

EL FONDO FOTOGRÁFICO DE JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE EN EL ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. MUCHO MÁS QUE FOTOS*

Francisco J. Lázaro Sebastián

Universidad de Zaragoza, España

fjlazaro@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-5480-0842>

RESUMEN

Desde hace ya unos cuantos años, la imagen fotográfica se ha convertido en un material de archivo de primer orden junto con los documentos escritos, tanto en los centros públicos, asociados a las instituciones administrativas, como en las entidades privadas. A los primeros, ya sean archivos locales, provinciales o de titularidad estatal, se han unido los museos y universidades, que, en las últimas décadas han acumulado numerosos legados personales de fotógrafos y de otras personalidades de la cultura o de la política. Uno de los ejemplos más destacados es la Universidad de Navarra, institución privada, que posee un nutrido grupo de fondos personales, entre los que sobresale por la cantidad y calidad de sus materiales, fotográficos y documentales, el del ingeniero y fotógrafo José Ortiz Echagüe. Este artículo pretende valorar la labor de conservación y de promoción de la investigación que, desde esta institución universitaria, se ha propugnado desde que se hizo entrega de dicho legado.

PALABRAS CLAVE: Universidad de Navarra, fondo Ortiz Echagüe, correspondencia.

THE PHOTO COLLECTION OF JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE IN THE GENERAL ARCHIVE
OF UNIVERSITY OF NAVARRE. MUCH MORE THAN PHOTOS

ABSTRACT

For a few years now, the photographic image has become a first-class archival material alongside written documents, both in public institutions associated with administrative institutions and in private entities. The former, whether local, provincial or state-owned archives, have been joined by museums and universities, which in recent decades have accumulated numerous personal legacies of photographers from other personalities of culture or politics. One of the most outstanding examples is the University of Navarre, a private institution, which has a large group of personal funds, among which stands out for the quantity and quality of its materials, photographic and documentary, the engineer and photographer José Ortiz Echagüe. This article aims to value the work of conservation and promotion of research that, from this university institution, has been advocated since the legacy was delivered.

KEYWORDS: University of Navarre, Ortiz Echagüe Fund, Correspondence.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.05>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 83-117; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



PREÁMBULO

El Fondo Fotográfico José Ortiz Echagüe, custodiado en el Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN), está compuesto por multitud de materiales, no solo imágenes en distintos formatos y soportes, sino, además, por una ingente documentación personal (intercambio de correspondencia con otros fotógrafos nacionales y extranjeros, con historiadores, críticos y teóricos, además de con diversas entidades [empresas de artes gráficas, instituciones, editoriales, etc.], facturas, recortes de prensa y textos redactados por el propio Ortiz Echagüe) que el ingeniero y empresario alcarreño acumuló durante prácticamente las siete décadas en que practicó la fotografía como afición artística, construyendo uno de los repertorios más variados y extensos de los paisajes, la arquitectura y los denominados «tipos» humanos de nuestra geografía. Y no solo eso, con todo este legado contribuyó a preservar un importante periodo de nuestra historia de la fotografía, que abarca buena parte del pasado siglo.

En este artículo, pretendemos detenernos en el conjunto documental, celosamente guardado, junto con las citadas imágenes y una didáctica reconstrucción del estudio en el que trabajaba el fotógrafo, en las instalaciones del AGUN, siendo este archivo, que atesora otros interesantísimos legados, como luego comentaremos, un ejemplo de preservación y de conservación desde un punto de vista físico de todo ello. Y lo mismo podemos decir sobre todo lo relacionado con la difusión exterior y puesta a disposición de los investigadores de tales materiales. En este sentido, las páginas que siguen a continuación aspiran a señalar, de acuerdo a una orientación antológica y selectiva, algunos de esos contactos epistolares entre fotógrafos y entidades, especificando sus ubicaciones por signatura en el Archivo, para hacer ver de manera práctica al futuro/a investigador/a las posibilidades del mismo, si bien es verdad que ello ya fue puesto de manifiesto amplia y profundamente en las dos tesis doctorales redactadas sobre el fotógrafo hasta el momento, firmadas por José Antonio Vidal-Quadras y Asunción Domeño Martínez de Morentín, respectivamente, las dos realizadas en el contexto académico de la Universidad de Navarra.

MUSEOS, ARCHIVOS Y FOTOGRAFÍA

Antes de considerar las circunstancias de adquisición del Fondo Ortiz Echagüe por la Universidad de Navarra, es necesario partir de una reflexión en torno al papel desempeñado por los archivos y fototecas para la conservación y difusión

* Este trabajo se inscribe en el *Grupo Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública* (cód. H18_17R). Investigador principal: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente. Está financiado por el Gobierno de Aragón. Está vinculado también al Instituto Universitario de Investigación, Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

de los diversos materiales fotográficos que han llegado a nuestros días desde que se inventó esta técnica un poco antes de mediados del siglo XIX. Una cuestión no baladí y que substancia este monográfico dedicado a la «conservación y restauración del material audiovisual», como así reza el subtítulo del mismo.

En la actualidad, nadie cuestiona la importancia del medio fotográfico y sus productos como recurso ineludible para los estudios de toda índole, desde los aspectos puramente históricos y artísticos hasta los económicos y sociales, en un conjunto amplio que constituiría el concepto de «historia cultural». Ciertamente, para la comprensión integral de todos estos fenómenos, la imagen fotográfica se ha erigido en una herramienta de primer orden, y no solo como una mera *ilustración* de los *hechos* analizados, sino como un bagaje de casi infinitas posibilidades a la hora de documentar los anteriores factores de la vida humana. Memoria visual que suele estar acompañada de otra serie de documentos escritos, generados muchas veces estos últimos en relación con iniciativas, contactos e intercambios o proyectos concretos, como tendremos la oportunidad de ejemplificar en el caso del Fondo Ortiz Echagüe. La fotografía forma parte del patrimonio histórico español, como así se reconoce en la Ley 16/85, dado su innegable valor histórico y testimonial de los cambios sociales, a lo que debemos sumar su condición de medio de expresión artística con autonomía y personalidad propias. Esta consideración del medio fotográfico como hecho cultural es relativamente reciente, de tal manera que solo hasta finales de los años setenta del pasado siglo hubo una serie de reivindicaciones teóricas en Europa¹ y Estados Unidos² que abogaron por esa condición (Argerich 2015, 110) dentro, a su vez, de una reformulación del propio concepto de fotografía, en el terreno puramente artístico, en pos de un fuerte componente de subjetividad que animó a muchos/as fotógrafos/as a desarrollar sus trayectorias ensanchando y desbordando las prácticas asociadas al reportaje como género, casi hegemónicas en la década precedente, los sesenta. El fotógrafo e historiador Joan Fontcuberta ha explicitado estos cambios decisivos que, entre otras cuestiones, han posibilitado que la fotografía se incorporara a espacios en los que anteriormente se encontraba ausente o se ha integrado en prácticas que parecían exclusivas de las manifestaciones artísticas tradicionales:

A nivel internacional, la fotografía ha experimentado en estos últimos diez años cambios igualmente decisivos. El fenómeno de tipo más global ha sido la asunción generalizada de la fotografía como manifestación cultural de nuestro tiempo. De aquí se derivan todas las demás consecuencias que podríamos aducir y cuya concentración a lo largo de la década demuestra que no se trata de una simple coincidencia: una nueva conciencia del fotógrafo *freelance* o independiente, el estudio de la fotografía en las Universidades, la incorporación de la fotografía a los museos

¹ De la mano de nombres como el historiador y curador francés Jean-Claude Lemagny, conservador de fotografía durante muchos años en la Biblioteca Nacional de Francia.

² Uno de los más activos fue John Szarkowski, jefe del Departamento de Fotografía del MoMA de Nueva York de 1962 a 1991.



de arte moderno, el coleccionismo de obras fotográficas y la aparición de galerías especializadas, etc. (Fontcuberta 2008, 67)³.

No obstante, sigue habiendo una cierta desconsideración desde el ámbito de la investigación puramente histórica hacia la imagen fotográfica que suele acompañar al material escrito, más aún para ciertos expedientes asociados a cuestiones administrativas (en este sentido, lógicamente, el Archivo General de la Administración es un centro especialmente relevante por el tipo, variedad y complejidad de sus conjuntos documentales). Prejuicios que, según Antonio Pantoja Chaves, denuncian, aun en fechas recientes, carencias formativas en los futuros historiadores a los que «casi nunca se muestra el mismo respeto hacia estas fuentes (visuales) que por los documentos escritos». (Pantoja 2007, 193).

En nuestro país, sobre todo a partir de la década de los ochenta del pasado siglo, numerosas han sido las instituciones públicas (sobre todo archivos y museos) y privadas (colecciones asociadas a empresas de los más diversos sectores) que han constituido importantes conjuntos de materiales fotográficos de diversa naturaleza, algunos en combinación con otro tipo de documentación más *convencional*, como el caso del citado Archivo de la Administración, o de manera exclusiva, siendo la imagen el objeto preferente de preservación e investigación; nos estamos refiriendo, claro está, a las fototecas (Sánchez Vigil 1999, 19-42 y Sánchez Vigil 2006, 223-323). Esta heterogeneidad ha derivado también en una gran diversidad de «propuestas descriptivas» en función de los intereses de los centros y de los diferentes usos y aplicaciones de tales imágenes (Salvador 2015, 20). Falta de concreción y de premisas comunes que no actúa en favor de estas instituciones y en torno a lo cual se debatió en el I Congreso de Historia de la Fotografía, celebrado en el Photomuseum de Zarauz (Guipúzcoa) en diciembre de 2005, que reunió a los máximos expertos nacionales en la materia, de tal manera que en las conclusiones se habló de

la implicación de las administraciones en la conservación del patrimonio, incorporación de asignaturas sobre fotografía y de manera específica sobre historia en los planes de estudio universitarios, formación de investigadores, dotación de medios técnicos y económicos a los centros bibliográficos y museísticos especializados en la materia, racionalización del depósito de los fondos fotográficos de las corporaciones públicas, e impulso de guías e inventarios de archivos fotográficos (Sánchez Vigil 2012, 29).

Respecto a los archivos y museos, ya forman parte de la historia del medio fotográfico y, por tanto, es recurrente la mención en el discurso historiográfico de las iniciativas pioneras como la creación del Departamento de Fotografía en el MoMA de Nueva York⁴, desde los años cuarenta, a cuyo cargo estuvieron figuras señeras

³ Texto publicado originalmente en Fontcuberta, Joan. 1981. «Introducció a la dècada dels 70». Dossier *Jornades Catalanes de Fotografia*. Barcelona: E.R. Sant Cugat del Vallès.

⁴ Véase al respecto <https://www.moma.org/about/curatorial-departments/photography>.

como Edward Steichen, el citado John Szarkowski o ya en épocas más recientes, Peter Galassi. En el continente europeo, El Fotomuseum de Munich (Alemania) (actualmente Sammlung Fotografie⁵), desde 1963, sin olvidarnos del Museo Réattu, en la localidad francesa de Arles, que incorporó a partir de 1965 una importante colección fotográfica propiedad del director del centro, el fotógrafo y teórico Lucien Clergue. Ambos serían determinantes para la organización de los Rencontres d'Arles desde principios de los setenta, foco donde se dan cita desde entonces las últimas novedades en la faceta de la fotografía *de creación*⁶.

En el caso español, el extinto Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid inauguró un Departamento de Fotografía en 1984, a cargo del conservador Luis Alonso Fernández. A esta apertura le siguió, un año después, una sección de fotografía en la Fundación Joan Miró de Barcelona, coordinada por especialistas como David Balsells, Marta Gili y Pere Formiguera. En ambos espacios, hubo una intención desde el principio de adquirir obra para crear una colección fotográfica permanente, si bien es verdad que el centro catalán, que contaba ya previamente con diferentes donaciones de obra fotográfica, «pretendía constituirse también como un centro de investigación y difusión de la fotografía española, organizando exposiciones y actividades, además de la edición de portfolios de autores contemporáneos e históricos» (Vega 2017, 633).

Todo ello es sintomático de una nueva conciencia alrededor del patrimonio fotográfico, tanto del de épocas pasadas como vinculado a las últimas experiencias artísticas, en ciertos ejemplos como un componente definitorio; en efecto, desde tiempo atrás, se iba gestando la firme convicción de que era una necesidad su conservación, así como su conocimiento y estudio sin olvidar su difusión al público. Es cierto, por otra parte, que la política museológica destacará sobre todo los valores estéticos, mientras que los archivos se centrarán en la labor de documentación de objetos materiales (bienes muebles e inmuebles), modos de vida, costumbres y tradiciones (aspectos etnográficos), con atención preferente a las colecciones específicas de fotógrafos/as concretos (Coronado 2000, 56), como pueda ser el caso del propio Fondo Ortiz Echagüe del AGUN.

En el ámbito de los archivos, son también notables las implicaciones en relación con el medio fotográfico en varios aspectos: en primer lugar, porque no se entienden muchos de los expedientes, informes, dosieres, etc., que constituyen los conjuntos documentales emitidos por entidades públicas y privadas sin la inclusión de imágenes. Especialmente podemos referir esto a los proyectos de arquitectura o de ingeniería (construcción, restauración y conservación), atestados judiciales, expedientes personales, etc., en donde las fotografías, más que complementar, amplían

⁵ Véase al respecto <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sammlungen/fotografie>.

