty Publications. <https://doi.org/10.2307/jj.4908241.5>
- BLANQUART-EVRARD, Louis Désiré. 1851. *Album photographique de l’artiste et de l’amateur*. Lille: Ernest Vanackere.
- ÇELİK, Zeynep y Edhem Eldem, eds. 2015. *Camera Ottomana. Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914* [catálogo de la exposición]. Estambul: Koç University Press.
- DIBA, Layla S. 2013. “Qajar Photography and Relationship to Iranian Art: A Reassessment”. *History of Photography* 37 (1): 85-98. <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.716227>

- DU CAMP, Maxime. 1906. *Souvenirs littéraires (1822-1850)*. 3.^a ed. París: Hachette.
- GIRAULT DE PRANGEY, Joseph Philibert. 1843. "Lettre de M. Girault de Prangey". En *Bulletin monumental ou collection de mémoires et de renseignements pour servir à la confection d'une statistique des monuments de la France classés chronologiquement*, vol. 9, 159-162. París: M. de Gaumont.
- HELBIG, Elage. 2018. "Geographies Traced and Histories Told: Photographic Documentation of Land and People by 'Abdollah Mirza Qajar, 1880s-1890s". En *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East. Studies in Theory and History of Photography*, editado por Markus Ritter y Staci G. Scheiwiller, 79-110. Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110590876-006>
- JACOBSON, Ken. 2007. *Odalisques & Arabesques: Orientalist Photography 1839-1925*. Londres: Bernard Quaritch.
- KHOSRONEJAD, Pedram. 2021. "King's Camera Erotica. Naser al-Din Shah and His Collaborators Inside the Royal Harem". *Anthropology of the Contemporary Middle East and Central Eurasia* 5 (1-2): 27-64. <https://hdl.handle.net/1959.7/uws:60299>
- LEREBOURS, Noël Marie Paymal. 1840. *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe*. París: Rittner et Goupil.
- MARÍ, Antonio. 1988. "Espacio del deseo". En *Pintura orientalista española (1830-1930)* [catálogo de exhibición], editado por Antonio Marí, Enrique Arias Anglés et al., 8-35. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- MARTÍNEZ MUÑIZ, Pablo. 2021. "El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. El viaje a Oriente". Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11451>
- NABIPOUR, Alireza y Reza Sheikh. 2018. "The Photograph Albums of the Royal Golestan Palace: A Window into the Social History of Iran during the Qajar Era". En *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East. Studies in Theory and History of Photography*, editado por Markus Ritter y Staci G. Scheiwiller, 291-324. Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110590876-015>
- PEREZ, Nissan N. 1988. *Focus East. Early Photography in the Near East (1839-1885)*. Nueva York: Abrams.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Carmen. 2012. *Local Portraiture. Through the Lens of the 19th Century Iranian Photographers*. Leiden: Leiden University Press. https://doi.org/10.26530/OAPEN_625756
- PESCE, Luigi et al. 1940-1960. *The Wilkinson Album*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262199>
- ROBERTS, Mary. 2013. "The Limits of Circumscription". En *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, editado por Ali Behdad y Luke Gartlan, 53-74. Los Ángeles: Getty Publications. <https://doi.org/10.2307/jj.4908241.7>
- SAID, Edward W. [1978] 1997. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House.
- SCHEIWILLER, Staci G. 2018a. "Modern Family: The Transformation of the Family Photograph in the Qajar Era". *Trans-Asia Photography Review* 9 (1). <http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0009.109>
- SCHEIWILLER, Staci G. 2018b. "Relocating Sevrugin: Contextualizing the Political Climate of the Iranian Photographer Antoin Sevrugin". En *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East. Studies in Theory and History of Photography*, editado por Markus Ritter y Staci G. Scheiwiller, 145-169. Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110590876-008>
- STEIN, Donna. 1983. "Early Photography in Iran". *History of Photography* 7 (4): 257-291. <https://doi.org/10.1080/03087298.1983.10442024>

- TAHMASBPOUR, Mohammad Reza. 2006. *Italians and Photography in Iran. 1853-1862*. Teherán: Swan Publications.
- TAHMASBPOUR, Mohammad Reza. 2010. "Creative Photography in the Early Years of Photography in Iran". Traducido por Carmen Pérez González y Mina Zandi Siegel. *Photo Researcher*, núm. 13, 36-41.
- TAHMASBPOUR, Mohammad Reza. 2013. "Photography in Iran: A Chronology". *History of Photography* 37 (1): 7-13. <https://doi.org/10.1080/03087298.2012.725208>
- TAHMASBPOUR, Mohammad Reza. 2018. "Photography During the Qajar Era, 1842-1925". Traducido por Reza Sheikh. En *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East. Studies in Theory and History of Photography*, editado por Markus Ritter y Staci G. Scheiwiller, 57-78. Berlín: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110590876-005>
- TAHMASBPOUR, Mohammad Reza y Carmen Pérez González. 2018. "Pioneer Iranian Stereo Photographers at the Persian Court, 1858-1905". *International Journal on Stereo & Immersive Media* 2 (1): 46-65.
- WOODWARD, Michelle 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>

Pablo Martínez Muñiz es fotógrafo profesional y profesor universitario en la Universidad Internacional de La Rioja, donde además es director del Máster Universitario en Fotografía Artística. También desarrolla una carrera académica centrada en la historia de la fotografía del siglo XIX. Es doctor *cum laude* en bellas artes por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis "El orientalismo en la fotografía del siglo XIX. La experiencia del viaje a Oriente", y máster en fotografía, arte y técnica por la Universidad Politécnica de Valencia. Como profesional en el campo tiene una experiencia de más de 15 años. Ha publicado artículos y participado en congresos relacionados con la historia de la fotografía. En la docencia se ha centrado en la fotografía y las artes visuales.

