

EL AURA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN. JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. *MORAS DE TETUÁN*. C. 1912

José Ortiz Echagüe (1886-1980) es una figura central en la historia de la fotografía española, cuya carrera profesional se desarrolló en dos ámbitos simultáneos y diversos. Tras cursar ingeniería militar en la Academia de Guadalajara, se consolidó como ingeniero y empresario, compaginando esta labor con el desarrollo de un intenso y prolífico trabajo fotográfico ya iniciado en su adolescencia. «En 1898, cuando solamente tenía 12 años de edad y transcurría mi niñez en una ciudad de la Rioja (Logroño), llegó a mis manos el objeto que más anhelaba ¡una máquina fotográfica!», cuenta el fotógrafo y dejó por escrito Javier Ortiz Echagüe. «Era un goce para mí el escapar por los pintorescos alrededores de la ciudad de mi infancia y fotografiar sus paisajes llenos de temas populares que desde un principio me interesaron». Pronto capturó imágenes emblemáticas como *Sermón en la aldea* (1903) —la obra inaugural de la exposición—, que él mismo consideró su primer gran logro fotográfico y su «iniciación en la fotografía artística».

Una de las razones que llevaron a Ortiz Echagüe a sobresalir en el panorama fotográfico fue la particular técnica que empleó desde su juventud: el procedimiento de carbón directo al papel Fresson, un método que da a sus imágenes un aspecto muy reconocible. Esta técnica pig-

mentaria surgió durante las últimas décadas del siglo XIX precisamente como una reacción a la homogeneización de la imagen fotográfica, un fenómeno impulsado por la producción en serie de compañías como Kodak.

Este era un proceso laborioso: en el carbón, la imagen final no se obtiene a partir del negativo de cámara, sino que se requieren otros pasos intermedios. El primer paso se inicia con el negativo original, del que se obtiene un positivo sobre soporte transparente —rígido o flexible—, llamado interpositivo; seguidamente, este se proyecta en la ampliadora para conseguir un negativo fotográfico en papel. Con este negativo, generalmente trasladado a gran formato, se consigue llegar a la copia positiva considerada como imagen final. Esta se imprime sobre un papel de la marca Fresson, emulsionado con varias capas de gelatina, dicromato potásico y pigmentos de carbón —estos últimos son los que consiguen ese efecto de dibujo al carboncillo—, para posteriormente ser expuestos a la luz solar en contacto con el negativo. De esta manera, la luz recibida traspasa el negativo y quemando la gelatina, haciendo que esta se vuelva insoluble al agua. Finalmente, en un baño con agua y serrín, la gelatina no insolubilizada por efecto de la luz es eliminada, obteniendo así la imagen final. Cada



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. MAYA DEL VAL DE SAN LORENZO. S/F



uno de los pasos de los que consta este proceso pueden ser observados en detalle a través de la obra *Maya del Val de San Lorenzo* (León).

Este largo proceso supone una sucesiva pérdida de información cuando se traslada la imagen de un soporte a otro, pérdida que puede resultar beneficiosa puesto que Ortiz Echagüe trabajó minuciosamente en cada detalle para componer la fotografía final. Dentro de estas imágenes en blanco y negro o en tonos sepia, logra diferentes tonalidades en una imagen muy estable —que, en las primeras, consiguió crear un efecto claroscuro parecido al de la pintura barroca, con un resultado final que, en algunas de sus fotografías, nos recuerda a la obra de Francisco de Zurbarán, a pesar de que el fotógrafo siempre dejó claro que no se había inspirado en este autor para realizarlas—. Es el propio Ortiz Echagüe quien explicó la utilización de estos contraste lumínicos:

«Con el carbón puede ejercerse un cierto control acentuando la transparencia de las sombras y reforzando o atenuando la intensidad de negros y blancos para lograr una armonía en la imagen muy superior a la que puede lograrse con otros métodos».

Identidades, paisajes y arquitecturas: el retrato de España y norte de África

Si bien las imágenes iniciales de Ortiz Echagüe tuvieron como objeto los miembros de su entorno familiar, pronto amplió sus temáticas en las fotografías realizadas en

el Norte de África. El cumplimiento de su servicio militar entre 1909 y 1915 le facilitó las estancias en la zona, donde dedicó sus limitados tiempos libres a documentar a la sociedad del Rif y sus paisajes, consiguiendo, según Javier Ortiz Echagüe, darles un «aspecto monumental».