⁶ Lucien Clergue, junto con Michel Tournier y Jean-Maurice Rouquette, fundadores de Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, iniciaron reuniones informales que más tarde desembocarían en el Festival desde 1969. Información tomada de María Dolores Barrena Delgado, *El festival como modelo contemporáneo de difusión de la fotografía. Guía internacional de festivales de fotografía* (tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2016), 87, <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/26027>.



y clarifican la información textual. Más todavía en aquellas instituciones en que la imagen se convierte en un instrumento fundamental para la construcción de un determinado mensaje que se quiere comunicar a la población en general de acuerdo a una finalidad económica y/o propagandística. Quizás el mejor ejemplo de esto a nivel español sea el Ministerio de Información y Turismo, institución creada en pleno régimen franquista, en 1951. Pues bien, uno de los departamentos más activos de dicha institución fue la Dirección General de Turismo (DGT), que inició sus actividades en 1939, y que era heredera de otras entidades (Servicio Nacional de Turismo y Patronato Nacional de Turismo, activo este ya durante la dictadura prímorrerista) que vislumbraron el potencial de la imagen, gráfica, pintada y fotográfica, impresa en carteles, guías, folletos y publicaciones, para la promoción de las bellezas paisajísticas y culturales de nuestro país con la intención de atraer el turismo nacional y extranjero.

Algo similar podemos decir para otra institución del régimen anterior, la Dirección General de Regiones Devastadas, creadora de un importantísimo fondo fotográfico vinculado a las obras de reconstrucción de aquellas poblaciones más castigadas por los recientes sucesos bélicos. Los dos fondos de imágenes, junto con toda la información escrita asociada, se custodian en el Archivo General de la Administración, en la ciudad de Alcalá de Henares (Madrid), y nos aportan unos materiales inexcusables para ciertas investigaciones en torno al franquismo, donde quizás uno de los *descriptores* principales sea el de la propaganda (Muñoz 1996, 41-68).

Dentro de una esfera más regional, merece la pena valorar las actuaciones del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), cuyas funciones y competencias se asemejan a las del anterior archivo solo que a nivel provincial. En sintonía con el resto del país, desde la década de los ochenta, los nuevos organismos culturales de la joven democracia iniciaron sendas campañas de recuperación de archivos fotográficos. Así fue que, mediante donaciones o compras directas, llegaron a crearse numerosos y diversos fondos en el AHPZ, destacando sobremanera el perteneciente a Juan Mora Insa (1880-1954), centrado en el patrimonio mueble e inmueble aragonés. De parecida temática, pero menos extenso en cuanto a número efectivo de imágenes, se ocupó el también aragonés José Galiay Sarañana (1880-1952), sin olvidarnos de otros fotógrafos profesionales, estos centrados más en el retrato de gabinete o de estudio, como el Estudio Coyne, formado por el hijo y el nieto del fundador de la saga: Ignacio (1872-1912) y Manuel (1900-1994). De la práctica *amateur* son reseñables los fondos de algunos de los fundadores de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (SFZ): Gabriel Faci Abad (1878-1932) o Julio Requejo (1885-1951)⁷.

⁷ La Fototeca de Huesca, dependiente de la Diputación Provincial, también custodia importantes fondos de fotógrafos de muy diversas orientaciones (*amateur* y profesional) y temáticas (retrato, paisaje, reportaje, costumbres, asuntos etnográficos, etc.), como, por ejemplo: Fidel (1882-1947) y José Oltra (1916-1981), padre e hijo, con abundantes reportajes sobre la capital oscense; Francisco de las Heras (1886-1950), establecido en Jaca; Lorenzo Almarza (1887-1959), vinculado a la SFZ e infatigable montañero; Eduardo Cativiela, también relacionado con la SFZ y con el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), con valiosas imágenes sobre indumentaria ansotana; por

De todos ellos, queremos centrarnos en el Fondo de Juan Mora Insa, que fue adquirido por el Gobierno de Aragón en 1985, si bien no fue depositado en el AHPZ hasta 1998. Con más de 5000 fotografías en distintos formatos y soportes, más otras 4000 copias de contacto sobre papel realizadas por la galería Spectrum cuando se digitalizó todo el Archivo Mora (trabajos efectuados en 1997), todo este material ha supuesto una labor ingente de documentación de casi todo el patrimonio monumental aragonés, «una herramienta de trabajo y apoyo gráfico y documental al servicio de la arquitectura y la ingeniería» (Iranzo y Menéndez 2023, 56-57 y 63).

FONDO ORTIZ ECHAGÜE EN EL AGUN Y SU RELACIÓN CON OTROS LEGADOS

Ya se ha escrito suficientemente sobre este amplísimo repertorio, acerca de cómo recaló en la Universidad de Navarra, sus características, la composición de sus materiales diversos⁸, y sobre las actividades relacionadas con su difusión.

El origen de la relación entre el fotógrafo alcarreño y la institución universitaria pamplonesa data de 1968, a instancias de su hijo César Ortiz-Echagüe Rubio, profesor de arquitectura en la misma; fecha que fue igualmente providencial para que el primero decidiera donar su legado fotográfico a su muerte, que tuvo lugar en 1980. Efectivamente, al año siguiente, se hizo entrega de todos esos materiales, miles de copias y negativos, cámaras fotográficas, su biblioteca especializada y toda la documentación, «un valioso material no solo por la categoría del fotógrafo que lo donaba, sino por las posibilidades que ello brindaba a la Universidad para la investigación, el entendimiento y la difusión de su obra» (Domeño 2011, 94). Ciertamente, se trata de uno de los conjuntos más complejos conservados en el AGUN, tanto por su variedad de materiales (imágenes, aparatos, libros y documentos escritos) como por su amplitud cronológica (1927-1991), y que plantea una propuesta diferente –por su carácter universitario– a la de los archivos tradicionales más ligados a las instituciones clásicas de la Administración. Formaría parte de una tendencia relativamente

no decir de aficionados como Ricardo Compairé (1883-1965), Ildefonso Sanagustín (1882-1964), Feliciano Llanas (1880-1936) o Ricardo del Arco (1888-1955), estudioso este último de la arquitectura y del arte aragonés. Para la provincia turolense debe destacarse la labor de recopilación del Instituto de Estudios Turolenses, dependiente también de la Diputación Provincial, con el fondo de José Antonio Dosset Monzón, que documentó, desde finales del siglo XIX y en los primeros años del XX, muchos aspectos del Bajo Aragón del que era originario (Fuentes 2012, 63-88 y Generelo 2012, 89-118). Buena parte de las colecciones fotográficas de estos nombres y de otros que se custodian en las instituciones aragonesas puede consultarse *on line* a través de la herramienta «Documentos y Archivos de Aragón» (DARA): <https://dara.aragon.es/dara/>.

⁸ Véase <https://www.unav.edu/web/fondos-personales/ortiz-echague-jose>. Del mismo modo, existen enlaces para cada uno de los fondos fotográficos y documentales de las diferentes colecciones personales que componen el AGUN: <https://www.unav.edu/web/fondos-personales/buscador-fondos>. Podemos resaltar la existencia de fondos de otros fotógrafos como Juan Dolcet o del conde de la Ventosa, pero también de políticos, arquitectos, profesores universitarios, empresarios, periodistas, etc.





reciente en el marco universitario español en que se viene fomentando la incorporación de archivos personales a sus propios fondos institucionales (Cagigas, Eslava, Irurita, Morell y Zabala 2016, 1208). Una incorporación de materiales muy diversos que implica una concienzuda organización y clasificación, que, en el caso específico de la Universidad de Navarra, viene dándose, en función de una metodología más sistemática y acorde con los criterios archivísticos generales establecidos, desde 2006, en que se creó el Servicio Archivo General, que integra las citadas colecciones personales junto con el resto de la documentación administrativa generada por la propia Universidad (Cagigas, Irurita y Eslava 2019, 462).

El propio contexto universitario que acoge a este archivo presenta una clara peculiaridad con el resto de centros con similares objetivos y finalidades, y más aún tratándose de una universidad privada, pero, a pesar de esas diferencias y de la autonomía propia que estos centros formativos asumen dentro de las competencias delegadas por el Estado en materia de educación, hay una normativa básica a la que debe ajustarse «dentro del marco jurídico y legal que establecen las leyes generales en materia de archivos y de patrimonio documental» (Martínez 2006, 17).

Otro tanto podríamos decir para el Archivo Jalón Ángel (Ángel García de Jalón, Viana [Navarra], 1898-Zaragoza, 1976), custodiado en dependencias de la Universidad San Jorge de Zaragoza, también de adscripción privada, desde la donación familiar llevada a cabo en 2011 (Irala 2021, 1574-1595). Varias son las concomitancias entre ambos fondos, partiendo de su vocación de preservación de un importante legado que cubre una parte considerable de la sociedad –no solo zaragozana– de las décadas centrales del pasado siglo, gracias a la personalidad polifacética del artífice, en cuanto a tratamiento de diversos géneros fotográficos: desde el retrato de estudio, pasando por el reportaje urbano⁹, etc. Asimismo, desde el principio, la difusión y comunicación ha sido otra de sus constantes, como en el caso que nos ocupa, a través de la organización de sendas exposiciones y, dentro de un nivel más especializado, la puesta a disposición de los materiales conservados a todos los investigadores (Irala 2022, 109-112).

Y ya en el ámbito de lo público, sin dejar la institución universitaria, cabe mencionar brevemente dos legados correspondientes a dos «indianos» del norte español aficionados a la fotografía. Ambos están depositados en el Centro Universitario CIESE-Comillas, dependiente, a su vez, de la Universidad de Cantabria. El primero de ellos pertenece a Antonio Faci Pardo (1881-1951), de origen cántabro. Este fondo, además de recoger una buena serie de fotos familiares, también incluye series de variada temática: paisajes y patrimonio artístico, trabajos del campo, «tipos» humanos, eventos sociales y acontecimientos, etc. Todo ello datado durante la primera mitad del siglo pasado, además de una colección de imágenes formato *carte de visite*, fechadas entre finales del siglo XIX y principios del XX. Mientras que el segundo es el denominado «Fondo Quijas», está fechado a finales del siglo XIX, y su autor parece ser un anónimo miembro de la familia Bustamante, oriunda de esa

⁹ Puede verse una selección de su obra en <https://www.jalonangel.com/index.php/galeria>.

localidad cántabra que aparece en la denominación del Fondo, de fuerte tradición indiana. Las imágenes documentan bien los cambios en el aspecto de esa provincia con la construcción de diferentes infraestructuras, así como festejos populares, acontecimientos sociales, etc. (Losada 2018, 339 y 342).

En todos los casos, el fondo aragonés y los cántabros, a pesar de sus orígenes y fines distintos (el primero, derivado de un fotógrafo profesional y de ambientación más urbana, y los segundos, de artífices aficionados y con referentes más en el ámbito rural), nos situamos ante materiales excepcionales para reconstruir modos de vida y hábitos sociales de, sobre todo, la primera mitad del siglo xx.

De mediados de esa centuria, datan los repertorios de imágenes y la amplia documentación escrita (de similar carácter [correspondencia con otros fotógrafos, asociaciones y colectivos fotográficos, etc.] a la de Ortiz Echagüe en el AGUN) perteneciente al fotógrafo barcelonés Xavier Miserachs (1937-1998), en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)¹⁰. Todo este conjunto es indispensable para estudiar los cambios en el concepto de fotografía y de fotógrafo producidos en España en el ecuador del pasado siglo, un periodo fundamental en la evolución de buena parte de las expresiones artísticas en nuestro país. En la parcela fotográfica, Miserachs encarna perfectamente el profesional orientado hacia la fotografía publicitaria y comercial, mientras que en la estética abraza decididamente postulados realistas adscritos a la fórmula genérica del reportaje (Vega 2019, 411-426).

FONDO ORTIZ ECHAGÜE Y ALGUNOS DE SUS MATERIALES DOCUMENTALES EN EL AGUN

Como ya planteamos en el Preámbulo de este artículo, nuestro propósito es centrarnos en ciertas referencias documentales que, consideramos, pueden ser muy útiles para el/la futuro/a investigador/a a la hora de estudiar no solo la figura y obra del fotógrafo alcarreño, sino otros aspectos del medio fotográfico durante un lapso temporal largo en el que se dieron substanciales transformaciones de orden estético y conceptual en torno a la práctica y a la condición de sus creadores. En toda esta evolución, es cierto que Ortiz Echagüe se mantuvo en buena medida al margen de todos estos cambios, empezando por la propia técnica con la que trabajó durante toda su vida, el carbón directo sobre papel Fresson, ideada ya en el siglo xix, y que dotaba a sus imágenes de ese efecto contrastado y dramático tan característico, tanto en «tipos» humanos como en paisajes y construcciones arquitectónicas¹¹. Respecto a las cámaras, muchas y diversas fueron las que utilizó a lo largo de su dilatada trayectoria, como él mismo reseñó en una nota fechada en marzo de 1957¹², mostrándose

¹⁰ Véase al respecto <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/archivo/fondo-xavier-miserachs>.

¹¹ Véase una explicación detallada del proceso con ejemplos concretos en <https://www.munencasa.es/el-procedimiento-fotografico-de-ortiz-echague/>.

¹² AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/003/5.



ajeno a las novedades tecnológicas que el mercado iba aportando; toda una declaración de intenciones que es expresión de una coherencia extrañamente firme en el tiempo fundamentada en prácticas, hasta cierto punto, retardatarias, donde la búsqueda de la belleza plástica plasmada en los temas antes referidos fue una de las constantes obsesiones de su autor, en oposición a otros planteamientos, tales como el reportaje de cuño realista, que se abrían paso a duras penas en España en un ambiente dominado, todavía a mediados del siglo xx, por la estética (tardo)pictorialista.

Varias son las cuestiones que se pueden estudiar acudiendo a los extensos fondos documentales del legado de Ortiz Echagüe en el AGUN. No obstante, que-remos especificar aquí las referencias (ubicaciones) concretas de —a nuestro juicio— las más relevantes, por los nombres y entidades implicados, así como por el propio trabajo (los célebres libros fotográficos) del artista¹³. En primer lugar, vamos a aludir a la «relación con otros fotógrafos particulares», así como con «agrupaciones y entidades fotográficas, nacionales y extranjeras» a través de la correspondencia cruzada. En cuanto a la cronología, aunque la datación del Fondo va de 1927 a 1991, vamos a empezar con la década de los cuarenta y cerraremos la compilación —que necesariamente tendrá que ser antológica— en los años setenta. Así, sin más prolegómenos, encontramos ya un importante corpus de correspondencia a principios de 1945, con motivo de la exposición que el Círculo de Bellas Artes de Madrid organizó bajo el patrocinio de la revista *Sombras*¹⁴, publicación de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (RSFM). En la muestra participaron, además de Ortiz Echagüe, algunos de los más claros representantes, junto a él, del denominado «tardopictorialismo»

¹³ Debido a la extensión y complejidad del Fondo, aquí solo podemos hacer una mínima selección de referencias. El criterio obedece libremente a nuestra discreción. Pedimos disculpas por las posibles ausencias.

¹⁴ Según Mónica Carabias: «*Sombras* fue un termómetro eficaz con el que evaluar el estado crítico por el que atravesaba la infraestructura fotográfica española, pero también, para retratar tímidamente y en forma de “colaboración espontánea” las aspiraciones de muchos aficionados por alcanzar una fotografía al nivel de la europea. [...] Pese a que pretendieron abordar la fotografía desde una perspectiva básicamente teórico-práctica [...], fueron meritorios los esfuerzos por ampliar el campo de acción de la práctica creativa, sorprendentemente más alejada de la trasnochada e inmovilista estética pictorialista de lo que hubiéramos podido imaginar» (Carabias 2009, 77).

¹⁵ Con este fotógrafo catalán le unió una estrecha amistad durante toda la vida, como demuestra el constante intercambio de correspondencia fechado, que tengamos constancia, hasta los años sesenta. Es más, sabemos por una de sus misivas, datada en diciembre de 1961, que Campañá le pidió a Ortiz Echagüe que mediara con el director del periódico *La Vanguardia*, en aquel momento, Manuel Aznar, para que Campañá «formara parte del cuerpo de ilustradores» de la publicación. El fotógrafo alcarreño estimaba «que el poder utilizar el abundante archivo en color, todo él a gran tamaño, que posee (Campañá) puede ser de gran valor para un gran diario como *La Vanguardia*». AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/012/1. Más correspondencia entre Ortiz Echagüe y Campañá, años sesenta: AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/013/5 y 267/023/4. Asimismo, sobre la faceta de fotoperiodista de Campañá, en la que fue muy activo y reconocido ya antes de la guerra civil, no sola-

español, como Antonio Campañá (1906-1989)¹⁵, Claudio Carbonell (1891-1970)¹⁶, Joaquín Pla Janini (1879-1970), Francisco Mora Carbonell (1898-1977), el aragonés Aurelio Grasa (1893-1972) o Eduardo Susanna (1884-1951), vicepresidente en aquella época de la agrupación madrileña.

Nuestro fotógrafo, según la crónica aparecida en la propia revista *Sombras*, concurrió con 39 fotografías, algunas ya presentadas y publicadas en sus ya clásicos libros, imágenes como *Plaza de Turégano* o *Molino en Vejer*, pero también como «novedad» presentó «unas bellas fotografías de bosques, en las que, independientemente del acierto en la disposición de los planos, salva con gran habilidad las dificultades de la luz que esta clase de asuntos ofrece al aficionado» (ELE 1945, 28). Pues bien, disponemos de numerosas cartas con casi todos estos fotógrafos, junto con otras misivas enviadas a otro notable representante de esta estética pictorialista, José Tinoco (1882-1953). Todas ellas se fechan entre el primer trimestre de 1944 y principios de 1945 y tienen como motivo principal cuestiones relacionadas con esta muestra, desde las cantidades que correspondían a cada uno de los participantes en concepto de alquiler de los espacios del Círculo de Bellas Artes hasta reflexiones más profundas sobre la práctica fotográfica o sobre circunstancias puntuales que les afectaban en aquel momento. Igualmente, de su análisis podemos inferir que Ortiz Echagüe fue el que lideró la iniciativa de exponer colectivamente, y resultan muy valiosos todos esos testimonios para reconstruir todo un estado de opinión de un colectivo de fotógrafos con intereses y preocupaciones afines¹⁷. Así, a modo de ejemplo, reproducimos algunos de sus contenidos: los primeros pasos por parte de Ortiz Echagüe a la hora de poner en marcha la exposición datan de marzo de 1944, en que este solicitó el Salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes para «celebrar una exposición de mis fotografías sin carácter comercial alguno» (en este momento inicial, por tanto, no hay mención de que fuera colectiva, como finalmente aconteció) para los días 1 al 15 de junio. Pasó el tiempo y no hubo contestación por parte del Círculo. Después del verano, se volvieron a emprender las gestiones hasta que,

mente como fotógrafo pictorialista (dentro de esta estética considérese su multipremiada *Tracción de sangre*, 1933), véase Cruañas 1989: 28. También sobre este autor, véase Gili 1989.

¹⁶ Del mismo modo, son muy numerosas e interesantes las cartas con este fotógrafo barcelonés, miembro relevante de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, de la que fue presidente entre 1935 y 1938, como también lo fue de la Federación Española de Arte Fotográfico, ya a principios de los sesenta. De acuerdo a esta condición, Ortiz Echagüe escribió a Carbonell, en mayo de 1962, con motivo de la II Fiesta de la Fotografía, que, a su vez, acogió una muestra-homenaje hacia el maestro alcarreño titulada «Sesenta años de fotografía», del 15 al 30 de mayo, en el Museo Nacional de Arte Moderno. Sobre esta última, véase AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/001/6. Véase también AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/012/2, 267/013/5, 267/023/4. Considérese también otro volumen de correspondencia cruzada entre Ortiz Echagüe, Carbonell e Ignacio Barceló, director de la revista *Arte Fotográfico*, durante los años 1967-1968 sobre asuntos relacionados con la Federación Española de Fotografía, en 267/016/2.

¹⁷ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/021/5 y 267/001/4. La primera referencia es la que presenta mayor cantidad de documentación relativa a la exposición comentada.





finalmente, el 5 de octubre de 1944, el secretario artista del Círculo, Julio Moisés¹⁸, le confirmó a Ortiz que estaba a su disposición el Salón de Exposición del Círculo a partir del 2 de enero y hasta el 17 de ese mes del año siguiente para la exposición proyectada. En la breve carta, Moisés le informaba del precio de 75 pesetas diarias en concepto de «gastos de compensación por consumo de fluido y material de limpieza». La respuesta de nuestro fotógrafo fue cuatro días después, aceptando las condiciones propuestas. Una vez confirmado el montaje de la exposición, Ortiz Echagüe empezó a contactar con los nombres antes citados, comenzando con Claudio Carbonell, donde ya mencionaba su intención de que fueran «tres invitados de Barcelona», que podrían participar con un total de 120 imágenes. En esta misiva, Ortiz exponía también su interés de que fuera «la primera de una serie de exposiciones anuales por invitación que pudieran quedar bajo el patronato de la Fotográfica (RSFM) y de la revista *Sombras*», algo que todavía tenía que «tantear». La previsión, le informaba también a Carbonell, era que participaran seis fotógrafos con un total de 240 imágenes entre todos. La respuesta de Carbonell fue pronta y en actitud asertiva tanto hacia las fechas como en el número de obras a presentar, de tal modo que habló «en representación» de sus otros dos compañeros catalanes (Pla y Campaña): «Entre los tres expositores de Barcelona remitiremos a Madrid las 120 obras que nos corresponden...». De los tres expositores de aquí, siendo Pla el que desarrolla una más fecunda actividad fotográfica, también será el que mayor número de obras remita a esa exposición; probablemente se compondrá nuestro envío colectivo de unas 60 obras de Pla y el resto por partes iguales entre Campaña y yo».

Ya en noviembre del 44, tenemos constancia de contactos con otro de los intervinientes en la muestra, el fotógrafo valenciano Francisco Mora Carbonell. En la carta, Ortiz informaba también de que ya se habían comprometido a colaborar los fotógrafos Antonio Campaña, Joaquín Pla y Claudio Carbonell, y que pensaba invitar al zaragozano Aurelio Grasa. La respuesta positiva de Mora Carbonell no se hizo esperar, de tal manera que a las pocas semanas enviaría un total de 36 imágenes, casi todas bromuros, autorizando a Ortiz «para retirar y no exponer las que a su juicio no lo merezcan», al igual que le diría Joaquín Pla: «Si V. encuentra alguna (fotografía) que no debe figurar desde luego queda V. autorizado para retirarla y le quedaré muy agradecido por su consejo y buena intención». En parecidas fechas, respondería en similares términos el médico y fotógrafo aragonés Aurelio Grasa, que, respetuoso, afirmaba que su «modesta colaboración sea muy inferior a sus maravillas de V., de las que soy ferviente admirador, y no alcance tampoco a la producción de las firmas que en la misma me indica que concurren».

Sucesivamente, cada uno de los fotógrafos implicados en el proyecto expositivo fue enviando a Madrid las fotografías que habrían de exponerse, por ejemplo,

¹⁸ Julio Moisés Fernández de Villasante (1888-1968). Pintor de origen catalán, muy reconocido a nivel institucional, llegando a ser profesor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Especializado en el retrato y en la figura femenina. Datos tomados de <https://dbe.rah.es/biografias/11417/julio-mois-es-fernandez-de-villasante> (consulta hecha el 23 de febrero de 2024).

con fecha del 22 de diciembre de 1944, las de Antonio Campañá, junto con el listado de las mismas (entre las que aparece citada *Tracción de sangre*). En otra carta un poco anterior, este manifestaba a Ortiz Echagüe su preocupación por «ser la primera vez que expongo tantas obras mías en público, pues nunca he querido hacer una exposición aparte de la de Igualada donde todos son amigos, tengo cierta ilusión a la par que temor. ¿Gustará lo mío en Madrid?». Dudas que hicieron que, acto seguido, en ese mismo texto mecanografiado, el fotógrafo catalán le pidiese a Ortiz que le mandase todo lo relativo a críticas y comentarios publicados con motivo de la muestra. Por último, otro aspecto que resulta interesante es la oferta que le hizo Campañá a Ortiz sobre proporcionarle material fotográfico (placas, papel, etc.) en caso de necesitarlo¹⁹, una circunstancia general que aquejó en gran medida tanto a profesionales como a *amateurs* como consecuencia de la escasez de suministros (de todo tipo) ocasionada por la Guerra Mundial. Un detalle sintomático de esta situación acuciante de carencia de material fotográfico fue la carta dirigida por el director general de Turismo, Luis Antonio Bolín, al embajador español en Washington, ya terminada la guerra, con fecha de 29 de septiembre de 1945:

Para conseguir las fotografías que son necesarias a los efectos de nuestra propaganda, ahora intensificada ante la posibilidad de que pueda ser útil para atraer turismo extranjero en un plazo próximo, tropezamos con la enorme dificultad de no existir actualmente en nuestro país disponibilidades de papel y rollos fotográficos. Agobiado por este problema, que dificulta grandemente nuestra labor, me permito acudir a Vd. con el ruego de que tenga la amabilidad de ver si sería posible remitirme, por valija diplomática y con toda rapidez, el material que detallo en nota adjunta²⁰.

En lo que respecta a la recepción de la exposición, también son numerosos los testimonios entrecruzados a través de las cartas. En uno de ellos tuvo lugar una interesante valoración sobre los procedimientos técnicos empleados por casi todos estos fotógrafos, en una carta fechada todavía durante la celebración de la exposición, el 6 de enero de 1945, que Claudio Carbonell dirigió a Ortiz Echagüe, donde le proponía ciertas experimentaciones. Pocos días después, hubo una nueva carta en que Carbonell le agradecía a Ortiz el recorte de prensa con la crítica del periódico *Madrid*, que al parecer aludía, entre otras cuestiones, al éxito de afluencia de espectadores, algo que, según el fotógrafo barcelonés, «demuestra que el público va

¹⁹ En otra carta contenida en la misma carpeta (267/021/5), dirigida en esta ocasión a Claudio Carbonell, ya clausurada la exposición en el Círculo de Bellas Artes, Ortiz Echagüe le decía: «Esperemos al final de la guerra para ver si en definitiva contamos o no con nuestros papeles predilectos y en caso negativo cuando las tareas nos lo permitan no habrá otra solución que persistir en los ensayos con la esperanza de llegar a algo aceptable para lo que ha de ser sumamente útil el comunicarnos el proceso de nuestros trabajos».

²⁰ Archivo General de la Administración (AGA): (03) 049.002. Caja 11874. Top.22/44.203-52.704. Tenemos otra carta, de la misma fecha y dirigida en los mismos términos al duque de Alba, embajador de España en Londres. AGA: (03) 049.002. 22/03914.



aceptando la fotografía como un medio de realizaciones de arte y que los artistas no desdeñan tomar ya en consideración nuestra afición; claro que en este íbamos bien acompañados y respaldados por nuestro amigo Ortiz Echagüe que hace tiempo ha recibido el espaldarazo que a los demás nos abre el camino». Al final de su carta, el primero insistía en cuestiones técnicas: «me voy inclinando cada día más hacia la goma o el carbón de varias capas matizadas, con los cuales creo que llegaríamos a formar imágenes de mucho más vigor y plasticidad, claro que el momento es quizás inoportuno porque no se encuentra nada...».

Si muchas son las cartas intercambiadas con Carbonell, no son menos las escritas con Joaquín Pla, el más cercano en generación con el propio Ortiz. Así, en un texto manuscrito (procedimiento mayoritario por parte del fotógrafo catalán), fechado el 8 de enero de 1945, reiteraba los halagos: «... donde estén sus *fressones* siempre presidirán todas las exposiciones, aunque los coloquen en el último rincón». A lo que añadía un poco más adelante una frase que perfectamente podría servir para definir al pictorialismo: «Yo [Pla] pretendo hacer Arte (sin conseguirlo) por medio de la fotografía y V. hace Arte a pesar de la fotografía».

A todo este material epistolar, debemos añadir numerosos recortes de prensa sobre la exposición y sobre otras celebradas recientemente en la capital madrileña, como en la Sala Macarrón, en el contexto de la Feria del Libro, en mayo de 1944, o en el Centro de Instrucción Mercantil, entre mayo y junio de ese mismo año. De esta última, y a modo de ejemplo, podemos rescatar la reseña que hizo el crítico Cecilio Barberán y que apareció publicada en la revista *Fotos. Semanario gráfico*, muy vinculada con el Régimen, y dirigida en aquellos años por el zaragozano Fernando Castán Palomar. Barberán asociaba la obra de Ortiz Echagüe con el «realismo» propio «que muchas espiritualidades españolas adquirieron en la imaginaria».

El propio Barberán se hacía eco de los diferentes *Salones* celebrados en Madrid, y de su importancia en el panorama de la fotografía artística española; junto al de la revista *Sombras*, citaba el de Fotografía de Montaña, organizado por el Club de Peñalara, entre otros celebrados en Madrid a lo largo de 1945. Sobre Ortiz Echagüe, el crítico insistió de nuevo en los vínculos entre la pintura y escultura barrocas españolas y la obra del alcarreño, al que caracterizó en su texto de *ABC* como «uno de los creadores de la escuela fotográfica española». Y sobre la que se preguntaba: «¿Cuál es el distintivo de esta? Sin duda, el contraste que se da con tanta frecuencia en nuestro medio ambiente: el predominio violento de la luz y de la sombra, que lo mismo da ocasión a nuestros imagineros para captar la expresión realista de nuestras figuras, que a Zurbarán para hacer con ellas la obra impar de su pintura» (Barberán 1945, 2). Todavía más, el mismo crítico había hecho ya alusiones en esta línea en su reseña sobre el libro *España mística*, del mismo Ortiz Echagüe; un nuevo libro fotográfico centrado en «la vida religiosa y mística española [...], tesoro espiritual que constituye lo más profundo del alma española», bajo «el concepto más español en su fotografía». Lo que «da por resultado un contraste de plasticidad igual al que aparece en los monjes de Zurbarán y en las tallas realistas castellanas» (Barberán 1944, 11) (véase también Lázaro 2017, 563-574 y López-Guadalupe 2001, 646).

De finales de la década de los cuarenta, data un intercambio destacable de cartas entre nuestro fotógrafo y el presidente de la Sociedad Fotográfica de Zara-



goza en aquella época (lo fue durante 35 años, de 1932 a 1967), Lorenzo Almarza. El contenido versa sobre la participación de Ortiz en el XXIV Salón Internacional de Fotografía organizado por la SFZ en octubre de 1948²¹. Es conocida la estrecha relación entre la agrupación zaragozana y el fotógrafo desde los años veinte, de modo que este fue un asiduo al evento expositivo desde 1927 (Domeño 2012, 281). El cronista del Salón que publicó su reseña en la revista *Aragón*, editada por el SIPA, destacaba los números que caracterizaron esa edición: más de cuatrocientas fotografías mostradas, escogidas de entre más de mil setecientas, procedentes de casi quinientos autores. De entre los miembros de la SFZ, valoraba también la «nueva vitalidad» que «se refleja en el entusiasmo con que los elementos jóvenes acuden junto a los veteranos al certamen anual». En relación con la presencia de Ortiz Echagüe en este Salón, esta queda certificada por la publicación de su *Castillo de Coca* para ilustrar dicha reseña (L 1948, 76). Esta obra formaría parte del último libro editado por Ortiz, *España, castillos y alcázares* (1956).

Ya en la primavera de 1949, Ortiz participó en nuevas muestras de otras agrupaciones fotográficas españolas influyentes, como la de Igualada (Barcelona), entre el 1 y el 10 de abril, con unas notas mecanografiadas en el folleto de la exposición sobre las obras presentadas del propio fotógrafo²², o la «Exposición de obras fotográfica de José Ortiz Echagüe», entre el 16 y el 26 de mayo, en la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa con sede en San Sebastián²³.

Los finales de esta década fueron especialmente activos en la trayectoria de nuestro autor, no solo en España, como estamos viendo, puesto que también viajó su obra por diferentes ciudades estadounidenses y europeas, tal es así que fue el «autor (pictorialista) con mayor proyección en el extranjero» (Zelich 1998, 23). Así, en efecto, conservamos correspondencia y folletos de exposiciones en Los Ángeles (California), Detroit (Michigan), etc.²⁴, o con la asociación Photo Pictorialists of Milwaukee (Wisconsin), sobre el envío de fotografías para el Salón Internacional de Fotografía, con fecha de junio de 1948, con motivo de la conmemoración del centenario de la fundación del estado²⁵.

En el ámbito europeo, estuvo presente en 1949 en el Círculo Fotográfico Milanes²⁶. No muy lejos, y a principios de ese año, expuso en el Circolo degli artisti de Turín, muestra organizada a instancias de la Società Fotografica Subalpina, con abundante correspondencia y recortes de prensa relativos a la misma²⁷.

Tales contactos —muchos de ellos—, con estas agrupaciones extranjeras, fueron iniciados a título particular debido al importante prestigio que ya había acumulado Ortiz Echagüe, sobre todo, a partir de su vinculación con la Royal Photographic

²¹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/007/1.

²² AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/004/2.

²³ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/007/1.

²⁴ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/003/1.

²⁵ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/4.

²⁶ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 67/006/5.

²⁷ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/016/1.



Society (RPS) de Gran Bretaña. La relación con esta institución ya se había establecido mucho antes de la guerra civil, sobre lo que luego volveremos. Asimismo, su condición de industrial (ingeniero aeronáutico) y sus continuos viajes fuera de nuestras fronteras le posibilitaron los suficientes contactos personales (con otros profesionales de la rama, muchos de ellos con semejantes aficiones fotográficas) como para exponer sus trabajos en los Salones y publicar sus obras en diversas revistas.

Pero, sin duda alguna, el reconocimiento internacional que más satisfizo a Ortiz Echagüe fue su nombramiento como «Socio de Honor» de la citada RPS en septiembre de 1949, «nombramiento que se concede únicamente en casos muy señalados y que solo detentaban en todo el mundo unos seis fotógrafos» (Domeño 2000, 75). Se conserva la notificación enviada por la prestigiosa entidad británica, fechada el 21 de septiembre de 1949²⁸. La vinculación con la agrupación londinense se mantendría durante décadas, como certifican los sucesivos intercambios de correspondencia durante los años siguientes, relativos a una nueva exposición organizada a instancias de la RPS a finales (6-20 de noviembre) de 1958 y con mediación de la Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC)²⁹, y de la cual se hizo eco la publicación de la entidad (*Journal of the Photographic Society*). Concretamente, se detallaba el número de piezas expuestas (103 en blanco y negro y 22 transparencias en color) «escogidas por Echagüe, representativas de su trabajo y agrupadas en cuatro secciones». Asimismo, se decía que en ese número de la publicación solamente se habían podido publicar cuatro fotografías y que más adelante, en marzo (de 1959), aparecería un número mayor en *The Year's Photography*. Por último, esa breve nota, de autor anónimo, incluía unas palabras del propio fotógrafo: «No creo que esa práctica denominada *fotografía moderna* sea indispensable/adecuada para todas las clases de trabajo (fotográfico) y me entristece ser considerado anticuado porque no creo que sea necesario o conveniente para todo el mundo usar las mismas técnicas cuando tenemos tantos métodos para elegir»³⁰.

²⁸ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/5. Esta carpeta contiene igualmente correspondencia con la Royal Photographic Society fechada en los años cincuenta-sesenta. Véase también 267/022/1.

²⁹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/015/7. El papel de esta institución, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, para el fomento de una determinada imagen de España fue trascendental ya desde los primeros años del nuevo régimen, como ilustra la abundantísima documentación custodiada en el AGA que certifica los contactos entre esta y otra entidad de cuño franquista como fue la Dirección General de Turismo (DGT). Así, a modo de ejemplo, señalamos un oficio del director de la DGRC dirigido hacia el de la DGT, con fecha de 19 de junio de 1942, en que se expresa: «Deseoso este Departamento de remitir a los principales centros culturales españoles en el extranjero, dependientes de la Sección de Relaciones Culturales, varias colecciones de fotografías de los monumentos históricos y artísticos más notables de nuestro país, así como de sus paisajes, cúmpleme rogar a V.I. se sirva enviar, si es posible, algunas de dichas colecciones, que inmediatamente serán distribuidas en la forma anteriormente expuesta» AGA: (03.) 049. 002. Caja 11883. Top. 22 / 44.203-52.704.

³⁰ Traducido del inglés. Citas y datos tomados de Anónimo, «One-Man Exhibition by José Ortiz Echagüe (Hon. Fellow)», *Journal of the Photographic Society*, vol. 99, n.º 1-11, January 1959, p. 21. La primera mención que hemos localizado sobre Ortiz Echagüe en esta publicación data de 1912 y se refiere a un texto publicado por el propio fotógrafo en *Photograms of the Year*, editado por



Igualmente, los contactos con la veterana agrupación británica se prolongarán a lo largo de los años sesenta, como podemos comprobar gracias a la abundante documentación existente³¹.

La década de los cincuenta no fue menos productiva en la trayectoria de Ortiz Echagüe a la hora de estrechar lazos y de establecer otros nuevos con diversas agrupaciones fotográficas, tanto del país como de fuera de nuestras fronteras. Ciertamente, en el ámbito internacional, gracias a la copiosa correspondencia y otros materiales que conserva el fondo del fotógrafo en el AGUN, podemos cifrar el carácter cosmopolita que su trabajo asumió en una época en que todavía los contactos de los fotógrafos españoles con otros nombres e instancias de más allá de los Pirineos, no digamos más allá del Atlántico, eran más bien escasos. En todo caso, unos años más tarde, los jóvenes integrantes del grupo AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense) (José María Artero, Gabriel Cualladó, Gonzalo Juanes, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Ricard Terré, etc.) y sus contactos con numerosos grupos fotográficos europeos (los franceses de *Les 30x40*, los italianos de *La Góndola* y *La Bussola*, etc.) o con personalidades como el teórico y fotógrafo alemán, Otto Steinert, organizadores todos ellos de exposiciones de participación muy heterogénea en cuanto a procedencias y estéticas, pueden parangonarse con el internacionalismo de Echagüe. Las intenciones de AFAL dejaban bien a las claras una aspiración por equipararse a los estándares de la fotografía internacional, sobre todo, europea, como bien dejaron por sentado al ser invitados al Salón de Charle-roi (Bélgica), organizado a instancias del Cercle Photographique de esa ciudad, en abril de 1958:

Por primera vez en la historia de nuestra fotografía, se solicita la participación de un numeroso grupo español en una exhibición internacional [...]. AFAL se siente orgullosa de haber iniciado hace dos años su campaña a favor de una renovación de la fotografía española, que por encima de miopes interpretaciones [...] ha merecido la confianza de una sociedad extranjera para que [...] se muestre en los medios europeos el verdadero rostro de una fotografía más joven, más real, encajada en nuestro mundo de hoy y más europeo también, puesto que europeos somos, considerando este calificativo como suma de cultura, tradición y sensibilidad (Terré 2006, 107).

Volviendo con Ortiz Echagüe, como prueba demostrativa de su presencia en Estados Unidos, puede citarse el prestigioso *American Annual of Photography*, en su volumen 64, correspondiente al año 1950, editado por la *American Photographic Publishing*³², el cual le dedicó uno de sus artículos, titulado «The Work of José

Francis James Mortimer, destacado fotógrafo pictorialista británico, en el que el español hacía una «Revisión» («Review of Pictorial Photography») de la pintura pictorialista de nuestro país en aquel momento. También encontramos la firma del francés Robert Demachy, que hacía lo propio para su país. Véase *Journal of the Photographic Society*, vol. 52, n.º 8, December 1912, p. 370.

³¹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/023/1.

³² Conservamos correspondencia entre el fotógrafo y esta firma, fechada en 1948. En AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/1.





Ortiz-Echagüe», firmado por uno de sus editores, el fotógrafo Franklin I. Jordan. Asimismo, el propio Ortiz publicaría en ese mismo número unas páginas glosando su «Medio siglo de actividad fotográfica»³³. Por otro lado, y a lo largo de toda la década, son fecundas las conexiones con la Photographic Society of America³⁴ (PSA), entidad que también lo nombraría «Socio de Honor». Sin dejar Estados Unidos, varios son los hitos expositivos que podemos destacar, y que están ampliamente documentados en el Fondo del AGUN. Entre ellos, la muestra «Photography in Fine Arts», en la Smithsonian Institution, un renombrado centro de educación, investigación y exposición, fundado en Washington D.C. en 1846. Tuvo lugar entre el 1 de mayo y el 30 de junio de 1952, y en ella nuestro fotógrafo participó con una imagen con referente aragonés, una panorámica –de las varias que tomó– del cerro bilbilitano donde se yerguen los restos del castillo de Ayub. Se trató de una muestra colectiva, con 128 fotografías en total, muchos de ellos provenientes del mundo de la fotografía de prensa (Robert Capa o Henri Cartier-Bresson, entre otros), y no solo se mostró en la capital federal, puesto que itineró por 43 museos de todo el país norteamericano (Domeño 2012, 285).

Similares imágenes a la del castillo zaragozano formarían parte del último libro publicado por Ortiz Echagüe, *España, castillos y alcázares* (1956), tras *España, tipos y trajes* (1930, 1.ª edición), *España, pueblos y paisajes* (1939, 1.ª edición) y *España mística* (1943, 1.ª edición). En el Fondo de la Universidad de Navarra, existe una copiosísima documentación que permite estudiar a fondo todo el complejo proceso de edición de estos «libros fotográficos». Para no hacer demasiado prolijo el análisis, nos centraremos en el último de ellos, aunque también hagamos puntuales menciones a los anteriores. En primer lugar, cabe decir que hallamos varias carpetas con correspondencia cruzada sobre estas labores de edición para *España, castillos y alcázares* con la empresa de artes gráficas Huecograbado Arte, de Bilbao, entre 1952 y 1955³⁵, concretamente, sobre el envío de galeradas y de imágenes. Igualmente, durante este mismo periodo cronológico, aparecen menciones a reediciones de sus trabajos anteriores en otra carpeta³⁶. En esta última, se habla claramente de introducir imágenes nuevas, textos, etc.

Mucho se ha escrito sobre este tipo de publicaciones del ingeniero y fotógrafo alcarreño, que comenzó su andadura en 1929 con una edición alemana, bajo el título *Spanische Köpfe. Bilder aus Kastilien, Aragonien und Andalusien* (*Cabezas españolas. Imágenes de Castilla, Aragón y Andalucía*), que daría lugar, en 1930, al citado *España, tipos y trajes*, editado por Espasa-Calpe. A partir de sus intenciones de documentar los trajes propios de cada región y los «tipos» humanos correspondientes, este primer libro continuaba una tradición que se remontaba a la pintura de Joaquín Sorolla o a otras experiencias fotográficas como el catálogo de «tipos» publicado por el francés

³³ Existen unas notas mecanografiadas sobre este texto en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/005/1.

³⁴ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/4.

³⁵ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/001/2.

³⁶ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/001/3.

Jean Laurent hacia 1870, o libros más recientes como *Por España. Impresiones gráficas*, del conde de la Ventosa (José María Álvarez de Toledo), aparecido en 1920. (Ortiz-Echagüe 2014: 81). Los libros fotográficos de Ortiz Echagüe, se puede afirmar, representaron –y representan– el verdadero legado de su autor, con sucesivas reediciones y con usos y orientaciones muy variados de los estrictamente asociados al interés personal de este, a caballo entre el cientifismo etnográfico y antropológico y las búsquedas expresivas y estéticas partiendo de la indudable belleza que buena parte de los trajes, paisajes, tradiciones y construcciones históricas de nuestro país ofrecían a sus ojos. Entre estos otros usos, los vinculados con la publicidad turística, con las diversas instituciones que gestionaron su funcionamiento desde el primer tercio del siglo xx. Con buena parte de ellas Ortiz entabló una relación intermitente, en el sentido de utilizar muchas de sus fotografías –y las de otros artífices, *amateurs* como él y también profesionales– para la ilustración de carteles, libros y folletos, propaganda gráfica, en suma, con el objetivo ulterior de proyectar una imagen atractiva para el turista nacional y extranjero. Buena prueba de ello son las diferentes campañas de adquisición de ejemplares de sus libros o, incluso, imágenes «seltas» pero correspondientes a esos títulos, como ocurrió, para este último caso, ya en época del extinto Patronato Nacional de Turismo (PNT) (1928-1936), que adquirió ejemplares de su primer libro, como informó Rafael Calleja, jefe de la Sección de Propaganda y Publicaciones de la DGT, en una carta fechada en diciembre de 1939, recién fundada esta última institución. En este nuevo periodo, se compraron cincuenta ejemplares de esta primera obra y de la segunda (*Pueblos y paisajes*), que, para el dirigente del turismo español, eran «libros excelentes para figurar entre los que en los alojamientos de la DGT se encuentran para uso de los turistas. También lo son como obra adecuada para obsequiar en determinadas ocasiones a personalidades extranjeras»³⁷.

De enero de 1945, tenemos constancia de un pedido de imágenes pertenecientes a los tres libros publicados hasta ese momento³⁸. Asimismo, tenemos documentada, en diciembre de 1954, una propuesta de pago de tres libros, un ejemplar de *España, tipos y trajes*, de *España, pueblos y paisajes* y de *España mística*, respectivamente³⁹. Por otra parte, el mes anterior de ese mismo año, el primero de ellos fue premiado en el Concurso «Los 50 libros mejor editados del año», organizado por el Instituto Nacional del Libro. La noticia le fue comunicada por el poeta Adriano del Valle, jurado de esa edición⁴⁰.

Muchos años después, a principios de los setenta, Ortiz vendería a la Dirección de Turismo importantes contingentes de sus obras: 1000 ejemplares de *España, tipos y trajes*, otros tantos de *España, pueblos y paisajes*, 1200 de *España, castillos y alcázares*, y, finalmente, 300 ejemplares de *España mística*⁴¹.

³⁷ AGA: (03). 049. 002. Caja 12995. Top. 22/52.704-54. 102.

³⁸ AGA: (03.) 049. 002. Caja 11874. Top. 22/44.203-52.704.

³⁹ AGA: (03). 049. 002. Caja 12998. Top. 22/52.704-54. 102.

⁴⁰ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/006/3.

⁴¹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/3.



Respecto a *Pueblos y paisajes*, y sus sucesivas reediciones, tenemos una curiosa carta de agradecimiento de «Azorín», que escribió el prólogo de la segunda edición, en 1942, dirigida, en febrero de 1956, a Ortiz Echagüe «por el cheque⁴² y por los libros». Acto seguido, el escritor calificaba al fotógrafo de «editor ejemplar, insuperable. [...] está realizando una labor ingente de españolismo». En efecto, en su «Prólogo en sueños», el autor de la generación del 98 expresaba ideas estéticas y morales que Ortiz plasmó perfectamente en imágenes: «No olvidemos que la nación es unanimidad en el sentimiento. Cuando estemos en la callejita silenciosa de un pueblo o penetremos en un viejo palacio, o nos sentemos en el banco de una catedral, o contemplemos un paisaje, ese ambiente milenario, cargado de emociones, realzará el valor de lo que contemplemos y será un aglutinante que nos una al pasado»⁴³.

En cuanto a *España, castillos y alcázares*, en su primera edición (1956) fue muy bien valorado, tanto por las revistas especializadas como desde la prensa generalista y también en la opinión de particulares, otros fotógrafos *amateurs*, como los aragoneses Joaquín Gil Marraco y Lorenzo Almarza, quienes, el 29 de febrero de 1956 y el 8 de marzo de ese año, respectivamente, le dieron las gracias por medio de sendas cartas por enviarles un ejemplar de esta obra⁴⁴. Una de las ideas más repetidas en su consideración fue el saber aunar la «sugerencia plástica y la anotación erudita», es decir, la capacidad de su autor para obtener un resultado artístico a la vez que documentaba un fragmento material de la historia del país (Anónimo 1956, 67).

En 1960, este libro conocería una nueva reedición⁴⁵, uno de cuyos ejemplares iría a parar a la Asociación Española de Amigos de los Castillos, una entidad sin ánimo de lucro que se fundó en 1952 «al amparo de un Decreto de 22 de abril de 1949, por el que se venían a proteger los Castillos y se les reconocía como monumentos nacionales»⁴⁶. Su presidente en 1960, el marqués de Sales (Antonio del Rosal y Rico), le agradecía en una carta a Ortiz Echagüe, fechada el 21 de octubre, el envío de un ejemplar y le informaba al fotógrafo de que el redactor-jefe de la revista de la Asociación, el historiador y académico Ángel Dotor⁴⁷, se encargaría de hacer una reseña, como así efectivamente hizo. De hecho, en esta misma carpeta se conservan

⁴² En concepto, claro está, de pago de los derechos por su texto.

⁴³ Azorín, «Prólogo en sueños», en *España, pueblos y paisajes*, fotografías: José Ortiz Echagüe; textos: «Azorín» y José María Salavarría. Ediciones Ortiz Echagüe, 1966 (9.ª edición), p. 5. Sobre el concepto de paisaje en la obra de Azorín, Ortega 2002: 119-131.

⁴⁴ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/016/2.

⁴⁵ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: *Ibidem*.

⁴⁶ Tomado de <https://www.xn--castillosdeespaa-lub.es/es/content/quienes-somos> (consulta hecha el 1 de marzo de 2024).

⁴⁷ Encontramos una referencia a este erudito en un intercambio de cartas con la DGT, fechadas en agosto-septiembre de 1941, en que solicitaba fotografías con objeto de ser publicadas en «crónicas de exaltación española, principalmente en el orden de evocación histórico-artística, de costumbrismo, paisaje, etc.» en el *Diario de la Marina*, periódico de La Habana (Cuba). Una de las vistas específicas que pidió fue «una vista panorámica de la ciudad de Segovia, y otra de su Alcázar, para completar la ilustración, que ya tengo preparada, con destino a una crónica sobre dicha capital castellana». En AGA: (03.) 049.002. Caja 11883. Top. 22/44.203-52.704.

dos hojas mecanoescritas, mandadas en primicia al fotógrafo antes de aparecer en la revista de la Asociación, en que Dotor ponderaba el

considerable acervo logrado por Ortiz Echagüe con los tres libros de referencia, de contenido y empaque no superados por los mejores similares aparecidos aquende y allende fronteras, libros cuyas ediciones han venido sucediéndose, como consecuencia de la gran difusión por los mismos alcanzada entre el creciente número de viajeros, propios y extraños, que saben sentir y admirar las bellezas en ellos plasmadas...

Casi justo un año después, a principios de octubre de 1961, el marqués de Sales volvía a contactar con Ortiz Echagüe para pedirle que fuera el presidente del jurado de un concurso que organizaba la entidad en colaboración con la Federación de Sociedades de Artes Fotográficas y bajo el patrocinio de la marca Perutz, firma alemana de película fotográfica⁴⁸. Igualmente encontramos la colaboración de Ortiz Echagüe con la Asociación mediante la publicación de numerosas de sus imágenes (muchas de ellas aparecidas en el libro *España, castillos y alcázares*) en las páginas del *Boletín* de la entidad, por ejemplo, en los números 32 y 33 (enero-febrero-marzo de 1961 y abril-mayo-junio de 1961, respectivamente) para ilustrar los artículos «Castillos del antiguo Reino de Aragón», firmados ambos por José Sanz y Díaz.

Retomando la faceta expositiva, otra importante muestra presidida por las imágenes de Ortiz Echagüe, bajo el título *Spectacular Spain*, tuvo lugar en el primer trimestre de 1960 (quedó inaugurada el 12 de febrero) en las dependencias del Metropolitan Museum de Nueva York⁴⁹, aunque los contactos para su preparación se dieron ya en los últimos meses del año precedente⁵⁰. Las fotografías (procedentes de sus cuatro libros editados) se mostraron junto a las de otros nombres extranjeros (Cartier-Bresson, entre otros), autores de «fotografías también españolas», más algunos grabados goyescos (J.M.M. 1960, 38). Asimismo, según el anónimo redactor del periódico *La Vanguardia Española*, destacado en la ciudad estadounidense, partiendo de las crónicas de algunos periódicos y revistas del país⁵¹ (cita a *Newsweek*), los comentarios fueron «extensos y encendidos, con reproducción de algunas de sus fotografías más características» que «responden también al concepto más español, dramático y tradicional». Por último, también hizo, implícitamente, una distinción entre su trabajo y el de los extranjeros: «Ortiz Echagüe tampoco es el reportero que, al estilo actual, capta la realidad de donde esta salta. Por el contrario, desde el primer instante, o sea, el momento en que el artista escoge su gente o su paisaje, hasta

⁴⁸ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/004/4. Esta carpeta contiene correspondencia con distintos particulares y entidades, sobre todo referida al envío de ejemplares de libros de Ortiz, fechada toda ella a principios de los años sesenta.

⁴⁹ Puede encontrarse un interesante intercambio de correspondencia entre Ortiz Echagüe y los responsables del museo neoyorquino en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/6.

⁵⁰ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/7.

⁵¹ Pueden verse traducciones del inglés al español de algunas de estas reseñas de la prensa estadounidense en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/017/4.



el proceso del revelado, nada se ha dejado a la espontaneidad. En Ortiz Echagüe hay tanto un literato como un pintor» (Anónimo 1960, 16).

El organizador de la muestra fue Hyatt Mayor, responsable del Departamento de Grabado de la institución neoyorquina⁵² y, desde 1955, presidente de la Hispanic Society of America. Ortiz Echagüe estableció con él una frecuente comunicación epistolar desde los primeros preparativos.

Pero antes de la celebración de esta exposición, *Spectacular Spain*, en el Metropolitan, hubo otra de nuestro autor en Estados Unidos que hizo de precedente, y para la cual hubo contactos con distintos diplomáticos españoles que ejercieron, de alguna manera, el papel de intermediarios. Todo ello es expresión inequívoca de que determinadas actividades culturales desempeñaron la función de distensión política entre España y otros países occidentales (ya lo hemos visto con el caso británico y la RPS) para el establecimiento de una cierta *normalidad* de relaciones entre tales democracias y la dictadura de Franco. Algo sobre lo que luego volveremos. Es así que tenemos a Antonio Espinosa, cónsul de España en Nueva York en septiembre de 1959 (que sería sustituido por aquellas fechas por Antonio María de Aguirre), con el que Ortiz se escribió para transmitirle ya un primer interés por parte de la Photographic Society of America de organizar una exposición con motivo de la convención que la entidad tendría en la ciudad de Louisville (Kentucky). Las fechas que se hablaron fue octubre de 1959, y las fotografías (80) fueron enviadas por valija diplomática «gracias a la buena disposición de mis buenos amigos Sres. (Jaime) Alba y (Luis Antonio) Bolín⁵³, de la Embajada de España en Washington»⁵⁴. Esas imágenes, más tres libros –no se especifican cuáles– para ser mostrados también en la exposición, serían así remitidos a nombre del cónsul Espinosa, quien, a su vez, debía entregarlo todo a Willard H. Carr, fotógrafo y miembro de la Photographic Society of America⁵⁵.

En la contestación de Espinosa a Ortiz, fechada el 23 de septiembre de 1959, hay una primera mención de una propuesta para una futura exposición en Nueva York: «El Sr. Carr, en quien tiene usted un entusiasta admirador, me ruega le transmita su deseo de preparar, asimismo, una exposición en Nueva York que pudiera ser hacia mediados o fines de octubre. Todo ello es, naturalmente, nada más que un proyecto, pero desearía antes contar con su conformidad, si usted no ve en ello inconveniente».

⁵² Uno de sus principales trabajos como historiador dentro de esta faceta artística fue *Prints & People. A Social History of Printed Pictures*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1971.

⁵³ Puede consultarse correspondencia con este, que ejercía las labores de Consejero de Información de la Embajada española Washington, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/7.

⁵⁴ Entretanto, se había producido otro contacto por parte de Ortiz con otro diplomático español, José María Ruiz Morales, director general de Relaciones Culturales, con fecha de 17 de septiembre de 1959, en que le informaba de la invitación por parte de la PSA de montar una exposición en Louisville. *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.



El 29 de septiembre, Ortiz contestó al diplomático sobre las circunstancias en que conoció a Carr, dos años atrás, «por un fulminante paso por mi despacho de Madrid, que aprovechó para dispararme unas fotos con su cámara». Decía también que él había «movido» la exposición en Louisville, una muestra «que a finales del año pasado (1958) y en mayor número hicieron un recorrido por Inglaterra bajo el patrocinio de la Royal Photographic Society», y de la cual hemos hablado más arriba.

Siguiendo con esta interesante misiva, el fotógrafo alcarreño le mostraba a Espinosa su interés por la exposición en Nueva York, llegando incluso ya a hablar de fechas: «dentro de este año», ya que a principios del próximo pensaba llevar esas mismas imágenes a Milán.

Sigue la carta con otro substancioso comentario a partir de un testimonio que el ingeniero aeronáutico Virgilio Hernández Lizuain, perteneciente a la plantilla de Construcciones Aeronáuticas S.A. (CASA), empresa fundada por el propio Ortiz Echagüe en 1923, le remitió a este por esas mismas fechas (septiembre de 1959), en relación con determinadas obras fotográficas de Henri Cartier-Bresson y de W. Eugene Smith, expuestas en el Metropolitan. Hernández informaba a su jefe de que, con motivo de «un reciente viaje de carácter técnico» a Nueva York, visitó el museo mencionado, donde destacó en positivo «sus impresionantes y enormes salas dedicadas a Arqueología», pero también advirtió que había una sala dedicada a la fotografía, «donde hay muy buenas fotografías de casi todo el mundo, pero la representación que en ella tiene España es lamentable por la mediana calidad técnica y por lo tendencioso de los temas expuestos». Cuatro en concreto eran las imágenes consideradas: tres pertenecientes al francés (*Niños jugando en Sevilla*⁵⁶, 1933; *Niño en Valencia*⁵⁷, 1933, y *Patio de recreo en Valencia*⁵⁸, 1933). Respecto a la obra de Smith⁵⁹, se trataba de la célebre imagen *El velatorio*⁶⁰ (1950), tomada en la localidad extremeña de Deleitosa (Cáceres), en el contexto de un reportaje más amplio que llevó por título «A Spanish Village. It Lives in Ancient Poverty and Faith», y que había sido publicado en la revista *Life* en el número correspondiente al 9 de abril de 1951, con una extraordinaria resonancia internacional. Resonancia no precisamente positiva por la imagen de pobreza y de retraso que el fotorreportero estadounidense daba a entender a la opinión pública estadounidense, y, por ende, al

⁵⁶ Puede verse la imagen *on line* en el catálogo del Museo Metropolitano de Nueva York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283312>.

⁵⁷ Ídem: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286641>.

⁵⁸ En el catálogo del Museo Metropolitano lleva por título *Madrid*: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270094>.

⁵⁹ En su carta, Virgilio Hernández no identificaba al autor, solo mencionaba el título en inglés: *Spanish Wake*, y describía la temática: «Representa un hombre ya viejo, de aspecto aldeano, en su lecho de muerte, rodeado de acongojadas mujeres. Es la única foto de buena calidad, técnica, aunque su asunto sea algo trágico». No hay duda de que se trata de esta famosa fotografía, obra de W. Eugene Smith.

⁶⁰ Actualmente no está disponible la imagen en el catálogo del Museo, pero tenemos constancia de que existe una copia: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270160>.



resto del mundo occidental. Las réplicas no se hicieron esperar, como, por ejemplo, la emitida por el escritor Gaspar Gómez de la Serna en la revista *Mundo Hispánico*:

Smith coge las imágenes, las tristes imágenes de la aldea de Deleitosa, y arrojándolas sin más ni más a la voracidad de un público cuya capital medida de lo humano es el confort, viene a decirle: «Esto es España». Y no es así. Su documento es tan parcial, cuando menos, como si a manera de muestra de la vida española del presente tenido hubiera la debilidad –insólita– de reproducir únicamente las perspectivas más espléndidas de nuestras grandes ciudades o el lujo de nuestras clases privilegiadas. Y no; España, siendo una cosa y otra, no es ninguna de las dos (Gómez 1951, 17).

Volviendo con las palabras y la valoración de Hernández, que Ortiz Echagüe hacía totalmente suyas, concluía con «que las fotografías expuestas definen muy poco a España, siendo extraño que no hayan sabido sacar más partido a nuestras bellezas turísticas, que tanto atraen a los turistas extranjeros que nos visitan». A juicio del ingeniero, estas cuatro fotografías no hacían sino incidir en la construcción de una mala imagen del país, «deformando la realidad» y «haciendo creer tendenciosamente que en España no hay más que niños tullidos, muros en ruinas y señores gordos con buenos puros...».

Ortiz Echagüe refrendaba estas apreciaciones, aunque definía a Cartier-Bresson como «uno de los más justamente famosos por sus magníficos reportajes, sobre todo en la India y China», pero «parece disfrutar denigrando a España y a Italia»; opinión que fundamentaba desde la contemplación de las imágenes de *temática española* del libro *The Decisive Moment*, aparecido unos años antes de la redacción de esta carta, en 1952. Por último, como alternativa a estas imágenes «denigrantes», el fotógrafo proponía al cónsul de España en Nueva York, en caso de celebrarse la exposición en el Metropolitan, regalar varias obras suyas con el fin de sustituir a aquellas, así como los cuatro libros editados⁶¹. La entrega sí se dio⁶², a principios del mes de diciembre de 1959, no así la sustitución pretendida, como podemos comprobar actualmente si consultamos la página web del Museo⁶³. El envío fue de nuevo gestionado por «valija diplomática».

El 11 de diciembre, ya habían llegado a Estados Unidos las imágenes y los libros, haciendo acuse de recibo Hyatt Mayor, que le agradecía la entrega: «Estamos encantados con su regalo de las diez fotografías que representan la admirable

⁶¹ En esta misma carpeta (267/15/6), hemos encontrado otra carta de la tienda del Museo Metropolitano, fechada el 3 de enero de 1961, en que se le informaba a Ortiz de que habían llegado ocho ejemplares de la tercera edición de *España, castillos y alcázares*.

⁶² Disponemos de una lista mecanoscrita de diez imágenes que fueron «regaladas» al Museo Metropolitano, con fecha de 3 de diciembre de 1959. Son las siguientes: *Lino de duelo* (1932), *Penitente de Cuenca* (1940), *Lagarteranas* (1934), *Sermón en la aldea* (1903), *Remero vasco* (1934), *El monje blanco* (1945), *Penitentes de Cuenca* (1942), *Castillo de Almenara* (1930-1950), *Cerros de Calatayud* (1952) y *Molino andaluz* (1948). AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/6.

⁶³ Estas fotos están referenciadas, pero no visibles, en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=ortiz+echag%C3%B9e>.

variedad de su arte. Proporcionarán inspiración en los años venideros para muchos artistas que estudien nuestra colección».

La confirmación de la exposición *Spectacular Spain* por parte del que sería su organizador, Hyatt Mayor, tuvo lugar a principios de noviembre de 1959 mediante halagadoras palabras: «La exposición dejará una profunda impresión en el público americano a través de su inolvidable visión dramática y su descubrimiento de símbolos visibles del espíritu invisible de España. Es un evento importante para acercar a dos países». Asimismo, Mayor le tomaba la palabra a Ortiz Echagüe sobre la sugerencia de que su obra *Penitentes de Cuenca* sirviera para ilustrar el cartel de la muestra.

Una vez clausurada la exposición y devueltas las imágenes a su autor, en abril de 1960, el curador del Metropolitan insistía en que «sus maravillosas visiones han revelado la dramática belleza de España a un público amplio, y su muestra ha sido una de las más exitosas que jamás hayamos tenido».

Ese mismo año (1960), en este caso, en el último trimestre, se inauguró otra importante exposición en el gran centro museístico del arte de vanguardia que es el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York. Se tituló *Nueva cultura y pintura españolas*, de la mano de los principales miembros de los grupos Dau al Set y El Paso, entre otros. Una muestra que se concibió itinerante, y que su organizador, Frank O'Hara, escritor y crítico de arte estadounidense, justificó en que «el pasado glorioso que ostenta la pintura española conduce a una posible inteligencia, a un laudo estético entre la tradición y la innovación contemporánea». Estas palabras desprenden un discurso bastante asentado, no alejado de cierta visión estereotipada, y siempre a vueltas con la tradición, aun para hablar de los movimientos de la más descollante modernidad, sin posibilidad de equiparación con otras prácticas coetáneas más internacionales. No en vano, O'Hara apreciaba que las «raíces de hierro forjado de Quirino (sic) (realmente Martín Chirino) son una evocación de la nobleza alicortada (sic) de los santos de Zurbarán»⁶⁴. Tradición, muchas veces fundamentada, como vemos, en la excelsa pintura barroca española, peculiar de nuestro arte y uno de sus valores referenciales desde antiguo para los hispanistas de distintas procedencias, que vieron en este tipo de manifestaciones elementos diferenciales con el resto de países del entorno y, no digamos ya, con la cultura y los valores estadounidenses. A pesar de todo,

los estereotipos suelen tener dos caras, y esa misma imagen arcaica de España podía ser también leída en clave positiva: ahí estaba la figura del caballero español del siglo XVII con su gravedad, rigor, seriedad y profundidad religiosa. España era un

⁶⁴ Anónimo, «Noticias de arte», *Índice Cultural Español*, publicación mensual de la Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores), n.º 176-177, 1 de octubre de 1960, pp. 1043-1044. Unos años después, Frank O'Hara volvería a tener relación con el arte español de vanguardia, de la mano de una nueva exposición, organizada en 1966 en colaboración con el galerista neoyorquino John Bernard Myers. Se tituló *Hommage to Machado*, y contó con la participación de artistas como Juana Francés, Antonio López, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Pablo Serrano o Antoni Tàpies, entre otros. Más información, en Grau 2019.



país que aún producía «tipos humanos auténticos»⁶⁵, no corrompidos por la civilización, que mantenían los valores de la caballeridad antigua. Allí se podían encontrar aún los valores perdidos de un mundo antiguo, aquellos que habían desaparecido de los países contaminados por la modernidad (Niño 2005, 66).

Estos intercambios culturales, centrados, como vemos, en prácticas artísticas muy diferenciadas a partir de los géneros y de las estéticas propuestas, fueron constantes entre España y Estados Unidos (y también con algunos países europeos) ya desde la década de los cuarenta, sobre todo, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, en el contexto de la Guerra Fría, y deben reconocerse en un cambio de actitud, mucho más flexible, en cuanto a la consideración política de estos países hacia el régimen de Franco. Dentro de la faceta cultural, la cuestión educativa fue uno de los puntos fuertes a finales del decenio mediante la concesión de becas a estudiantes españoles para que pudiesen formarse en Estados Unidos (Delgado 2003, 51-59).

Pero será la década de los cincuenta en que asistamos *de facto* a esta equiparación de, sobre todo, las expresiones pictóricas de vanguardia españolas (Informalismo y otras tendencias abstractas, de la mano de grupos como El Paso, etc.) al resto del panorama internacional. Los eventos que confirman esto son las sucesivas participaciones en las Bienales de Venecia, de São Paulo o en las primeras ediciones de la Documenta de Kassel (1955 y 1959), entre otras citas (Pérez 2014, 145-146).

Entrando de pleno en la década de los sesenta, el AGUN alberga multitud de materiales interesantes para seguir reconstruyendo la trayectoria de Ortiz Echagüe, pero también un horizonte mucho más general sobre la situación del medio fotográfico, sobre los intereses y prácticas de sus protagonistas, tanto los de la generación del propio fotógrafo como de otros más jóvenes que propusieron alternativas a las premisas firmemente asentadas desde hacía décadas. En este último caso, encontramos a Ramón Masats (1931-2024), un magnífico ejemplo de lo que se ha dado en denominar la «generación neorrealista», articulada en torno a la citada AFAL y otra serie de grupos como «La Palangana», que surgió del seno de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Del fotógrafo barcelonés conservamos un precioso testimonio de respeto y admiración hacia Ortiz Echagüe en una tarjeta de visita en cuyo dorso aparece el siguiente texto mecanografiado: «Apreciado maestro: para la inauguración de mi exposición en el Ateneo, le incluí en la lista de las invitaciones que debían mandarse. No sé aún, si por culpa de Correos o del Ateneo, el caso es que las invitaciones no llegaron a nadie. Es en reparación de esta falta ajena, que me permito incluirle el catálogo de la misma. Con el más profundo respecto de Masats»⁶⁶. La exposición aludida tuvo lugar en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid entre el 4 y el 17 de abril de 1961. Para Gerardo Vielba, futuro presidente de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y miembro del grupo «La Palangana», como el propio Masats, «pocos tan adecuados como él para representar una expresión estética de

⁶⁵ Como los que Ortiz Echagüe recogió en su obra *España, tipos y trajes* (1933, 1.ª edición).

⁶⁶ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/004/3.

agitación y veracidad tan acusadas. Todas estas fotos revelan fresca imaginación para analizar la realidad en sus aspectos más característicos, en su momento más expresivo» (Vielba 1961, s/p.)⁶⁷.

El fotógrafo catalán ya se había iniciado en el campo del profesionalismo gracias a sus colaboraciones como fotorreportero para revistas como *Mundo Hispánico* o los diarios *Arriba* y *Ya*; posteriormente seguiría trabajando en esta materia para publicaciones internacionales como *Paris-Match*, *Point de Vue* o *The Observer* (Ansón 2017, 12). Labor que combinó con exposiciones, como esta que estamos mencionando, así como otras junto a diversos nombres de la renovación fotográfica de cuño realista, los también catalanes Ricard Terré y Xavier Miserachs, con los que expuso, sin ir más lejos, en la galería Aixelá de Barcelona en 1959.

De este modo comprobamos que hubo también contactos entre integrantes de esta renovada concepción del hecho y de la estética fotográfica y el «maestro», quien no dejó de tener reconocimiento a pesar de que las obras de este se alejasen de sus trabajos en gran medida, tanto desde el punto de vista plástico y estético como de orientación y finalidad. También lo comprobaremos en la década siguiente, los años setenta, en que otro fotógrafo (y gestor cultural), Albert Guspí, de una nueva generación, que acabaría abriendo la galería Spectrum en Barcelona en 1973, llegó a relacionarse con Ortiz Echagüe, como más adelante veremos.

Del mismo modo, esta década de los sesenta es pródiga en nuevas cartas con otros fotógrafos de la misma generación de Ortiz Echagüe, como Claudio Carbonell. Documentos en los que, más que tratar cuestiones fotográficas, se refieren asuntos personales, relativos a la salud, lo cual nos da idea del nivel de cercanía y confianza que había entre ellos. Así, fechada el último día del año 1965, disponemos de una breve nota en que Carbonell se disculpaba de no haber podido «mandar a mis amigos las felicitaciones que tenía por costumbre», ya que recientemente había sido operado de próstata «con buen resultado». No se hizo esperar la contestación de Ortiz, el 5 de enero de 1966, alegrándose por el buen resultado de la intervención y animando a Carbonell sobre su pronta recuperación.

Sin dejar lo personal, conservamos también la invitación de la boda del hijo de Claudio Carbonell (Carlos), prevista para la segunda quincena de mayo de 1967, remitida a Ortiz el mes anterior, quien contestó enviando un ejemplar de *España mística* y otro de *España, castillos y alcázares*, «en encuadernación especial de lujo», dirigidos al contrayente.

Unos pocos años después, el 20 de junio de 1970, y retomando el tema de la salud, Antonio Campaña escribía a Ortiz dando malas noticias sobre la situación de Carbonell: «No creo que ya pueda recuperarse, más bien ayer parecía estar en estado de coma, sin conocer a nadie, ni hablar siquiera». Carbonell fallecería el 24 de junio.

⁶⁷ Este número de la revista de AFAL contiene varios comentarios sobre la exposición de Masats en el Ateneo: del arquitecto José Luis Fernández del Amo, aparecido ya su texto en el catálogo de la muestra; del escritor José Hierro; del fotógrafo y director de la revista, José María Artero; y del fotógrafo Gonzalo Juanes.





Por último, en el orden estrictamente fotográfico, hemos localizado un breve intercambio de cartas entre Campañá y Ortiz donde se habla de la difícil situación de la Federación Española de Fotografía Artística, de la cual era presidente Carbo-nell, a finales de 1967. Entre otras razones, la mala salud de este había motivado «lapsus de inactividad», a lo cual se unían algunos intentos de *rebelión* por parte de entidades como la Agrupación Fotográfica de Cataluña que «pusieron en la picota a D. Claudio»⁶⁸.

De estos mismos años, mediados de los sesenta, igualmente conservamos substanciosos comentarios sobre el proceso Fresson y otros procedimientos pigmentarios, empleo de papeles, etc., intercambiados en sendas cartas entre Ortiz y Joaquín Pla Janini⁶⁹. Al igual que sucede con miembros destacados de la SFZ, como los ya citados Joaquín Gil Marraco o Lorenzo Almarza. El primero, en una carta de finales de septiembre de 1967, época en la que era el presidente de la entidad aragonesa, habiendo sucedido a Almarza, le informaba a Ortiz del montaje de una nueva edición del Salón Internacional. Ya en octubre, hubo respuesta de este y reconocía a Gil Marraco ser testigo de «sus actividades al frente de la SFZ, de tan reputada tradición»⁷⁰.

Poco antes, con motivo de la organización de la VI Fiesta de la Fotografía (del 28 de abril al 1 de mayo de 1966), el fotógrafo Ángel García de Jalón, más conocido como «Jalón Ángel», el promotor de este evento, dio explicaciones a Ortiz sobre el montaje⁷¹. Numerosos e ilustres fueron los invitados a esta reunión, entre ellos, el director general de Prensa, Manuel Jiménez Quílez, las autoridades zaragozanas, o el ya mencionado en estas páginas marqués de Sales, presidente de la Asociación Española de Amigos de los Castillos, entidad que colaboró con la VI Fiesta en la organización de una muestra sobre esta temática, en la Diputación Provincial. Por último, cabe comentar que «Jalón Ángel» intervino en la inauguración de estas jornadas rindiendo un homenaje a Santiago Ramón y Cajal⁷², que, como es conocido, fue un notable cultivador y experimentador de la fotografía (Anónimo 1966, 12).

A partir de la década de los setenta, se inicia una nueva época de fértiles relaciones entre Ortiz Echagüe y diferentes instituciones del país. Ya dijimos páginas atrás que vendió numerosos ejemplares de sus cuatro libros a la Dirección General de Promoción del Turismo (heredera de la antigua DGT) en noviembre de 1971. Pues bien, la confirmación de tales compras y de los subsiguientes pagos fue tramitada en marzo de 1972. Esta confirmación venía después de un apremio del fotó-

68 Todas estas cartas están contenidas en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/013/5.

69 AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/019/2.

70 AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/013/4.

71 AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/007/1. Véase también 267/010/3.

72 «Jalón Ángel» le envió, con fecha de 21 de mayo de 1966, un ejemplar del célebre libro *La fotografía de los colores*, publicado por Ramón y Cajal en 1912. Trabajo que fue reeditado facsímil por la Junta Organizadora de la VI Fiesta «como homenaje de la fotografía española a la memoria de nuestro Premio Nobel». En 267/010/3. Véase también una reseña firmada por el propio Jalón Ángel en 1966, 197-199.

grafo, que tenía que pagar a Fournier⁷³ y Valverde, las empresas de artes gráficas que editaron los trabajos, «en plazo breve cerca de dos y medio millones y sería de gran ayuda poder disponer del importe de la compra de ese Ministerio».

Por otro lado, durante estos mismos días hubo otro asunto a tratar entre la institución del turismo español y el fotógrafo, que fue la organización de una nueva exposición a cargo de la primera, en claro agradecimiento por las gestiones antedichas: «... pueden utilizar Vdes. en ese Ministerio mi colección de fotografías para futuros planes de exposiciones». En este sentido, el propio Ortiz recordaba que en 1962 se había celebrado otra muestra semejante, con similares imágenes, en la Biblioteca Nacional y a instancias de la Dirección General de Bellas Artes. Por lo cual, estimaba que se podía demorar esta nueva exposición.

En otro orden de cosas, y relacionado con esto, el hijo del fotógrafo, César Ortiz Echagüe, arquitecto y profesor en la Universidad de Navarra, se escribía con Carlos de Miguel, director de EXCO (Exposición Permanente e Información de la Construcción, dependiente del Ministerio de Vivienda). En su carta, informaba de varias cuestiones: en primer lugar, la intención del fotógrafo de depositar su archivo fotográfico en la Biblioteca de la Universidad de Navarra, y, en segundo lugar, la decisión tomada en relación con otra propuesta de exposición que este organismo, la EXCO, le había hecho. Como hemos visto, se decantó por la Dirección de Turismo haciendo explícito el agradecimiento de su padre por «haber tomado la iniciativa y haber contribuido eficazmente a llevar a cabo esa reedición de sus libros». Pero ahí no queda la cosa, porque la propuesta del director de EXCO, en una carta fechada el 15 de enero de 1972, iba más allá, en el sentido de sugerir a Ortiz la posibilidad de crear un Patronato, creado por la Dirección General de Arquitectura, para la conservación de los materiales compilados «a lo largo de su fecundísima vida. [...] Tarea (que) supone un documental, con independencia de su incomparable calidad artística, de un extraordinario valor, toda vez que lo recogido en sus cámaras por D. José es un trozo de vida de nuestro país ya irremisiblemente perdido»⁷⁴.

Finalmente, queremos cerrar este repaso a la consideración de algunos materiales documentales custodiados en el AGUN dentro del Fondo Ortiz Echagüe, con varias cartas dirigidas por Albert Guspi (1943-1985) a José Ortiz Echagüe. Están fechadas en el primer semestre de 1973, el mismo año en que abriría su galería Spectrum en la ciudad de Barcelona (Ribalta y Zelich 2011, 283-297). Desde el comienzo de su escrito, se manifestaba como «gran admirador de su obra». Evidenciamos de este modo la permanencia de una consideración positiva hacia el fotógrafo alcarreño venida de un fotógrafo de las nuevas generaciones, como años atrás se había manifestado igualmente Ramón Masats. Esta generación, que publicaría sus imágenes en nuevas revistas como la rompedora *Nueva Lente*, a partir de 1971,

⁷³ Disponemos de correspondencia con esta empresa en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/5.

⁷⁴ Todas estas referencias, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/3. Más información sobre estos contactos entre Ortiz y la Dirección de Turismo en estas fechas, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/4.



representó un cambio de propuestas estéticas frente al predominio de las actitudes neorrealistas de la generación de los sesenta, a favor de otro tipo de trabajos llevados por una renovada subjetividad a partir de prácticas experimentalistas, plásticas, en la técnica, y con temáticas de corte fantástico, surreal y expresionista (Mira 1991). Los integrantes de estas corrientes (Pablo Pérez Mínguez, Jorge Rueda, Miguel Ángel Yáñez Polo, Manel Esclusa, Toni Catany, Rafael Navarro, José Miguel Oriola, Joan Fontcuberta, etc.) se opusieron, según este último,

visceralmente a la estética complaciente, más o menos oficial, que en fotografía estaba asumida por José Ortiz Echagüe. El viejo autor pictorialista, el ídolo venerado por los amateurs españoles, había configurado unos ideales de belleza, de armonía formal, de nobleza de procedimientos, de perfección técnica, etc., que exaltaban unos valores espirituales anclados siglos atrás, en la España todavía imperial y mística, rememorada en los majestuosos alcaceres y conventos. La rebeldía de los jóvenes fotógrafos se cebaría en un Ortiz-Echagüe –como punto de referencia– y en su secuela de admiradores en los círculos de fotoclubes (Fontcuberta 2008, 74)⁷⁵.