A su regreso a la Península, abandonó el ejército para ponerse al frente de la empresa Construcciones Aeronáuticas SA (CASA), que fundó en 1923; simultáneamente continuó con su trabajo fotográfico iniciando su serie *España tipos y trajes*. Dicha serie fue la que dio lugar a la publicación de su primer libro, que ve la luz por primera vez en Alemania en 1929 con el título *Spanische Köpfe*, editado en España en 1933. La intención de este proyecto era similar a la que realizó en el norte de África: retratar y documentar la desaparición de las tradiciones de una cultura, consecuencia de la llegada de la incipiente modernidad. Así pues, para poder llevar su trabajo a cabo, acude a los pueblos donde las costumbres y *modus vivendi* aún no han sido corrompidas por la renovación, tratando de mostrar los atuendos propios de la región. Algunas de las obras aquí expuestas pertenecientes a esta serie son *Toreros* o *Julia la bailaora*. De esta recopilación de imágenes de tipos populares no fue ajena Navarra, en donde realizó la llamada *Roncalesa*, que podemos ver tanto positivadas en carbón Fresson como publicadas en la edición de *España. Tipos y trajes*.

Posteriormente, hacia 1934, debido al éxito de *España, tipos y trajes*, comenzó a interesarse por los pueblos y paisajes de España, creando la serie con dicho nombre —*España,*



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. FEZ. 1965

pueblos y paisajes— y que publicó como libro en 1939. Esta serie incluye obras como *Frías*, *Burgos* o *Santiago de Compostela*. Apenas dos décadas después, en 1956, realiza *España*, *castillos y alcázares*, reflejada en la exposición con *Belmonte*, *Cuenca* u *Olite*, *Navarra*. En estas dos series Ortiz Echagüe centra exclusivamente su atención en los paisajes y arquitecturas populares de distintos lugares de España. Destaca la forma en la que sombrea los cielos, dejándolos difuminados, a fin de enfatizar los edificios y montañas o aquellos espacios que hubieran suscitado especialmente su interés.

Entre estas dos series, en 1943, Ortiz Echagüe publicó el libro *España Mística*, donde continuó este afán por el retrato humano y las tradiciones españolas, en este caso centrándose en las de carácter religioso —además de las arquitecturas y espacios sacros, como monasterios y ermitas—. A esta serie pertenecen las obras *Franciscanos orando* o *Ante el Cristo del Pardo* aquí presentadas.

Finalmente, tras haber publicado estos libros con los que creó un retrato de la España tradicional, barajó la idea de publicar sus fotografías del norte de África. Por ello, decidió regresar a este territorio. Este viaje le llevó a Marruecos, donde fotografió aplicando la inspiración y modo de trabajo con que había realizado sus series en España. Las imágenes *Aguadores de Meknes* y *Fez* son la únicas realizadas en este segundo período; las restantes seleccionadas per-

tenecen a su primer viaje al norte de África: *Fuente mora* y *Rifeños*.

Como se puede observar en estas imágenes, Ortiz Echagüe buscó mostrar aquella España en profunda transformación y proceso de cambio debido a la llegada de la modernidad —lo cual puede resultar contradictorio, puesto que el fotógrafo contribuyó a esta evolución como fundador de CASA o su cargo como presidente de SEAT—. Para recoger la imagen de esa España que estaba pronta a desaparecer, se valió de una técnica fotográfica concreta, el carbón directo al papel Fresson ya mencionado, lo cual confiere a su trabajo un espíritu más artístico. En base a ello, diversos autores lo consideran un fotógrafo pictorialista, aunque él siempre defendió el carácter esencialmente documentalista de sus imágenes, recalcando que no quería ser incluido entre los fotógrafos pictorialistas. De esta forma, el utilizar el procedimiento al carbón sitúa la obra de Ortiz Echagüe en un terreno contradictorio, ya que esta técnica artística resulta difícilmente compatible con la «reproductibilidad» y «claridad» exigidas por el estilo documental del siglo XX. No obstante, el propio artista justificó el uso de este complejo procedimiento pigmentario mediante el argumento que su dificultad hace que sea una técnica adecuada para temas con trascendencia en lugar de para «imágenes vulgares». Es llamativo

cómo manipuló las imágenes valiéndose de una técnica tan artesanal para suprimir de ellas todo elemento que anunciaba el advenimiento y eclosión de la modernidad, como cableado eléctrico o señales de aparcamiento, además de agregar otros elementos que podían embellecer la imagen. Podría entonces por ello afirmarse que Ortiz Echagüe llevó a cabo un proceso de manipulación destinado a elaborar y dejar registrada una iconografía de la España idealizada por él, lo cual supondría de alguna manera llevar a cabo en ellas una forma de distorsión parcial de la realidad.