Esta oposición no fue tal en Guspi, que se acercaba al maestro en actitud casi reverencial, en un momento en que había dejado de hacer fotografía y tenía su propia empresa –Euroimagen. Agencia de realización audiovisual–, dedicada a la «edición de pósters, litografías y otros variados asuntos». Esta era, precisamente, la razón de ponerse en contacto: «estoy decidido a realizar una serie de portafolios de fotógrafos españoles a fin de divulgar su obra por el extranjero, y poder así crear verdadera obra de arte fotográfico español. Mi proyecto es iniciar dicha colección con un portafolios de Vd. y luego continuar con otro del Dr. Pla Janini (que en paz descanse) para luego seguir con jóvenes valores de la fotografía nacional».

La respuesta de Ortiz Echagüe fue el 8 de marzo, diciéndole a Guspi que buena parte de su material fotográfico fue destinado a la edición de sus cuatro libros, además de utilizarse para «copias fotográficas en gran tamaño para mi uso personal y exposiciones», lo cual hacía imposible colaborar en tal iniciativa. No obstante, le animaba a seguir sus requerimientos sobre la familia de Pla Janini.

Todavía a finales de ese mes de marzo, el futuro galerista contestaría al fotógrafo preguntándole dónde podría adquirir un ejemplar de la primera edición de *España, tipos y trajes*, y, además, le informaba de la pronta inauguración, a finales de septiembre, en Barcelona, de «la primera galería de exposiciones (en contacto con otras galerías de Londres, París, Bruselas y Nueva York) para la venta de copias a coleccionistas y amantes del arte fotográfico». Y, para ello, pretendía hacerlo con «una selección de su estimable obra». Finalmente, un tercer aspecto incluido en su

⁷⁵ Texto publicado originalmente en Fontcuberta, Joan. 1980. «Spanish Photography in the 80's: normalization or loss of identity». *European Photography*, vol. 1, n.º 2. Göttingen.



carta era la solicitud de 6 o 12 obras originales de Ortiz Echagüe, previo pago por esas copias⁷⁶.

Queremos finalizar esta apresurada revisión con el reconocimiento simbólico a la figura de José Ortiz Echagüe, como es la denominación de los Premios Nacionales de Fotografía Turística con el nombre del fotógrafo alcarreño más el del marqués de Santa María del Villar, a partir de su edición de 1980, año en que falleció el primero. Según rezaba el texto introductorio de la Orden publicada en el *BOE*, esta modificación se hizo «como homenaje a quienes fueron pioneros en el arte de la fotografía turística»⁷⁷. En efecto, se conserva la carta con el pésame del director general de Promoción del Turismo, José Luis Zavala, dirigida a César Ortiz Echagüe, con fecha de 17 de septiembre de 1980, diez días después del fallecimiento de su padre: «Espero y deseo, que el Premio Nacional de Fotografía Turística que lleva su nombre, sirva para mantener su recuerdo vivo en las nuevas generaciones de profesionales, que tanto pueden contribuir al conocimiento y divulgación de la imagen de nuestro país»⁷⁸.

A lo largo de esta exposición sobre el Fondo Ortiz Echagüe en el AGUN, hemos pretendido reflexionar, mediante la mención a modo de ejemplo de numerosos documentos custodiados en sus instalaciones, sobre la importancia de su conservación y difusión para toda aquella persona interesada en conocer no solo una de las figuras más relevantes de nuestra historia fotográfica, sino todo un periodo concreto de esa historia, en el cual se dieron cambios trascendentales en la manera de concebir la práctica fotográfica y la condición de sus propios artífices. En efecto, los frecuentes intercambios de correspondencia con otros nombres muy destacados de la fotografía tardopictorialista, como Claudio Carbonell, Antonio Campaña o Joaquim Pla Janini, con los que Ortiz Echagüe compartía intereses estéticos, nos dan idea de la pervivencia de una manera de hacer muy característica del fotógrafo *amateur* en la España de mediados del siglo pasado. En otro orden de cosas, las abundantes cartas con diversas agrupaciones fotográficas internacionales, algunas de gran prestigio, certifican una de las constantes preocupaciones de todos estos fotógrafos: la práctica *salonística* como medio esencial para adquirir un cierto renombre en el panorama de la fotografía artística de aquel periodo.

⁷⁶ Todo este intercambio entre Guspi y Ortiz Echagüe, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/010/5.

⁷⁷ Orden de 12 de marzo de 1980, publicada en el *BOE* con fecha de 29 de mayo de 1980.

⁷⁸ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/005/2.



REFERENCIAS

- ANÓNIMO. «Ortiz Echagüe, José: *España, castillos y alcázares*». 8 de enero de 1956. *ABC* (Edición Madrid): 67.
- ANÓNIMO. «En Nueva York. «La exposición fotográfica de José Ortiz Echagüe». 14 de febrero de 1960. *La Vanguardia Española*: 16.
- ANÓNIMO. 1966. «VI Fiesta Nacional de la Fotografía». *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa* (279): 12-13.
- ANSÓN ANADÓN, Antonio. 2017. «Masats o el fotógrafo invisible». *Masats Buñuel en Viridiana*, editado por Antonio Ansón y Amparo Martínez Herranz, 11-19. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ARGERICH, Isabel. 2015. «Fotografía y archivo». *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (10): 101-117.
- BARBERÁN, Cecilio. «La *España mística*, de Ortiz Echagüe». 24 de agosto de 1944. *ABC* (Edición Madrid): 11.
- BARBERÁN, Cecilio. «Nuestros salones de fotografía artística». 17 de mayo de 1945. *ABC* (Edición Sevilla): 2.
- CAGIGAS OCEJO, Yolanda, Eslava Ochoa, Esther, Irurita Hernández, Inés, Morell Oliver, José María y Zabala Pardo, Marian. 2016. «El Archivo General de la Universidad de Navarra». *Príncipe de Viana* (266): 1193-1235.
- CAGIGAS OCEJO, Yolanda, Irurita Hernández, Inés y Eslava Ochoa, Esther. 2019. «Los archivos personales, familiares y de empresas de la Universidad de Navarra». *Boletín de la ANABAD* (tomo 69, 2-3): 460-476.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica. 2009. «Un fragmento teórico de la memoria fotográfica en la posguerra española: la revista *Sombras* (1944-1952)». *Lars: cultura y ciudad* (15): 77-81.
- CORONADO E HIJÓN, Diego. 2000. «Origen y evolución histórica del patrimonio artístico fotográfico en los museos y los archivos estatales: el caso español en el final del segundo milenio». *PH. Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico* (32): 50-60.
- CRUAÑAS I TOR, Josep. 1989. «Antoni Campañá i Bandranas». *Capçalera. Revista del Col.legi de Periodistes de Catalunya* (6): 27.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. 2003. «Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953». *Cuadernos de Historia Contemporánea* (25): 35-59.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción. 2000. *La fotografía de José Ortiz Echagüe: técnica, estética y temática*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción. 2011. «El Fondo Fotográfico Universidad de Navarra: un Museo dedicado a la conservación y la investigación del patrimonio fotográfico en España». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (6). Ejemplar dedicado a *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos*, coordinado por María Concepción García Gaínza y Ricardo Fernández Gracia, 93-122.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción. 2012. «Aragón en el Fondo Fotográfico Universidad de Navarra». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universi-*



- dad de Zaragoza* (27). Monográfico dedicado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 277-295.
- ELE. 1945. «Salón de Sombras». *Sombras. Revista mensual de fotografía* (9): 28.
- FONTCUBERTA, Joan. 2008. «Jornadas Catalanas de Fotografía: introducción a la década de los setenta». *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, editado por Jorge Ribalta, 67-70. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, Joan. 2008. «Fotografía española en los años ochenta: normalización o pérdida de identidad». *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, editado por Jorge Ribalta, 71-77. Barcelona: Gustavo Gili.
- FUENTES DE Cía, Ángel. 2012. «La gestión de los archivos fotográficos en Aragón». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (27). Monográfico dedicado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 63-88.
- GENERELO LANASPA, Juan José. 2012. «Fondos y colecciones fotográficas de titularidad pública en Aragón». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (27). Monográfico dedicado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 89-118.
- GILI, Marta. 1989. *Antoni Campañá i Bandranas*. Barcelona: Fundació Caixa Barcelona.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. 1951. «Carta al editor de *Life*». *Mundo Hispánico* (40), 17-19.
- GRAU, María Luisa. 2019. «Homage to Machado, John Bernard Myers y la *Spanish Refugee Aid*. Historias de un homenaje en Nueva York». *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (48). <https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1575>.
- IRALA HORTAL, Pilar. 2021. «El archivo Jalón Ángel: un nodo en la historia de la fotografía». *Historia, arte y patrimonio cultural: estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital*, coordinado por Rafael Marfil-Carmona, 1574-1595. Madrid: Dykinson.
- IRALA HORTAL, Pilar. 2022. «Posibilidades de investigación en el Archivo Jalón Ángel». *Fotografi@. doc. Investigación, Docencia, Usos y Aplicaciones*, coordinado por María Olivera Zaldúa, Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil, 109-112. Madrid: Fragua.
- IRANZO MUÑO, María Teresa y MENÉNDEZ SOLANO, María. 2023. «El Archivo Fotográfico de Arte Aragonés en la sombra. Avances en la catalogación de la obra de Juan Mora Insa». *I Encuentro sobre el Patrimonio Fotográfico de Aragón*, editado por María Fernanda Gómez Lanuza y Valle Piedrafita Ciprés, 54-78. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- JALÓN Ángel. 1966. «La VI Fiesta de la Fotografía». *Arte Fotográfico* (170): 197-199.
- J.M.M., «Exposición de fotografía sobre España, en Nueva York». 12 de febrero de 1960, *ABC* (Edición Madrid): 38.
- L. (¿Lorenzo ALMARZA?). 1948. «El XXIV Salón Internacional de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza». *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa* (209): 75-76.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier. 2017. «*España mística*, de José Ortiz Echagüe, temática y forma pictórica como coartada de artisticidad para la fotografía». *Miradas a la pintura moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas y aportaciones*, editado por Ximo Company, Iván Rega Castro e Isidro Puig, 563-574. Lleida: Universitat de Lleida.





- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. 2001. «El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginaria de posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, volumen I, editado por Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zaldoundo y José Castillo Ruiz, 641-661. Granada: Universidad de Granada.
- LOSADA VAREA, Celestina. 2018. «Indianos y fotografía. los fondos fotográficos de dos aficionados: Quijas y Faci». *Fotografía y patrimonio cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*, editado por Rafael Villena Espinosa y José Manuel López Torán, 335-351. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Luis. 2006. «Los archivos universitarios en el sistema español de archivos». *Archivos Universitarios. Realidades y proyectos*, coordinado por Ángeles Moreno López, 11-49. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MIRA PASTOR, Enric. 1991. *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- MUÑOZ BENAVENTE, Teresa. 1996. «Posibilidades de investigación de archivos visuales: los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración». *Ayer* (24): 41-68.
- NIÑO, Antonio. 2005. «Las relaciones culturales como punto de reencuentro hispano-estadounidenses de principios de siglo». *España y Estados Unidos en el siglo XX*, editado por Lorenzo Delgado y María Dolores Elizalde, 57-95. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. 2002. «Paisaje e identidad nacional en Azorín». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (34): 119-131.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. 2014. «*Spanische Köpfe*, José Ortiz Echagüe, 1929». *Fotos & Libros. España 1905-1977*, coordinado por Horario Fernández y Javier Ortiz-Echagüe, 80-85. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española y RM.
- PANTOJA CHAVES, Antonio. 2007. «El valor documental de la fotografía digital. Función del archivo fotográfico». *Quintas Jornadas. Imagen, Cultura y Tecnología*, editado por Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco, 193-202. Madrid: Editorial Archiviana y Universidad Carlos III.
- PÉREZ SEGURA, Javier. 2014. «Arte español en Estados Unidos: las expresiones internacionales del Instituto Carnegie durante los años cincuenta». *Las redes hispanas del arte desde 1900*, editado por Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, 143-153. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- RIBALTA, Jorge y ZELICH, Cristina. 2011. «De la galería Spectrum al CIFB. Apuntes para una historia». *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*, coordinado por Clara Plascencia, 283-297. Barcelona: MACBA.
- SALVADOR BENÍTEZ, Antonia. 2015. «Conocer y describir el patrimonio fotográfico». *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*, editado por Antonia Salvador Benítez, 19-49. Gijón: Ediciones Trea.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. 1999. «Centros de documentación fotográfica: fototeca, archivos y colecciones en España». *Manual de documentación fotográfica*, editado por Félix del Valle Gastaminza, 19-42. Madrid: Síntesis.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. 2006. *El documento fotográfico: historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. 2012. «La fotografía: patrimonio e investigación». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (27). Monográfico dedi-

cado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 25-35.

- TERRÉ, Laura. 2006. *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956/1963*. Sevilla: Photovision.
- VEGA, Carmelo. 2017. *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- VEGA, Carmelo. 2019. «La mirada explícita: fundamentos estéticos de la fotografía de Xavier Miserachs», *Archivo Español de Arte* 92 (368), 411-426.
- VIELBA, Gerardo. 1961. «La expresividad de Masats», *Afal. Cuaderno bimestral de Fotografía y Cine* (30).
- ZELICH, Cristina. 1998. «La fotografía pictorialista en España, 1900-1936». *La fotografía pictorialista en España 1900-1936*, editado por Lourdes Peracaula, 13-27. Barcelona: Fundación «La Caixa».