El aura de sus imágenes: la individualidad de su fotografía

El nacimiento de la fotografía está datado en 1839, cuando François Arago presentó en París un proceso viable y comercializable que permitía capturar imágenes permanentes y fijarlas sobre una placa de metal, el Daguerrotipo, procedimiento inventado por Jacques Daguerre. Esta efeméride marca el nacimiento de la fotografía. Poco antes, en 1835, William Henry Fox Talbot, creador del calotipo o talbotipo, había realizado el que hoy se considera el negativo fotográfico más antiguo del mundo. Su sistema, a diferencia del desarrollado por Daguerre, permitía realizar copias de una misma fotografía a partir de ese negativo en papel.

En 1936, Walter Benjamin publicó el ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*. Entre otros asuntos, Benjamin argumenta sobre la pérdida del aura en las obras de arte debido a la posibilidad de reproducción en masa. Definía al aura como aquello que hacía único e irrepetible a una obra, la singularidad y «el aquí y ahora de la obra de arte». Aunque consideraba que la obra de arte siempre ha sido susceptible a la reproducción, Benjamin, marxista y crítico del capitalismo, observa que desde el siglo XX la repetición de obras de arte comienza a ser cada vez más constante: desde esta constatación razona que la proliferación de reproducciones de una obra hace que desaparezca la singularidad de dicha obra de arte, lo que haría que el valor de esta se tornase cada vez más subjetivo y contextual, desprendiéndose de los sistemas de valoración tradicionales. En definitiva, Benjamin planteó que el arte ya no es solamente un objeto único, sino que puede ser producido en masa. La aparición del negativo descubierto por Talbot permitía que una fotografía no fuera un objeto singular y único, lo cual —según el argumento de Benjamin— las desproveería de cualquier tipo de aura.

Como se ha observado, el procedimiento de positivado de las imágenes de Ortiz Echagüe consistía en un proceso de tres pasos a partir de un negativo original hasta llegar al positivo final, con el resultado por él deseado. En cada uno de estos pasos la imagen iba perdiendo información, por lo cual el fotógrafo ignoraba con exactitud cuál sería el resultado final. Como se ha señalado, el reflejo de este proceso que ilustra en esta exposición *Maya del Val de San Lorenzo (León)*, pone de manifiesto la lentitud y dimensión artesanal de la técnica de Ortiz Echagüe, haciendo que el resultado positivado de cada negativo fuera diferente y es-

pecífico, haciendo así de cada copia una obra artística individual. Es por ello por lo que la obra de Ortiz Echagüe no puede adscribirse enteramente al concepto benjaminiano de «reproductibilidad técnica», puesto que cada una de sus copias era una obra única y dotada de su propia «aura», incluso en aquellas que proceden del mismo negativo.

Aun así, fueron ampliamente reproducidas y difundidas, lo que les otorgó un nuevo significado y las convirtió en un icono de la España rural. De cualquier modo, debe tenerse en cuenta que, pese a esa amplia reproducción, los tirajes solían ser limitados, lo que contribuía a preservar un sentido de exclusividad y a mantener un valor artístico en cada copia.

María Asunción Domeño explica acerca de este proceso de retoque que

«se convierte en un instrumento más, perfectamente válido para la consecución de un fin que es el de la imagen conformada por la emoción, desde el sentir más hondo del artista. La evocación interior no sólo radica en la identificación del sentimiento subjetivo con un motivo singular, también se encuentra en la elección de la luz, en la exaltación de las calidades táctiles [...], y por supuesto en esas intervenciones directas del autor sobre la imagen para moldear esta hasta la adquisición de una configuración perfecta o ideal.»

El Museo Universidad de Navarra conserva cada copia de la obra de Ortiz Echagüe desde la consideración de que se trata de una pieza única, ya que cada una es contemplada como una obra de arte individual, no como un documento que evidencia el proceso artístico. Esto apoya nuevamente la idea del aura, su comprensión de cada una de ellas como obra única. Con esta política, el museo reconoce que la naturaleza artesanal de la técnica al carbón convierte cada positivado en un objeto único, resistiendo la estandarización de la imagen.

Para poder comprenderlo, una de las obras que presenta varias copias, y más icónicas de sus trabajos, es *Moras de Tetuán*. En las diferentes copias se puede observar perfectamente el proceso al carbón representativo de Ortiz Echagüe, lo que pone en evidencia el proceso de manipulación que iba desde el revelado en diferentes tamaños, hasta jugar con las sombras para lograr un nivel de profundidad y un alto nivel de detalles delicados. Así la técnica otorga a la obra una notable calidad textural y un sutil relieve tridimensional, consiguiendo separarla de la apariencia de una «imagen vulgar», para elevarla a esta categoría artística, distanciándola de la estandarización industrial de su época de la que habla Benjamin. Así, en estas obras, y a pesar de que provienen de un mismo negativo, podemos ver diferencias en el resultado final dependiendo de la tonalidad del papel en el que se han positivado, del tamaño de la copia final o en las diferencias en el contraste y la densidad.

De esta manera, se desea mostrar cómo, en esencia, la técnica subyacente sigue siendo la misma —el carbón, valorado por la calidad de su textura—, pero estas pequeñas variaciones demuestran la naturaleza artesanal de los procedimientos pigmentarios que hacen de cada copia una pieza única.



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. *BEBEDOR VASCO*. C. 1932



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. RONCALESA. 1916-1930



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. ANSÓ. HUESCA. C. 1927

Esta exposición muestra imágenes de todas sus series con las que poder ver en detalle este proceso de construcción —incluyendo *Retrato femenino*, perteneciente a su Álbum negro—, algunas de las seleccionadas son: de *Norte de África* se exponen *Dos amigos* o *Fez 3*. De *España, tipos y trajes* se aprecian *Orio*. *Guipúzcoa* o *Bebedor vasco*. De *España, pueblos y paisajes* y *España Mística* se encuentra un ejemplo respectivamente, *Roncesvalles*. *Navarra* y *Monje en Guadalupe*. Finalmente, la que permite, como anteriormente con *Moras de Tetuán*, esta diferencia en el resultado final, son las dos imágenes de *Morella Castellón*, donde puede apreciarse cómo Ortiz Echagüe suprimía de la fotografía aquellos elementos que no quería plasmar en la misma: el castillo que aparece en la primera de las tomas desaparece en la segunda.

Aura mediante la manipulación

El propósito de Ortiz Echagüe fue fotografiar con vocación documental los paisajes, personas y tradiciones de España condenadas a desaparecer. Sin embargo, en el proceso artesanal de revelado de las fotografías que empleaba, la imagen era resultado de una manipulación realizada con el objeto de embellecerla y mostrar el concepto ideal de España tradicional de Ortiz Echagüe. Además de repetirlas en diferentes ocasiones hasta llegar al resultado deseado, ese

largo y laborioso proceso de revelado hacía que la imagen fruto de cada paso de dicho proceso fuera distinta. Cada copia es diferente y muestra elementos específicos, aunque cada una surge del mismo negativo. Figuras humanas que desaparecen, cambios en las indumentarias y, sobre todo, eliminación de detalles insignificantes pero cruciales para la construcción de esa imagen sublimada buscada. Cada una de las copias hace patente cuáles fueron los retoques realizados.

Y no solo se trataba de retoques en el laboratorio, puesto que muchas de ellas eran una «puesta en escena», de manera que la composición —escenografía, iluminación, vestuario y composición— y edición de la imagen era fruto de la voluntad del «director». Pero, como argumentó Bertolt Brecht, el «reflejar la realidad dice hoy menos que nunca algo sobre esta realidad»; o como propone también Didi-Huberman, «toda imagen es una manipulación pero eso no quiere decir que toda imagen sea mentirosa».

La exposición plantea observar cómo esta manipulación y la intromisión sobre la realidad captada por la lente fotográfica hacen que cada imagen positivada de Ortiz Echagüe resulte única, adquiriendo, tal como lo definiría Benjamin, el aura propia de la singularidad.

Martina Massad y Andrea Vargas



JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. ALCALÁ LA REAL. JAÉN. S/F

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA

EL AURA
CONSTRUIDA
EN LA
IMAGEN DE
JOSÉ ORTIZ
ECHAGÜE

28 OCT 2025
11 OCT 2026



PLANTA -1

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
PRESIDENT OF THE UNIVERSITY OF NAVARRA
María Iriburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PRESIDENT OF THE BOARD OF TRUSTEES
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR
DIRECTOR
Jaime García del Barrio

SUBDIRECTOR Y GERENTE
DEPUTY DIRECTOR AND MANAGER
José Manuel Trillo

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS
Gabriel Pérez-Barreiro
Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN Y MARKETING
COMMUNICATIONS AND MARKETING DIRECTION
Elisa Montserrat

RESPONSABLE DE COLECCIÓN Y EXPOSICIONES
HEAD OF COLLECTION AND EXHIBITIONS
Ignacio Miguéliz

COORDINADORA DE COLECCIÓN Y EXPOSICIONES
COORDINATOR OF COLLECTION AND EXHIBITIONS
Lucía Montes

ASESOR DE COLECCIÓN
COLLECTIONS ADVISOR
Valentín Vallhonrat

CON EL APOYO DE



EXPOSICIÓN EXHIBITION

COMISARIAS
CURATORS
Martina Massad
Andrea Vargas
COORDINACIÓN
COORDINATION
Erick Peralvo

MONTAJE
INSTALLATION
Mikel Juango
Moreno Vallés
Estudios Pigmento
Pinturas Galán
Carpintería INCACI

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN
Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 1441-2025 / 978-84-8081-856-8 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES