

ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE (1883-1942)
EL PINTOR Y SU OBRA

TESIS DOCTORAL DE MONTSERRAT FORNELLS ANGELATS

(c)1991 MONTSERRAT FORNELLS ANGELATS

TESIS DOCTORAL DE MONTSERRAT FORNELLS ANGELATS: **“ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE (1883-1942), EL PINTOR Y SU OBRA”**. Universidad del País Vasco. Vitoria, Álava. Junio 1991.

ÍNDICE

I. A MODO DE INTRODUCCIÓN.....	pag. 4
II. CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA.....	pag. 16
III. EL MARCO HISTÓRICO.....	pag. 20
IV. EL ENTORNO ARTÍSTICO.....	pag. 27
V. EL HOMBRE Y SU OBRA	
1. La infancia y los orígenes de su vocación.....	pag. 38
2. París.....	pag. 48
3. Roma.....	pag. 62
4. Vuelta a casa y las oposiciones al premio de Roma.....	pag. 76
5. Su segunda estancia en Roma.....	pag. 90
6. Cerdeña.....	pag. 100
7. Holanda.....	pag.112
8. El primer viaje a América.....	pag. 123
9. San Sebastián y Nueva York.....	pag. 127
10. El fin de la soltería.....	pag. 136
11. Granada.....	pag. 139
12. Zeelandia.....	pag. 145
13. Los años veinte en París.....	pag. 149
14. Hilversum	pag. 157
15. Argentina	pag. 162

- 16. La madrileña Quinta del Berro..... pag. 168
- 17. Marruecos..... pag.180
- 18. Los últimos años..... pag. 194

VI. EXPOSICIONES.....pag. 201

VII. EL ESTILO DE ORTIZ ECHAGÜE

A.- Aspectos iconográficos:

- 1. El retrato..... pag.242
- 2. Tipos y costumbres..... pag. 251
- 3. Desnudos..... pag. 264
- 4. Paisajes..... pag. 268
- 5. Bodegones..... pag. 274

B.- Aspectos técnicos:

- 1. Óleos..... pag. 277
- 2. Pasteles..... pag. 279
- 3. Dibujos..... pag. 289
- 4. Acuarelas..... pag. 282
- 5. Técnicas de impresión..... pag.283

C.- Aspectos estilísticos:

- 1. Composición..... pag. 287
- 2. Forma y volumen..... pag. 289
- 3. Espacio y perspectiva..... pag. 292
- 4. Luz..... pag. 295
- 5. Color..... pag. 299
- 6. Movimiento y tiempo..... pag. 304
- 7. Factura y ejecución..... pag. 305
- 8. Formato..... pag. 308

VIII.CONCLUSIONES..... pag. 310

IX. BIBLIOGRAFIA..... pag. 316

I.- A MODO DE INTRODUCCION

Parece razonable iniciar este epígrafe exponiendo los motivos y - por qué no decirlo - las casualidades, que me llevaron a elegir a Antonio Ortiz Echagüe (Guadalajara 1883 - Buenos Aires 1942), como sujeto de esta Tesis Doctoral. Y una vez hecho esto, pasar a los planteamientos generales que permitan una primera aproximación al objeto de este estudio y den cuenta de sus objetivos, de la metodología utilizada, así como del material gráfico y documental que se acompaña.

Cuando tras ganar las oposiciones de Agregado de Geografía e Historia de Instituto, fui destinada a San Sebastián, uno de los primeros lugares que visité fue el Museo Municipal de San Telmo, sito en el edificio de un convento dominico, cuya fundación se remonta a 1562.

En él me impresionaron sobremanera dos cosas: las pinturas de José María Sert que decoran la paredes de la antigua iglesia (sobre las que publicaría un libro en 1985); y una sala de la pinacoteca del Museo, dedicada a Antonio Ortiz Echagüe.

Ambos autores pertenecían cronológicamente a un periodo por el que me sentía especialmente atraída ya desde mis años de estudiante universitaria, cuando cursaba la especialidad de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. El primero era un pintor del que naturalmente tenía noticias, pero el segundo me resultaba un perfecto desconocido.

Este hecho me alarmó profundamente, pues la extraordinaria calidad de sus obras dejaba bien claro que se trataba de una figura de primerísima fila, comparable incluso a Sorolla o Zuloaga. Y dado mi interés y conocimientos (que consideraba bastante amplios) sobre la pintura española en el tránsito del siglo XIX al XX, me parecía imperdonable el tener semejante laguna.

Esto picó mi amor propio, y quise saber algo sobre él. De modo que me

dirigí al director del Museo, Don Julián Martínez, para recabar alguna información o bibliografía sobre ese pintor cuyos lienzos me habían causado un verdadero impacto.

Por él me enteré de que era un artista que había abandonado el país muy joven, viviendo casi siempre en el extranjero y muriendo en Argentina, por lo que era muy poco conocido en España. Y si en el museo de San Telmo tenían una sala suya era porque muchos años atrás su viuda (que residía en Argentina) había donado varios lienzos con ese fin a la ciudad de San Sebastián, ya que allí vivieron los padres y las hermanas del artista hasta su muerte, y a que él siempre sintió un gran afecto por la capital donostiarra.

Eso fue todo lo que pude averiguar, pues no había otra referencia bibliográfica que el libro de Bernardino de Pantorba sobre las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; ni en el museo se tenía noticia alguna del paradero de su familia.

Nuestro personaje era pues un misterio.

No obstante el hecho de que hubiera ganado una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, implicaba que ese cuadro debía haber pasado a ser propiedad del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, de modo que en un viaje a esa capital me dirigí al M.E.A.C. para consultar su Catálogo. Allí aparecían unas pocas líneas sobre el pintor, que le calificaban básicamente como retratista, y las fotografías de varios cuadros propiedad del Museo, que no se exhibían al público.

En vista de la escasez de estos datos, decidí probar fortuna en la biblioteca del M.E.A.C.. Allí encontré un libro de 51 páginas sobre Antonio Ortiz Echagüe editado en Leyden en 1921, con un texto en francés escrito por Camille Mauclair, y otro en castellano de Leopoldo Lugones.

Cuando pedí que me hicieran fotocopias, la chica de la fotocopidora, al

ver el apellido Ortiz Echagüe en el título del libro me dijo: "yo tengo un amigo que se apellida así, a lo mejor es pariente suyo". Le pedí el teléfono, y llamé a ese chico convencida de que no tendría nada que ver con el artista, ¡sería demasiada casualidad!

Pero por increíble que parezca, la suerte estaba de mi lado. El me puso al habla con su madre, que resultó ser sobrina del artista e hija de su hermano el famoso fotógrafo José Ortiz Echagüe.

Naturalmente me reuní con ella y con los demás sobrinos del pintor, que residían en Madrid. En sus domicilios pude ver algunos cuadros de Ortiz Echagüe que aumentaron mi entusiasmo por su obra, y conversar con ellos. Aunque sabían bastante poco de su tío, me dieron la estupenda noticia de que su viuda Elisabeth Smidt, aunque muy anciana, aún vivía en Argentina.

Inmediatamente le escribí manifestándole mi deseo de hacer un estudio sobre la vida y la obra de su marido. Su respuesta, a pesar de contar 86 años, fue la de una persona totalmente lúcida y entusiasta. Me envió un par de textos que ella misma había escrito sobre el artista, algunas fotos de cuadros del pintor, y sobre todo me instó a viajar a Argentina, pues me decía que en su estancia de la Pampa estaba aún el estudio de Ortiz Echagüe tal como él lo dejó al morir, con una ingente cantidad de cuadros, diplomas, álbumes de fotos, e incluso unas memorias (que quedaron inconclusas al poco de iniciarse), escritas por el artista.

En vista de ello decidí pedir una beca al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco para realizar el viaje y poder trabajar con todo ese material, y sobre todo con los datos que me diera su viuda.

Exactamente el mismo día de agosto de 1983 en que recibía la comunicación de la concesión de la beca, me llegaba desde Argentina una carta de la hija del artista comunicándome el fallecimiento de su madre.

En ella me hablaba de la gran alegría que tuvo Elisabeth en sus últimos

meses de vida al saber que "una profesora española va a escribir un libro sobre Antonio", y me decía que ella y su hermano mantenían la invitación hecha por su madre para que fuera a Argentina.

Así lo hice, y aunque ya no pude contar con la inestimable ayuda que hubiera supuesto la presencia de la viuda del artista, cuando llegué al estudio del pintor, ví la gran cantidad de obras magníficas que allí había, y me sumergí en sus papeles, fotografías y recuerdos (muy especialmente en sus divertidísimas memorias: A.D. 41), así como en los relatos escritos por Elisabeth, decidí que ese iba a ser el tema de mi tesis doctoral.

Y ello no solo por la relativa abundancia de material que tenía a mi disposición, sino porque me pareció una cuestión de estricta justicia el intentar rescatar a Antonio Ortiz Echagüe del olvido en que estaba sumido, y colocarle en el elevado lugar que le corresponde dentro del palmarés del arte figurativo español de comienzos de esta centuria.

Como escribía en ABC el 11 de enero de 1946, el eminente crítico José Camón Aznar : "... las prolongadas ausencias de Ortiz Echagüe de España no le han dado entre nosotros la popularidad y el realce que su arte merece. Pertenece a ese indeciso momento, no bien valorado por su cercanía y por el cerco de todos los fauvismos que lo han combatido, que quiere vitalizar el realismo uniéndolo a un fuerte sentido decorativista del color. Y es Ortiz Echagüe uno de los que sostienen esa estética con mayor fortuna de medios técnicos... ".

Parece que hoy en día, (superada ya la época en que los partidarios del arte tradicional y los del de vanguardia, denigraban o exaltaban sin mesura a los pintores de uno u otro bando), ha llegado el momento de revisar con sosiego el panorama artístico de la primera mitad de este siglo.

No hay duda de que el prestigio alcanzado por los artistas españoles que trabajaron en París a comienzos del XX, dando lugar al nacimiento de las

primeras vanguardias históricas: Picasso, Juan Gris, Miró, Dalí..., está más que justificado y consagrado en todos los ámbitos. Sin embargo, hasta hace poco, estos "ismos" habían centrado la atención de los historiadores y críticos de arte hasta tal punto, que se tendía a olvidar o a pasar por alto, las corrientes y figuras que surgieron por esas fechas en el mundo artístico español, el cual seguía su curso al margen de la actividad de aquel reducidísimo grupo de pioneros.

Conviene recordar que en la segunda mitad del siglo XIX, la tendencia oficializada en el país era la pintura de historia, que se complacía en mirar hacia las gloriosas gestas del pasado, quizás un poco como compensación frente a la problemática situación del presente: revolución del 68; primera experiencia republicana; tercera guerra carlista; Restauración borbónica; conflictos obreros; muerte de Alfonso XII... .

Frente a los seguidores de este género académico, como Rosales, Pradilla, Casado del Alisal, o Gisbert, reaccionará una nueva generación que viene al mundo en el último tercio del siglo y que reivindica la vuelta a lo popular y cotidiano, naciendo así un realismo populista, -o costumbrista si se quiere-, que más que con los postulados del francés Courbet, enlazaba con la pintura del siglo de oro español; no en balde Velázquez fue el ídolo de todos ellos: Sorolla, Zuloaga, Rodríguez Acosta, López Mezquita, Álvarez de Sotomayor..., y por supuesto Antonio Ortiz Echagüe.

Este sentimiento de repudio del pasado imperial que abrigaban los hombres de la Restauración, enlazaba perfectamente con la ideología regeneracionista surgida a raíz de la pérdida de las últimas colonias: el desastre del 98.

A partir de ahí intelectuales y artistas se lanzan a la recuperación de la idea de España desde una nueva perspectiva, buscando su esencia en el medio rural, en las tradiciones y las gentes de los pueblos, eternas víctimas de los soñadores de grandezas patrias.

Simultáneamente, el lógico interés por el paisaje de estos pintores se adereza con la llegada de las corrientes impresionistas francesas, que encuentran campo abonado en la atmósfera cálida y la potente luz de la península. No en vano surgió aquí de la mano de Beruete y de Sorolla una versión hispana del modelo galo que se ha dado en llamar "luminismo".

El otro ingrediente que completa el panorama de este periodo es la aparición del modernismo, que fue abrazado generalmente por los artistas más jóvenes y más vinculados a entornos europeístas, como los catalanes Casas, Rusiñol, Anglada Camarasa..., dada su identificación con el ambiente de prosperidad económica, y el espíritu hedonista que se expande entre la alta burguesía de principios del siglo XX.

A lo largo de las siguientes páginas veremos que Ortiz Echagüe, como hombre plenamente solidario con su tiempo, participó de todas estas tendencias, pues tal como se aprecia a través del análisis de su pintura sus tipos populares responden al realismo costumbrista, sus paisajes al impresionismo luminista, y sus desnudos y muchos de sus retratos a la estética del modernismo.

Sin embargo nuestro artista se distinguió de sus contemporáneos por su carácter cosmopolita y su espíritu de trotamundos, que le llevó a recorrer multitud de países y tres continentes buscando siempre pueblos y escenarios donde encontrar tipos y asuntos de marcado color local. Sin acotar nunca su campo de acción buscó inspiración en España, Holanda, Italia (Cerdeña), Francia, Argentina, Marruecos.... convirtiéndose en un universalizador del realismo español coétaneo. No en vano los críticos de París, Amsterdam, Roma, Rabat, o Buenos Aires destacaban el fuerte acento ibérico de su pintura independientemente de que sus modelos fueran pescadores holandeses, mujeres bereberes, o campesinas sardas. Pues en todas partes supo crear auténticos tipos raciales cuya fuerza y expresividad no se ve jamás disminuída por el espectacular cromatismo de su jugosa

paleta, y su sentido decorativo del color.

La faceta de nuestro artista como pintor de retratos sería una de las más relevantes de su carrera, y le proporcionaría renombre internacional como pintor de aristócratas, políticos, y banqueros del nuevo y el viejo mundo. Sus grandes dotes de fisonomista, unidas a un gran dominio técnico y a su innato sentido de la elegancia, hacen de sus retratos, especialmente de los femeninos, verdaderas obras maestras del género.

Ortiz Echagüe fue siempre un pintor fiel al natural, pero esa característica que le hizo permanecer al margen de los vanguardismos contemporáneos, no impidió que al mismo tiempo incorporara a su técnica la pincelada matérica y abocetada del postimpresionismo, y el valiente colorido que le acerca a los fauves y los primeros expresionistas. Ambos elementos, puestos al servicio de un magnífico dibujo, y de una visión certera de pintor, confieren a sus cuadros un atractivo incuestionable.

Pero la obra del artista nos permitirá también acercarnos a sus sentimientos, a su personalidad, y a través de ella llegar al hombre. En este caso nos vamos a encontrar con un ser trabajador, alegre y optimista, enamorado de la vida y de sus semejantes; a un espíritu curioso e inquieto que cambiaba continuamente de escenario, lo cual no fue óbice para que en todas partes obtuviera grandes éxitos y se hiciera con los galardones nacionales e internacionales más codiciados de su tiempo, porque el verdadero arte es universal y el talento no conoce fronteras.

Si bien el nomadismo impenitente de Ortiz Echagüe ha hecho más lenta y costosa la elaboración de esta tesis doctoral, ello ha redundado en una enorme riqueza iconográfica y en una diversidad de temas que hacen de su obra una de las más variadas y fascinantes de su tiempo.

Por lo que respecta a la metodología empleada en la elaboración de esta tesis, una vez elegido el tema: "Antonio Ortiz Echagüe, el pintor y su obra",

opté por el criterio de realizar un análisis del objeto de mi investigación que no se circunscribiera a un solo método analítico, sino que empleara los recursos de varios de ellos.

A lo largo de la historiografía del arte, cada época y cada autor han tendido a conceder mayor relevancia a un aspecto de la creación artística sobre todos los demás, condicionando así los resultados de su estudio al punto de vista monofocal por el que se había optado.

Hay quien pone el acento en el ser humano individual concentrándose en la biografía del artista; método que se remonta a Vasari y ha tenido multitud de continuadores hasta el momento presente, derivando en ocasiones hacia el campo de la psicología del arte (Freud, Gombrich, Vigotsky...)

Otros hacen hincapié en las llamadas "escuelas", consideradas desde un punto de vista geográfico y generacional, de acuerdo con el esquema iniciado por Comte y continuado por Stuart Mill, W. Pinder, o nuestro Lafuente Ferrari.

Las teorías historicistas, que arrancando de Winckelmann han enlazado frecuentemente con el marxismo, quieren explicar el hecho artístico a partir de su aparición en un momento histórico concreto, y dentro de una realidad político-social, que condicionan al artista y determinan la tipología de la obra.

Vinculada con la anterior está la sociología del arte, la cual pone de manifiesto la inter-relación entre arte y sociedad, con todas sus implicaciones morales, éticas y estéticas. Entre sus principales representantes se encuentran el francés P. Francastel, y el húngaro A. Hauser.

Frente al determinismo de los métodos anteriores, surge el formalismo como análisis de las formas y de los estilos artísticos. Fue el suizo E. Wolfli quien estableció una serie de categorías formales que habrían de convertirse en principios válidos para la historiografía del arte, y que han sido asumidos por numerosos seguidores como Berenson, Venturi, o Focillon.

Otra corriente es la que se plantea la valoración de la obra artística dando preferencia a la imagen en sí misma. Surge así la iconografía como disciplina que identifica, clasifica y estudia los motivos figurativos, llegando por medio de ellos a la interpretación de los contenidos como representación del "espíritu de una época". Con ello se entra en el campo de la iconología, impulsada por la Escuela de Viena y el Instituto Warburg, cuyo representante más popular es Erwin Panofsky.

Por último el documentalismo filológico o historicista, hace hincapié en el estudio y análisis de las fuentes relacionadas con la creación artística. A este respecto resulta evidente que la utilización de fuentes escritas, documentos, material gráfico y testimonios orales, como instrumentos para el historiador del arte, es un recurso metodológico indispensable especialmente en el terreno de la datación y catalogación de la obra.

En vista de lo anterior, y partiendo del profundo convencimiento de que la historia del arte ha de ser una ciencia multidisciplinar, y de que las metodologías exclusivistas son siempre limitadas, he procurado recurrir a todas ellas, para abarcar el mayor número de puntos de vista posibles con el fin de dar una visión completa e integradora del personaje y de su obra.

A continuación pasaremos a marcar los objetivos que he pretendido conseguir con este trabajo de investigación, y que se concretan en los siguientes:

- Situar al personaje en el entorno socio-cultural del tránsito del siglo XIX al XX, para ver cual fue el papel que jugó su obra en una época enormemente controvertida y fecunda en el terreno de las artes plásticas.

- Reconstruir la apasionante vida de Antonio Ortiz Echagüe, y escribir la primera biografía de un pintor cuya existencia de trotamundos había impedido que esa empresa fuera acometida con anterioridad a la elaboración de esta tesis doctoral.

- Averiguar las exposiciones en las que participó, y las obras que presentó en cada una de ellas.

- Localizar el mayor número posible de obras del artista diseminadas por multitud de países, para fotografiarlas, datarlas y hacer la catalogación de las mismas (pinturas dibujos, grabados ...).

- Realizar un análisis de sus creaciones considerando fundamentalmente los aspectos iconográficos, técnicos y estilísticos.

- Definir las características del lenguaje plástico peculiar del artista.

- Localizar toda clase de documentos y material de cualquier tipo, referente a Antonio Ortiz Echagüe.

- Elaborar una bibliografía específica sobre el pintor, a partir de los escritos que han hecho referencia a él, y que se reducen (con excepción del libro de Camille Mauclair, y los relatos de su esposa) a los catálogos, revistas y periódicos de la época.

- Hacer una investigación lo más rigurosa posible sobre Antonio Ortiz Echagüe con el fin de recuperar a una figura realmente notable del arte de nuestro país, que había permanecido prácticamente olvidada.

Para presentar los resultados del presente trabajo de investigación he optado por la preparación de cinco volúmenes:

El primer volumen corresponde al texto escrito, el cual se divide en varios capítulos a lo largo de los cuales se estudian los siguientes aspectos:

Presentación del marco histórico-social, y del entorno artístico en el que se desarrolló Antonio Ortiz Echagüe, con especial atención a su relación con otros artistas coetáneos.

Reconstrucción exhaustiva de la interesantísima vida del pintor, tanto en los aspectos privados como en los profesionales, haciendo hincapié en los lienzos que iba pintando en cada etapa.

Relación de exposiciones individuales y colectivas en las que participó, y obras que presentó a las mismas.

Análisis de su obra.

Conclusiones y definición de las características de la pintura de Antonio Ortiz Echagüe.

Bibliografía específica sobre el artista.

El segundo volumen constituye el Apéndice documental, al que se hace referencia a lo largo del primero con las siglas (A.D.), seguidas por un número de orden.

Aquí se incluyen fundamentalmente cartas del artista, diplomas, nombramientos, premios y condecoraciones obtenidas, así como catálogos de exposiciones.

El tercer volumen es una recopilación de fotografías del pintor que nos permiten seguir su evolución física, y conocer los lugares en los que vivió y las personas de las que se rodeó desde su infancia hasta su muerte.

A este album fotográfico se hace referencia a lo largo del primer volumen con las siglas (A.F.), seguidas de un número de orden.

El cuarto y quinto volúmenes incluyen la Catalogación de la obra del artista, con las siglas (P.) para pinturas, (D.) para dibujos, y (G.) para grabados, con el correspondiente número de catalogación. Este número se les ha asignado siguiendo un orden cronológico.

Cada obra del catálogo, incluye fotografía, título, técnica, medidas, firma y fecha (si las hay), colección, ubicación, premios obtenidos y exposiciones en las que tenemos constancia de que ha participado.

A continuación aparece una relación de obras de cuya existencia hay referencias escritas, pero que no he podido localizar, ni encontrar reproducción alguna.

Para reunir todo este material, y elaborar la presente tesis doctoral, han sido necesarios ocho años de trabajo, a lo largo de los cuales he tenido que viajar a Holanda, Francia, Italia, Marruecos, y Argentina, para buscar las huellas y los cuadros de Antonio Ortiz Echagüe. Sacar infinidad de fotos, escribir gran cantidad de cartas y pasar muchas horas en bibliotecas y hemerotecas.

A lo largo de estos años he ido realizando asimismo diversas actividades relacionadas con el objetivo de recuperar y dar a conocer la figura y la obra de Antonio Ortiz Echagüe. Entre ellas cabría destacar la organización de algunas exposiciones sobre el artista, tales como la celebrada en el Museo de San Telmo de San Sebastián, y en el Museo de Bellas Artes de Alava en 1984; o la gran antológica que prepara actualmente el Centro Cultural Conde Duque de Madrid y que se abrirá a finales del presente año 1991.

Esta labor de divulgación ha venido también apoyada por algunas conferencias ilustradas con diapositivas, y por la realización de un vídeo titulado "Antonio Ortiz Echagüe, pintor y trotamundos", financiado por la Diputación Foral de Alava.

Con todo ello, y con la presentación de esta Tesis doctoral, lo que se pretende en definitiva, es contribuir a ir llenando las muchas lagunas que, dentro de nuestro patrimonio artístico y cultural, siguen esperando la labor de los investigadores e historiadores del arte, que lo rescaten del olvido y lo acerquen a la sociedad.

II. CRONOLOGIA BIOGRAFICA

1883. El 15 de Octubre nace en Guadalajara, Antonio Ortiz Echagüe, el tercero de los siete hijos del matrimonio formado por el militar granadino Antonio Ortiz Puertas, y la alavesa Dolores Echagüe Santoyo.

1889. Su padre es destinado a Logroño, trasladándose allí con toda la familia. En esa ciudad haría los estudios de bachillerato.

1894. Primer veraneo de Antonio en el pueblo alavés de Narvaja.

1897. A los trece años expone sus primeros cuadros en Logroño y poco después marcha a París, ingresando en la Academia Julien.

1898. Ingresa en la Academia de Bellas Artes francesa, en el taller de Bonnat, permaneciendo allí dos cursos.

1900. Durante el verano pintará en Narvaja, Alava, su primer cuadro importante "La misa de Narvaja".

1901. Marcha a Roma, donde trabaja en el taller de su amigo Coco Madrazo, en la célebre vía Margutta.

1903. De vuelta en España, se presenta a la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid obteniendo un premio en metálico.

1904. Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid por "Las planchadoras".

Gana por oposición una plaza de pensionado para pasar cuatro años en la Academia española de Roma.

1906. Su cuadro "Lady Godiva" obtiene una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid.

1907. Hace su primer viaje a Cerdeña, iniciando la serie de cuadros sardos.

1909. Conoce en Roma a los Smidt, y se traslada a Holanda, donde empieza su carrera como retratista. Reside allí por espacio de seis años, y pinta temas holandeses. Obtiene una medalla de segunda clase en la Exposición Internacional de Munich por su cuadro sardo "Fiesta de la Cofradía de Atzara".

1910. Es premiado con una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, por el cuadro " La Sra. Jansen y sus amigas".

1912. Viene a España para hacer un retrato de Alfonso XIII

1913. Hace su primer viaje a Argentina, donde se dá a conocer como pintor de retratos.

1914. Se instala en la ciudad de San Sebastián, residencia definitiva de sus padres, donde pasa los años de la primera guerra mundial.

1916. Viaja a Estados Unidos, donde permanece algunos meses pintando retratos, y después a Buenos Aires.

1919. Acabada la guerra se casa en Holanda con Elisabet Smidt y el matrimonio viaja a Buenos Aires donde el pintor hace una exposición individual en las salas Witcomb. Regresan a España. El artista pasa una temporada pintando en Granada, donde nace su hija Carmen.

1920. Se trasladan a Holanda instalándose en la zona de Zeelandia, donde realizó muchos cuadros de tipos populares. Después marchan a París donde pinta varios desnudos.

1921. Obtiene la medalla de plata del Salón de artistas franceses por "Fiesta de la Cofradía de Atzara". Hace una exposición individual en la galería parisina Georges Petit. El Museo Luxembourg adquiere su cuadro "La santera". Se publica el primer libro sobre el artista con textos de Camille Mauclair, y Leopoldo. Lugones.

1922. Abandona París regresando a Holanda, donde residirá en

Hilversum. Realiza una exposición individual en el museo Stedelijke de Amsterdam. Recibe el nombramiento de Caballero de la Orden de Alfonso XII.

1923. Obtiene la medalla de oro del Salón de artistas franceses por el lienzo "Jacobo van Amstel en mi casa." Marcha a Argentina donde residirá por espacio de dos años.

1924. En Madrid su cuadro "Jacobo van Amstel en mi casa" obtiene una primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Realiza una exposición individual en la galería Van Riel, de Buenos Aires.

1926. Regresa a España, instalando su estudio en la madrileña Quinta del Berro donde pasará cuatro años, haciendo numerosos retratos aristocráticos. Exposición individual en el Palacio de la Biblioteca Nacional de Madrid. Es nombrado presidente de la Asociación de escultores y pintores de Madrid. Participa en la XXV Exposición internacional del Carnegie Institute de Pittsburg, U.S.A

1927. Nace en Madrid su hijo Federico. Participa en la XXVI Exposición internacional del Carnegie Institute de Pittsburg, y en la Exposición de arte español contemporáneo, en la galería Christofle de Buenos Aires.

1928. Forma parte como organizador y expositor en la Exposición de arte español (1828-1928), realizada en La Haya y Amsterdam. El pabellón español de la XVI Muestra Internacional de Venecia, le dedica una sala.

1929. Participa como "Hors de concours" en el Salón de artistas franceses de París. Expone en el IX Salón de otoño de Madrid. A final de año emprende su primer viaje a Marruecos.

1930. Se instala a pintar en Fez. Comienza su etapa marroquí que durará dos años. Recibe la Legión de Honor francesa. Participa en la XXIX Exposición internacional del Carnegie Institute de Pittsburg.

Exposición en el Hotel Wittebrug de La Haya.

1931. Exposición individual de su obra marroquí en Fez y Rabat. El sultán le concede la Medalla Alauita. Exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1932. Exposición individual en el Hotel Charpentier de París.

1933. Se traslada con su familia a sus tierras de la Pampa argentina, donde residirá hasta su muerte. Participa en la XXXII Exposición internacional del Carnegie Institute de Pittsburg.

1936. Construye su estudio junto a la estancia.

1937. Exposición individual en la galería Van Riel de Buenos Aires.

1939. Realiza el diseño para la decoración mural de una estación del metro de Buenos Aires "Entrerios" .

1940. Exposición individual en las salas del Carnegie Institute de Pittsburg. Es nombrado académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1942. El 8 de Enero fallece en Buenos Aires a los 58 años, víctima de un cáncer de pulmón.

OBRAS EN MUSEOS

Poseen obras suyos los siguientes museos:

- El Museo d'Orsay de París. Francia.
- El Museo de arte de Indianápolis. Estados Unidos.
- El Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Argentina.
- El Museo Larreta de Buenos Aires. Argentina.

- El Museo provincial de Santa Rosa. Argentina.
- El Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. España.
- El Museo de Bellas artes de Sevilla. España.
- El Museo provincial de Bellas artes de Jaén. España.
- El Museo de San Telmo de San Sebastián. España.

III. EL MARCO HISTÓRICO.

No cabe duda de que todo ser humano es hijo de su tiempo. Por ello vamos a comenzar estas páginas haciendo un breve bosquejo de la situación nacional e internacional durante los años en los que se desarrolló la existencia de Antonio Ortiz Echagüe. Su nacimiento en 1883, y su muerte en 1942, determinan los dos límites cronológicos que nos vamos a marcar para establecer las coordenadas de la época, problemática y compleja, que le tocó vivir.

En la España de finales del pasado siglo (tras las agitadas experiencias de la "Revolución del 68", el fugaz reinado de Amadeo I, y la Primera República), se había aceptado la restauración de la monarquía borbónica en la persona de Alfonso XII.

El primer año de su reinado lo pasó el joven monarca en el norte, poniendo fin a la Tercera guerra carlista. Este fue el motivo por el que el padre de nuestro futuro artista, que era militar de profesión, fuera a Álava, donde conoció a una joven vitoriana que más tarde se convertiría en su esposa.

Liquidado el problema carlista, y tras llegar a una solución de compromiso con los insurrectos cubanos, los diez primeros años del reinado de Alfonso XII fueron de una relativa tranquilidad. Empezó a funcionar el régimen parlamentario que establecía la Constitución de 1876, y el sistema turnista entre los dos grandes partidos: el liberal de Sagasta, y el conservador de Cánovas del Castillo, artífice y figura clave de la Restauración. Ello, no obstante, el país no dejó de sufrir varias calamidades como una terrible epidemia de cólera, algún terremoto, y una gran agitación social en Andalucía debido a las míseras condiciones de vida de los jornaleros.

Pero en 1895 dos años después de que Antonio Ortiz Echagüe viniera al mundo, una rápida enfermedad acababa con la vida del monarca cuando solo contaba veintiocho años. Su desaparición, prematura e inesperada, suponía un grave elemento de inestabilidad política, e inauguraba la época de la Regencia de su viuda María Cristina, quien poco después daba a luz a un varón que sería el heredero de la Corona.

Durante los dieciséis años de la minoría de edad de Alfonso XIII, la reina Regente y el gobierno tuvieron que afrontar numerosos problemas.

En Cataluña la desilusión ante el fracaso del federalismo y la prosperidad económica y cultural de la burguesía barcelonesa (Renaixença), dieron gran empuje al catalanismo reivindicativo que se concretó en la redacción de las llamadas Bases de Manresa, solicitando el restablecimiento de las Cortes Catalanas, y un organismo representativo del país.

Pero las masas obreras, ganadas para el anarquismo o el socialismo, permanecían muy alejadas de estos planteamientos y la grave crisis económica provocaba numerosas huelgas e incidentes sangrientos, como la colocación de una bomba en el Liceo de Barcelona que ocasionó numerosas víctimas. Poco después, en 1897 el propio jefe de gobierno Cánovas del Castillo caía víctima de un atentado anarquista en el balneario de Mondragón, Guipúzcoa, en cuya capital: San Sebastián, la reina Regente y la corte pasaban el verano.

Ese mismo año el adolescente Ortiz Echagüe emprendía su primer viaje a la capital francesa. En aquel momento París se conmovía con el "asunto Dreyfus", y Zola publicaba su famosa carta abierta: "J'acuse", al presidente de la República francesa, Carnot.

Cuando Antonio vuelve a casa a pasar las vacaciones estivales de 1898, España se encuentra en guerra con los Estados Unidos, que apoyan el independentismo cubano. La aplastante superioridad de la armada yanqui hizo inútil la resistencia de los barcos españoles, y por el Tratado de París (octubre 1898) el gobierno reconocía la independencia de Cuba y cedía Puerto Rico y Filipinas a los norteamericanos. Unos meses más tarde Las Carolinas y Las Marianas pasaban a Alemania. Era la liquidación del Imperio español en América y Asia.

El descalabro económico por la pérdida de las colonias, y el sentimiento de frustración que "el desastre del 98" provoca en la opinión pública, así como en los políticos e intelectuales españoles, desemboca en un deseo de cambio, y de renovación de las viejas estructuras políticas, económicas y sociales del país. Nace así el "regeneracionismo", que irá impregnando todas las esferas de la vida nacional.

En el mundo de la cultura este sentimiento desencadena un deseo de "volver los ojos hacia la realidad" que determina la aparición de un realismo y un costumbrismo que exhiben o reivindican las tradiciones, las gentes y los paisajes autóctonos y que se traduce en la literatura (Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, el propio Antonio Machado...) en la música (Albéniz, Granados, y los más jóvenes Falla, Turina, Guridi, Mompou...), y desde luego en la pintura característica de esta época, como tendremos ocasión de ver en posteriores capítulos.

A partir de 1902, en que se inaugura el reinado personal de Alfonso XIII, se suceden varios gobiernos regeneracionistas. El del conservador Silvela, que intenta acabar con el caciquismo y descentralizar la administración. El de Maura, cuya política de reformas se vio interrumpida por el estallido de la

"Semana trágica" de Barcelona (1909), al declarar los sindicatos obreros la huelga general contra el embarco de reservistas para la guerra de Marruecos. Y el del nuevo líder liberal Canalejas, que se propuso la recuperación del prestigio internacional de España en la cuestión marroquí, firmando el Convenio franco-español de 1911. Un año más tarde caía víctima de un atentado anarquista.

Durante esta primera década del siglo nuestro artista pasó la mayor parte del tiempo en Italia, alrededor de la Academia española de Bellas Artes de Roma. La nación italiana, dirigida por el rey Víctor Manuel III, vivía entonces la "era Giolitti" (apellido del hombre fuerte de los liberales) quien fue neutralizando a los demás partidos a través de una serie de elecciones manipuladas, y emprendió varias reformas socializantes de corte moderado. No obstante, cuando Antonio Ortiz Echagüe abandone el país rumbo a Holanda, el giolittismo ya está siendo desbancado por el nacionalismo "integral" de Gabriel D'Annuncio, preludio de la política expansionista y autoritaria del futuro fascismo italiano.

En los Países Bajos, gracias a los contactos de sus mecenas, los Smidt, Ortiz Echagüe se mueve entre los círculos de banqueros y hombres de negocios enriquecidos a través del próspero comercio colonial con las Indias Holandesas, que por aquellas fechas (reinado de la reina Guillermina) empezaban ya a mostrar sus deseos de independencia.

Cuando en Europa estalla la primera guerra mundial, Antonio se refugia en casa de sus padres, en San Sebastián, y puede constatar el auge del sentimiento regionalista que se extiende por la geografía española, y muy especialmente en las provincias vascas tras la aparición del nacionalismo vasco de la mano de Sabino Arana.

La neutralidad de España crea una ola de momentánea prosperidad, al encontrar los productos españoles fácil salida al mercado internacional, y hacerse grandes fortunas. Uno de los escaparates de esta opulencia era precisamente la cosmopolita ciudad de San Sebastián, residencia estival de la corte, a la que la familia Ortiz tenía acceso gracias al cargo del tío Paco Echagüe, Ayudante de Campo del rey Alfonso XIII.

En el transcurso del conflicto, Antonio viaja a Norteamérica, donde reside una temporada. Era la época del presidente Wilson, cuando los Estados Unidos, ya recuperados del trauma de la Guerra de Secesión, se convierten en una potencia económica de primer orden, recibiendo miles de emigrantes y colocándose a la cabeza de la producción mundial de hierro, carbón, petróleo y cobre. Surgen los trust y los grandes complejos industriales; los magnates del "big bussines" influyen en la política exterior y conjugan el expansionismo económico (imperialismo del dólar) con la creación de organismos culturales: Universidades, Museos, y Fundaciones que atraen a los artistas europeos.

También estuvo Ortiz Echagüe en Argentina, país que tuvo una gran importancia en su carrera y que constituía un excelente mercado para el género del retrato. La oligarquía terrateniente y ganadera, enriquecida con las exportaciones de carne y grano, más abundantes aún durante el periodo bélico (Presidencia de Hipólito Irigoyen) había convertido a Buenos Aires en el París de América Latina, de modo que muchos artistas españoles aprovechaban la inversión estacional para pintar y vender obras a sus clientes porteños.

El final de la guerra, (que fue aprovechado por Ortiz Echagüe para volver a Holanda y contraer matrimonio), desencadenó en España una grave crisis económica y social que ya se había visto anticipada por la de 1917, cuando militares, obreros, y burguesía catalana muestran su descontento y reclaman del gobierno la convocatoria de unas Cortes Constituyentes.

Entre 1919 y 20 (época granadina de Ortiz Echagüe), el paro, la miseria, y la desesperada situación en que la crisis posbélica ha sumido al proletariado, desencadena el trágico periodo del "pistoleroismo" en Barcelona, cuando el enfrentamiento armado entre los pistoleros de la patronal y los sindicalistas siembra de cadáveres los barrios obreros de la ciudad.

Estos acontecimientos, el asesinato del jefe de gobierno Eduardo Dato y el fracaso del ejército en su lucha contra los levantamientos de los rifeños en el Marruecos español, crearon un ambiente favorable al golpe de estado militar de Primo de Rivera (septiembre 1923).

Pero mientras esto ocurre en España, nuestro artista vive entre Holanda y Francia, y disfruta en París de la chispeante alegría de una ciudad que recupera su posición como capital de la moda y el arte, y que festeja el fin de la contienda con todo el bullicio y el desenfado de los "felicis años veinte".

A mediados de la década, Ortiz Echagüe se instala en la capital de España y se relaciona con la alta sociedad madrileña y los reyes. Son los años de éxito de la Dictadura, cuando tras sofocar la contestación social y derrotar a los insurrectos marroquíes con el desembarco y conquista de Alhucemas, Primo de Rivera obtiene la simpatía de vastos sectores de la opinión pública. El país se beneficia de la oleada de prosperidad general en Europa, que aquí se traduce en el impulso dado al desarrollo industrial y a las obras públicas.

Pero la prolongada suspensión de las libertades públicas (partidos y parlamento), su oposición al regionalismo (que le enajenó las simpatías de la burguesía catalana), y sobre todo la crisis económica mundial del 29, propician la caída del dictador que pierde la confianza del rey y del propio ejército.

Durante el incierto periodo que transcurre entre la dimisión de Primo de Rivera y la instauración de la Segunda República, Ortiz Echagüe se encuentra en el norte de África, pintando en el Marruecos francés. Allí sabe de la marcha de España del rey Alfonso XIII, hecho que le impresiona vivamente dados sus sentimientos monárquicos.

Cuando regresa a Madrid, - como paso previo a su definitivo traslado a Argentina en 1933 -, el gobierno de la República, presidida por Niceto Alcalá Zamora, está en manos de la coalición republicano-socialista que, tras aprobar la Constitución de 1931, emprende una serie de reformas con objeto de remediar las injusticias sociales y poner fin a los males endémicos del país.

Su política provoca el rechazo de las clases conservadoras (Ley de reforma agraria), y de la iglesia (separación de iglesia y estado) y alarma a ciertos sectores militares (Ley de reforma del ejército). Las masas obreras a su vez tachan de tímidas estas reformas y acusan al gobierno de frenar la revolución.

La brecha entre los dos sectores de la sociedad española se va agrandando, y los enfrentamientos entre ambos que se suceden a lo largo del periodo republicano (matanza de Casas Viejas, golpe militar frustrado de Sanjurjo, revolución de octubre en Asturias...), preludian la formación de los dos grandes bloques cada vez más radicalizados, que se enfrentan primero en las urnas (elecciones de febrero del 36) y luego en la guerra civil española.

Estos acontecimientos, así como el auge del fascismo y el nazismo que contribuyen a enrarecer una atmósfera internacional cargada de tensión y de aires prebélicos, empañaron los últimos años de nuestro artista, que residía en Argentina. Allí morirá en 1942, mientras Europa se debate en medio del horror de la segunda guerra mundial.

IV. ENTORNO ARTISTICO.

La situación que se vivía en el panorama artístico español durante el tránsito del siglo XIX al XX, época que corresponde a los años de formación de Antonio Ortiz Echagüe, va a condicionar de forma decisiva toda su trayectoria, pues aunque siempre se ha hecho hincapié en sus largas ausencias de España y en el carácter foráneo de los temas que abordó, su pintura responde plenamente a los planteamientos pictóricos de la época en que le tocó vivir y del país en que nació.

A mediados del siglo XIX, la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes había permitido la aparición de un escenario en el cual los pintores, y el público erudito o simplemente curioso, podían tomar contacto con el arte consagrado por la moda y el gusto estético del momento.

La primera exposición celebrada tras el nacimiento de Antonio, la de 1884, (un año antes de que la muerte del rey Alfonso XII inaugurara la época de la Regencia) venía a prolongar y ratificar el predominio absoluto en las esferas oficiales de la llamada "pintura de historia", al conceder sendas primeras medallas a Muñoz Degrain (1843-1924) por "Los amantes de Teruel", y a Moreno Carbonero (1860- 1942) por "La conversión de San Francisco de Borja". Ambos artistas pertenecían a la llamada segunda generación de pintores de historia que, acaudillada por Francisco Pradilla, se inclinaba hacia una versión medievalizante y postromántica de los acontecimientos del pasado nacional, empleando lienzos de gran formato, una sólida documentación respecto al "atrezzo", y la enorme sabiduría técnica de los pintores de este género.

Sin embargo, muy pronto las nuevas y desfavorables circunstancias políticas (atentados anarquistas, inquietud social, asesinato de Cánovas,

pérdida de Cuba y Filipinas...), obligan a la pintura a abandonar una temática que se contradecía con la situación real del país y que se consideraba ya agotada. La famosa frase de Ángel Ganivet, síntesis del pensamiento regeneracionista de los intelectuales españoles: "Despensa, escuela y siete llaves al sepulcro del Cid", se puede aplicar también a las mil maravillas a la pintura de fin de siglo. Pues ahora surgirán toda una serie de artistas que recogiendo este sentimiento y fundiéndolo con la corriente realista que penetra con cierto retraso desde Francia, comienzan a sustituir a los nobles personajes del pasado por los protagonistas de la historia presente, los modestos habitantes de los campos y los pueblos de España.

Pero a la hora de abordar esa temática realista y populista, los pintores se dieron cuenta de que no era necesario tomar como modelos a Courbet o a Millet, porque en la pintura clásica española tenían los mejores ejemplos a seguir: artistas del siglo de oro como Velázquez, Ribera, Zurbarán ..., o el propio Goya, serán redescubiertos y se convertirán en los ídolos de esta nueva generación nacida en el último tercio del siglo XIX, la mayoría de cuyos componentes se dedicarán a la temática costumbrista.

No en balde la última Exposición Nacional de Bellas Artes de la pasada centuria, la de 1899, se hacía eco del nuevo giro que tomaba el arte español y otorgaba sus dos primeras medallas a Ignacio Pinazo Camarlench por "La lección de memoria", retrato de su hijo planteado al modo velazqueño, y a Luis Menéndez Pidal por "Salus Infirmorum", escena ambientada en el interior de una iglesia rural, que tiene como protagonista a una familia de campesinos. Fue precisamente la contemplación de este lienzo lo que inspiró a Ortiz Echagüe el tema de su primer cuadro "La misa de Narvaja", pintado a los 17 años en un pueblo de Álava.

Pero los principales exponentes del nuevo sesgo que tomaba la pintura

española finisecular fueron el valenciano Sorolla, el vasco Zuloaga, y el catalán Anglada. Por los dos primeros, - cuya obra conoció en París -, sintió una gran admiración el joven Antonio Ortiz Echagüe, admiración que se vería confirmada cuando ya en España conoció personalmente a ambos artistas. Con Anglada coincidiría brevemente en la Academia Julien de la capital francesa.

Sorolla (1863-1923), abandonó la pintura de historia y se dedicó a representar tipos ataviados con los trajes populares de las distintas regiones españolas. El conjunto de lienzos sobre "Costumbres y fiestas de las provincias de España" que realiza en 1911 para Mr. Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York, marcan el punto álgido del costumbrismo sorollesco, que se inundará de luz en los cuadros de pescadores levantinos.

Zuloaga (1870-1945), descubre Castilla a raíz de la instalación de su tío Daniel en Segovia en 1898, convirtiéndose en el intérprete genial de las gentes secas y los aletargados pueblos de la meseta, captados siempre con el temperamento realista y el vigor de su inconfundible estilo.

Anglada (1875-1959), punto de enlace entre el costumbrismo y el modernismo por su pertenencia al grupo catalán "Els quatre gats", prefiere los modelos femeninos y pinta una España más volcada en el mediterráneo y en el esplendor oriental, con una materia de exultante colorido y un sabio instinto decorativo.

Todos ellos habían seguido el itinerario habitual para los pintores más inquietos de aquella época: Roma, y sobre todo París. La emigración artística a la capital gala fue protagonizada a finales del XIX básicamente por artistas provenientes de Cataluña y el País Vasco, las dos zonas más industrializadas de la España de la Restauración gracias al impulso de una burguesía

enriquecida, capaz de crear una actividad económica y cultural diferenciadas.

En el París de fin de siglo cada uno buscó su camino, tomaron contacto con el impresionismo, el postimpresionismo, el modernismo..., pero en general se vieron seducidos por la obra de aquellos que más se habían inclinado hacia la pintura española del XVII: Edouard Manet, Leon Bonnat, Carolus Durand, John Singer Sargent, James Mac Neil Whistler..., viendo en estos maestros franceses o americanos la confirmación, cuando no el descubrimiento, de los valores de la pintura clásica española.

....Cuando regresen a España este planteamiento viene a coincidir con el movimiento cultural de la llamada "Generación del 98", integrada por una pléyade de intelectuales que sienten la honda preocupación de desentrañar la esencia del pasado, "el problema de España", para reconstruir el país de acuerdo con esquemas alejados de trasnochadas grandezas y nostalgias imperiales, produciéndose en la mayoría de ellos (Unamuno, Ramiro de Maeztu...) una evolución mental desde la idea de la necesaria europeización del país hasta la exaltación de los valores propios, especialmente de un cierto casticismo que se plasmará lo mismo en la literatura, que en la pintura o en la música (recordemos el extraordinario auge de la zarzuela), y cuya más clara encarnación se encuentra entre las gentes sencillas de los pueblos de España.

Así pues, cuando se inicia el nuevo siglo y el país estrena monarca (Alfonso XIII es proclamado mayor de edad en 1902), la gran mayoría de los artistas jóvenes rechaza con virulencia el género histórico decimonónico, y siguiendo las huellas de Sorolla y Zuloaga fundamentalmente, apuestan a nivel iconográfico por un realismo populista, o un regionalismo costumbrista que impregnará nuestra pintura durante el primer cuarto de esta centuria.

Ello no es óbice para que algunas personalidades aisladas, como es el caso

de Pablo Picasso (1881-1973), Juan Gris (1887-1927), o Juan Miró (1893-1983), escapen a esta corriente general y sean protagonistas en la capital francesa del nacimiento de las primeras vanguardias históricas. Pero esto no debe hacernos olvidar que su pintura era prácticamente desconocida en el interior del país, y que por tanto sus creaciones, -aunque de una trascendencia incuestionable para el futuro-, no estaban en sintonía con el panorama que vivía el mundo artístico español de principios de siglo.

En efecto, hasta 1925 los ecos de las experiencias innovadoras que se emprenden en ciertas capitales europeas llegan a nuestro país de forma muy apagada. Prácticamente se reducen a las exposiciones cubistas de 1912 y 1916 en la barcelonesa Sala Dalmau y a la entusiasta actividad en la capital de España de Ramón Gómez de la Serna, que publica el manifiesto futurista de Marinetti en la revista "Prometeo" el mismo año de su aparición en Italia (1909), y organiza en 1915 la heterogénea exposición de Pintores Íntegros.

Incluso la presencia en España durante los años de la primera guerra mundial europea de personajes como Francis Picabia, Robert y Sonia Delaunay, Albert Gleizes o Max Goth, no fue sino un episodio circunstancial provocado por el conflicto bélico, que no tendría mayores consecuencias.

Esta tónica de práctica impermeabilidad se mantiene hasta 1925, año en que tienen lugar dos acontecimientos importantes: la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, como intento consciente de enlazar con las corrientes vanguardistas europeas y la publicación por Ortega y Gasset de su célebre ensayo "La deshumanización del arte", apoyando y justificando la aparición del arte anti figurativo como fruto de una especulación intelectual.

En consecuencia, y como hemos anticipado más arriba, en la pintura española del primer cuarto de siglo no existe apenas solución de continuidad

con la centuria anterior. El mundo del arte está dominado por figuras que cronológicamente se encuentran a caballo entre el XIX y el XX: Eduardo Chicharro, Álvarez de Sotomayor, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Eugenio Hermoso, los Zubiaurre... , y desde luego Ortiz Echagüe (Primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924), quienes continúan por la senda trazada por los ya consagrados Sorolla, Zuloaga, Rusiñol, o Anglada, y cultivan un estilo figurativo naturalista o realista, vinculado fundamentalmente a una temática regionalista y etnográfica, que venía a coincidir con el resurgimiento del interés por los valores autóctonos, expresados en el terreno político a través del auge del sentimiento nacionalista o autonomista que había estado en la base de la Primera República y lo estará también en el advenimiento de la Segunda.

En esta época asistimos al florecimiento de notables pintores en todas las zonas de la geografía española, de hecho, en pocas ocasiones ha dado nuestro suelo una tal cantidad y calidad de artistas como en este periodo al que se puede aplicar, -también en el campo de las bellas artes-, el literario calificativo de "edad de plata".

La nómina de pintores de las distintas regiones es realmente numerosa, y aunque no pretendemos hacer una lista exhaustiva de los contemporáneos de Ortiz Echagüe, no resulta ocioso recordar algunos nombres.

Los andaluces López Mezquita, Moreno Carbonero, Bacarissas, Romero de Torres, Rodríguez Acosta, Gonzalo Bilbao, Alfonso Grosso, López Cabrera, Picasso.

Los asturianos Luis Menéndez Pidal, Evaristo Valle, Nicanor Piñole, José Ramón Zaragoza, Darío de Regoyos.

Los castellanos Eduardo Chicharro, Anselmo Miguel Nieto, Federico Beltrán Masses, Pancho Cossío, José Gutiérrez Solana, Juan Gris.

Los catalanes Rusiñol, Anglada Camarasa, Ramón Casas, Nonell, Joaquín Mir, José María Sert, Juan Llimona, Joaquín Sunyer, Juan Miró.

El extremeño Eugenio Hermoso.

Los gallegos Fernando Álvarez de Sotomayor, Carlos Sobrino, Máximo Ramos, Juan Luis, Francisco Llorens, Alfonso Castelao.

Los levantinos Sorolla, José Pinazo Martínez, José Benlliure Ortiz, Manuel Benedito, José Mongrell.

Los vascos Ignacio Zuloaga, Elías Salaberría, los hermanos Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Ignacio Díaz Olano, Álvaro Alcalá Galiano, Aurelio Arteta, Julián Tellaèche, Juan Echevarría, Francisco Iturrino.

La mayoría de ellos (hechas las excepciones obvias), se dedicaron de forma circunstancial o permanentemente a esta temática de tipos y costumbres, que fue la predominante en aquellos años en los que se buscaba captar la "España real" a través de las tradiciones de cada comarca. La pintura devuelve a las gentes y a los trajes el aspecto de antaño, cada región se enorgullece de poseer rasgos, particularidades o aspectos que la distinguen y diferencian de otras. Los pintores reavivan la vanidad regional y hacen conocer a las jóvenes generaciones de cada provincia las líneas, los colores, los tipos, los atavíos, los trajes, o las tradiciones ligadas a la idiosincrasia de su tierra natal. La pintura adquiere así un fuerte componente etnográfico.

Por todas partes se organizan exposiciones de Trajes regionales, y un

ejemplo sintomático del interés por el tema es la conferencia que Beatriz Galindo pronunció en mayo de 1924, en el Museo de Arte Moderno de Madrid con este título: "El traje regional español y sus relaciones con el arte de la pintura". Su afirmación de que "... todo arte perdurable emana del concepto primitivo o popular...", recoge una corriente de opinión muy extendida en aquellos momentos.

La tónica general era el llamado "cuadro de composición", lienzo de gran formato con una o varias figuras de considerable tamaño que reproducen o bien la vida cotidiana de las clases populares (en clave realista-costumbrista) o bien una temática que oscila entre el modernismo y el simbolismo.

También era lugar común entre estos artistas un extraordinario dominio del oficio, que les permitía utilizar desde recursos clarooscuristas hasta los efectos lumínicos del impresionismo y sobre todo del sorollismo. La solidez del dibujo era elemento sustantivo de su lenguaje, combinado normalmente con una pincelada suelta y abocetada que enlazaba, -de nuevo-, con la factura goyesca y velazqueña.

El retrato y el paisaje fueron dos géneros que gozaron así mismo de cierto predicamento. En el retrato de encargo se mantiene la línea de la elegancia y veracidad naturalista, sobre unos fondos donde lo mismo podemos encontrar la neutra sobriedad del siglo de oro que el despliegue decorativo y colorista del modernismo.

El paisajismo estricto no es un género que cuente con muchos representantes (aunque los haya tan destacados como Mir o Regoyos), pero esa afición por el terruño que venimos comentando tendrá como lógica consecuencia el interés de los artistas por la naturaleza, interpretada por unos según la tradición del paisaje realista, y por otros dentro de esa peculiar

versión del impresionismo que es el luminismo hispano.

Pero volviendo al objeto de nuestro estudio, podemos anticipar ya que a través de estas páginas y sobre todo de la observación de la pintura de Ortiz Echagüe, resultará evidente su identificación con las líneas maestras de la pintura de la época, que acabamos de esbozar. Pero con la salvedad de que su temprana marcha del país para iniciar un largo peregrinaje artístico que no cesará hasta su muerte, le hace aplicar estas coordenadas típicamente españolas a latitudes muy distintas a la nuestra.

De ahí su éxito internacional, y la sorpresa de los holandeses, marroquíes, italianos ..., al ver que un pintor extranjero era capaz de plasmar los tipos característicos de su tierra con una maestría y autenticidad que echaban de menos en sus propios artistas.

Conviene por último hacer un breve recorrido por los países y lugares en los que vivió y se formó Ortiz Echagüe, para ver hasta qué punto fue acoplando y enfocando todas las aportaciones recibidas en la dirección que precozmente había elegido, y que se mantendrá sustancialmente invariable a lo largo de toda su carrera artística.

Cuando en 1897 (con catorce años recién cumplidos, y sin haber visitado nunca Madrid) llega a París, Ortiz Echagüe se siente más atraído por Manet y por los cuadros de Zuloaga y Sorolla que ve en los Museos y Salones de la capital francesa (especialmente en la gran Exposición Universal de 1900) que por el mundo de la bohemia parisina finisecular de los puntillistas, los post-impresionistas, o los "Nabis".

Esta predisposición hacia el realismo se ve reforzada cuando al superar el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes francesa, elija precisamente

el taller de Bonnat, famoso en París por sus retratos y uno de los abanderados de la pintura española del siglo de oro en la capital gala.

Y después de París, en 1901, marcha a Roma. Allí visita la Academia Española de Bellas Artes (cuyo director era José Villegas) y entabla amistad con los pensionados de pintura Chicharro, Benedito y Álvarez de Sotomayor. Estos discípulos de Sorolla despiertan inmediatamente su entusiasmo debido a su rechazo hacia la pintura de historia y su interés por los temas cotidianos y los tipos populares, que coincide con la inclinación hacia el natural de Antonio. En la capital italiana conoce también a Bacarissas, quien posteriormente será su punto de contacto con la escuela andaluza.

En la romana Galería Doria contempla el retrato de Inocencio X, de Velázquez, que le produce una profunda impresión dejando una huella imborrable en nuestro joven artista. Cuando regresa a España para preparar las oposiciones a pensionado de la Academia de Roma y visita por vez primera el Museo del Prado, descubre con alborozo a nuestros clásicos y concluye que esa es la "buena pintura" que merece la pena esforzarse en seguir. De esa época datan también su contacto personal con Sorolla, que le inclinan cada vez más decididamente hacia los efectos lumínicos, especialmente de interiores con luz artificial.

Al ganar las oposiciones pasa cuatro años más en Italia, y comienza allí, en la isla de Cerdeña (de la que tanto le había hablado Chicharro) la que será la primera de sus muchas series de cuadros "etnográficos", la de tipos sardos. Mayoritariamente mujeres ataviadas con sus trajes regionales.

En 1909 marcha a Holanda, lugar en el que dedica gran parte de su actividad profesional al retrato. Los Países Bajos suponen para Ortiz Echagüe el descubrimiento del que se convertirá en uno de sus modelos de este género:

Franz Hals, cuyo eco se aprecia en varios lienzos de Antonio. Así mismo visita Londres y se familiariza con la escuela de retrato inglesa, que modera su tendencia realista, incorporando una mayor distinción a su estilo.

El bullicioso París de los años veinte, le gana para el modernismo acentuando su afición a los colores vivos, y a los entornos fantasiosos para envolver a sus modelos de retrato o desnudo. Esta tónica se mantiene durante el breve periodo en que instala su residencia en Madrid.

Con todo ello lo que hace Ortiz Echagüe es ir adecuando los hallazgos realizados en los distintos lugares que recorre, a un lenguaje pictórico que hunde sus raíces en la tradición realista y responde estilísticamente al peculiar costumbrismo hispano de principios de siglo, pero aplicándolo a una entorno ajeno que -sin serlo- queda imbuido de un fuerte acento español.

V. EL HOMBRE Y SU OBRA

1. LA INFANCIA Y LOS ORIGENES DE SU VOCACION ARTISTICA.

Antonio Ortiz Echagüe nació el 15 de octubre de 1883 en Guadalajara, a donde su padre el teniente coronel Antonio Ortiz Puertas, granadino y prototipo del militar recto y enérgico, había sido destinado como profesor de la Escuela de Ingenieros. Su madre, Dolores Echagüe Santoyo pertenecía a una conocida familia alavesa también vinculada a la vida castrense: de hecho, su padre era militar y su hermano Paco Echagüe llegó a ser general y Ayudante de Campo de Alfonso XIII.

En el folio ciento setenta del libro decimoquinto del Registro Civil de Guadalajara, sección de nacimientos bajo el número 281 aparece el acta de nacimiento de Antonio Ramón de Jesús Ortiz Echagüe. Allí consta que el niño nació el 15 de noviembre de 1883, a las seis de la tarde en el domicilio de sus padres sito en la calle Amparo. Figuran también los nombres de sus progenitores y los de los abuelos paternos (Mariano Ortiz y Encarnación Puertas naturales ambos de Guadix, Granada) y de los maternos (Joaquín Echagüe natural de Alfaro, Logroño, y Carmen Santoyo y Ossorio natural de La Coruña).

Fue Antonio el tercero de los siete hijos del matrimonio: Mariano, Joaquín, Antonio, José, Encarna, Carmen y Fernando. Formaban pues una numerosa prole a la que su padre mantenía con no demasiada holgura, hecho que al parecer recordaba a menudo a su esposa y a sus hijos.

De sus primeros años en Guadalajara, no tenemos más noticias que las que el propio artista nos da en sus inacabadas memorias (A.D. 41). Según cuenta: "*... mi primer recuerdo de la vida era un cine improvisado (entonces no*

existían los cines). Íbamos tres chicos, probablemente mis hermanos mayores y yo; nos sentábamos en el suelo de una habitación al estilo español, es decir casi cerrada para evitar el calor del día. Por las rendijas de las ventanas que daban a una carretera polvorienta y abrasada por el sol del verano, un reflejo luminoso alumbraba el techo blanqueado que era el lienzo. Los raros paseantes de aquellas horas de la siesta se reflejaban en sombras en el techo; el cine consistía en esperar a que alguien pasase, y el colmo del espectáculo era cuando llegaba a pasar un carro o una caballería. Sentados, o casi boca arriba en el suelo, prorrumpíamos en frases de entusiasmo ante aquellas sombras imprecisas. Hubiese sido más sencillo abrir el balcón y mirar directamente, pero era mucho más fantástico aquello...".

Aunque resulte aventurado colegir que esa infantil fascinación por el mundo de las luces y las sombras fuera un prelude de su futura vocación artística, resulta sintomático que el primer recuerdo de la existencia de Antonio estuviera asociado a una superficie blanca sobre la que iban surgiendo formas e imágenes.

Cuando contaba seis años su padre fue destinado al regimiento de ingenieros de Logroño, trasladándose allí toda la familia. Una vez en Logroño se instalaron en la parte vieja de la ciudad, en la calle Barriocepo n. 13, en una antigua casona que pertenecía a la marquesa de Osovio y en la que según la "vox populi", había estado instalado el Tribunal de la Inquisición, tesis que se vio corroborada por el hallazgo de unos esqueletos que los chicos descubrieron con gran regocijo entre el tejado y la cúpula de la casa; tan grande era esta que en invierno habitaban la parte más resguardada, y en verano la más fresca que daba al Ebro. La fachada principal de la casa daba a la mencionada calle Barriocepo, que se inicia en la vecina iglesia de Santiago, y por ella discurría el camino jacobeo en su recorrido por la capital.

Allí, en tierras riojanas discurrió la infancia de Antonio, repartida entre la asistencia al único colegio de la ciudad, donde un maestro tuerto e irritable les daba tremendos palmetazos en las yemas de los dedos y sus correrías junto al río Ebro dedicado a sus deportes favoritos: la caza de pájaros con tiragomas y la de grillos por el sistema de mear en sus madrigueras. Una vez capturado, el insecto era encerrado en una jaulita para que "arrullara" los sueños del chaval. Quizás de ahí le vino esa gran afición a la caza, a la música y al canto que siempre le caracterizarían.

Por su expediente académico sabemos que el 27 de septiembre de 1892, faltándole pocas semanas para cumplir los nueve años se presentó al examen de Enseñanza Primaria, necesario para acceder a los estudios de Segunda Enseñanza en el Instituto de Logroño. Como le suspendieron volvió a presentarse el 26 de junio del año siguiente, obteniendo esta vez el aprobado que le permitía ingresar en el Instituto.

A punto de cumplir los diez años (A.F. 2), con su impecable traje de marinero empezó el bachillerato en el Instituto de Logroño. El mismo cuenta que era un estudiante modelo, jamás se iba a la cama sin saber sus lecciones que luego repetía de memoria y sin entender nada delante de sus compañeros, pero lo importante era que sacaba notables y sobresalientes, con lo que contentaba a sus padres, y en especial a su exigente progenitor.

Durante el primer curso de Enseñanza Secundaria (1893-94) estudió las siguientes asignaturas: Latín y Castellano de primero, Geografía y Gimnasia. Al acabar este primer curso de bachillerato, durante el verano de 1894, Antonio y su hermano Mariano pasaron las vacaciones en Álava, invitados por sus tíos Matilde y José que poseían en el pueblo de Narvaja una hermosa casa de piedra con escudo blasonado, conocida como "El Palacio".

De camino a Narvaja, era paso obligado el domicilio de los abuelos maternos en Vitoria. Vivían estos en una hermosa casa con jardín, junto al parque de la Florida, en el solar donde hoy se levanta el hotel Canciller Ayala. Los Echagüe eran una familia muy conocida en la ciudad y entre sus muchas relaciones se contaba el gran pintor alavés Ignacio Díaz Olano.

A su taller debió acudir en algunas ocasiones, en calidad de visitante, Antonio Ortiz Echagüe, pues el primer retrato que tenemos de él siendo niño se debe al pincel de Díaz Olano. Se trata de un lienzo (A.F. 1), realizado probablemente como ejercicio de taller, en el que aparecen tres retratos de busto: el de Don Francisco Nebot tocado con negro sombrero de hongo, el de un hombre con boina, y el de un niño: Antonio, con un Fez rojo en la cabeza. Su rostro, de perfil, muestra unos grandes ojos abiertos como si mirara con asombro la actividad del maestro, quien debió regalarle el cuadro pues todavía hoy figura en un lugar preferente del que fue el último estudio de Ortiz Echagüe.

El pueblo alavés de Narvaja está ligado a los más bellos recuerdos de la infancia del artista, quien en sus inacabadas memorias habla de él en estos términos : *"Narvaja está situada cerca de Salvatierra, y por suerte más cerca de las montañas que suben a Urbía y a Aitzgorri y que separan Álava de Guipúzcoa, descansa pues sobre un llano de cereales más bien pobre, todo lo que le rodea tiene la aridez de Castilla, pero en un cuarto de hora, traspasando unos pelados cerros se llega al monte que en ideal contraste le hacen a uno gozar de los paisajes del norte: allí se saborea con más placer, y el monte queda siempre con sus tintas violetas y azuladas y sus cimas a menudo cubiertas por las nubes al lado de la árida planicie como una avanzada de los frondosos climas del norte; seguro refugio de esperanzas para excursiones de caza y pesca y con sus ríos escasos en agua, pero abundantes en cangrejos, y ciertamente hay pocos sitios que tanto se me hayan quedado en el corazón,*

no sé si es hermosura o simpatía lo que en mí despiertan; no quisiera, y en esto nadie me da disgustos que una sola piedra cambiase. Me gusta pisar las mismas que pisé de chico para atravesar el caudaloso río que atraviesa la plaza principal cerca de la fuente, desde luego mojándome siempre las alpargatas. Para mí era y sigue siendo un festín llegar al caño de la modesta fuente, taparlo con la mano y beber por el agujero superior; hay que esperar a veces turno, pues suele haber gran concurrencia de mozas y bueyes..." (A.D. 41).

En otro lugar añade: *"Narvaja tiene para mí primero los recuerdos, pero desde luego la belleza de su provincia; Alava es un paisaje alegre y agradable, no se necesita sufrir del polvoriento calor y aridez de Castilla, ni de la sombría belleza de Guipuzcoa, en donde, a pesar de su hermosura, sus prados suelen ser tan pendientes que son intransitables. Guipuzcoa hay que verla siempre desde la carretera o desde la cumbre; Alava es acogedora y agradable, término entre las dos provincias armoniza los dos aspectos. Raro es el pueblo en donde no tenga su trozo de Castilla y de Guipuzcoa, su llano y su monte..." (A.D. 41).*

En Narvaja con su hermano y sus primos pasaría Antonio un verano inolvidable. Especialmente memorables eran sus diarias excursiones a Salvatierra para hacer la compra a lomos de una burra preñada que su tía había alquilado al lechero, y a la que pretendían convertir en corcel a base de estacazos. Las vacaciones en Narvaja se repetirían en otras ocasiones, y tal era el apego de Ortiz Echagüe a aquella tierra que ya casado y con hijos volvería al pueblo a pasar deliciosas temporadas.

En el curso de 1994-95 cursó Latín y Castellano de segundo, Historia de primero, Lengua francesa de primero, Caligrafía de segundo, Dibujo de segundo, Gimnasia, y Matemáticas. Antonio tenía entonces once años, y como

es frecuente en los chavales de su edad sufría el tormento de las matemáticas. Su excelente memoria de nada le servía en este campo, y a pesar de que iba siempre con su pizarrita a cuestras colgando de una cuerda, no conseguía dominar aquel complicado mundo de los números. Un día estando en la antesala de su casa con su hermano Joaquín y su vecino Manolo Eulate, marqués de Osovio, este - que por ser niño rico tenía hasta profesor de dibujo - , quiso hacer gala de sus habilidades y dibujó una cabecita en su pizarra. Antonio le imitó copiándola con sorprendente facilidad ante el asombro de su madre que se encontraba presente. Los elogios de esta pusieron celoso a Joaquín quien también quiso hacer un dibujo. Entonces Doña Dolores les propuso que ambos dibujaran una cabeza, y al que la hiciera mejor de los dos le premiaría poniéndole un profesor de dibujo. Durante toda su vida recordaría Antonio con cuanta emoción pintó en aquella pizarra, y con qué alegría veía a su hermano dibujar un horrible perfil y colocarle el ojo en el cogote.

Su madre, una mujer sensible a la que el artista estaría siempre muy unido, cumplió lo prometido, y el joven tuvo su profesor de dibujo: Don Pedro de la Escuela de Artes y Oficios de Logroño, que sólo le duró un mes, porque enseguida le trasladaron a otro puesto. Pero la vocación de Antonio se había despertado ya de forma incontenible.

En el curso 1895-96 cursó Retórica y Poética, Geometría y Trigonometría, Lengua francesa de segundo, y abandonó sus correrías junto al río tan propias de su edad para ir, de 7 a 9, a las clases de dibujo sobre modelos de yeso de la Escuela de Artes y Oficios; y los días festivos los pasaba en la biblioteca del Círculo Logroñés dibujando láminas de los libros o en el cuarto de banderas del Regimiento de su padre donde había encontrado a un improvisado maestro: el capitán Padilla, gran aficionado a la pintura que pasaba sus guardias copiando al óleo o a la acuarela algunas malas ilustraciones a las que dotaba de colorido.

De estas veladas habla el artista en sus memorias (A.D. 41): "*...era emocionante para mí la entrada en esa escuela de bellas artes armada, primero el alto del centinela, fusil en mano pidiendo permiso para mi entrada; la espera amedrentado al pie de su fusil, y luego ya dentro las incesantes interrupciones de ¿Da usía su permiso? ...*". "*En estas sesiones vi por primera vez tubos de colores y me emocioné viendo salir un bermellón por su boca que no olvidaré, y que me causó más emoción que muchos cuadros de museos después. Aquel color parecía vivo, se movía saliendo; era puro fuego luminoso y se extendía dócil en forma de diminuta serpiente dispuesto a dejarse mandar...*".

Por fortuna una sobrina del artista conserva todavía un viejo cuaderno de dibujo, en cuyas hojas pueden verse algunos de los apuntes realizados en esa etapa de iniciación artística, que ronda los diez o doce años.

Se trata de dibujos (D. 1 a 10) a lápiz o carboncillo, en los que no aparecen reproducciones de las imágenes de los libros, sino muy al contrario. Son apuntes de escenas cotidianas que llamaban su atención: un soldado calentándose al amor de la hoguera, otros preparando el armamento o deambulando por el cuartel. Eran las imágenes de aquel medio castrense logroñés que el captaba con una afición precoz a reproducir asuntos de la vida real.

Junto a ellos hay también algunos rostros de personajes barbudos y majestuosos (D.3 y D.6), cuyo aspecto interesaba ya a ese futuro gran pintor de retratos que sería Antonio Ortiz Echagüe. Entre las figuras femeninas, destaca una campesina sentada en el suelo (D.11), que viene a ser un anticipo de su predilección por las mujeres del medio rural.

Estos dibujos, pese a su aire infantil y a sus lógicas imperfecciones, muestran las dotes de observación de su autor, y una notable soltura en el manejo del lápiz, que se constata tanto en el trazado de las líneas como en la distribución y ejecución de las sombras.

En una de estas páginas del cuaderno (D.8), encontramos tres estudios de árabes envueltos en su chilaba, asunto que revela ya su fascinación por los trajes y tipos exóticos. Aunque nuestro joven artista estaba muy lejos de sospechar que 35 años más tarde siendo ya un pintor famoso, pasaría una larga temporada en Marruecos donde realizaría algunas de sus mejores obras.

Los últimos dibujos (D. 9 y 10), son vistas de un pueblo con las casas y las tapias de los huertos alineados en torno al eje de la calle. Realizados con un trazo muy lineal y un deseo claro de marcar la perspectiva, denotan un progreso evidente, y una especial sensibilidad para captar el encanto de las cosas sencillas. Es muy probable que sean vistas de Nalda, población que como veremos enseguida también tuvo su importancia en el despertar de esta incipiente vocación artística.

Además del capitán Padilla, Antonio tuvo a sus trece años otra improvisada y voluntariosa maestra. Se llamaba Teresa Osma, era una mujer joven, parálitica, de extraordinaria inteligencia y cultura que vivía en una hermosa casa rodeada de una huerta y un olivar en el pueblo de Nalda. Enterada de su afición al dibujo hizo que los padres de Antonio le dejaran pasar con ella las vacaciones de Semana Santa, y puso a su disposición sus acuarelas y sus rollos de papel Watman, mandándole diariamente la tarea de reproducir con determinados colores algunos de los "casacones" de la Ilustración Artística, que tan de moda estaban por aquellas fechas en que la pintura de historia vivía su época dorada.

Allí empezó también sus primeras obras del natural, entre ellas la de un hombre con su burro, uno de esos personajes que diariamente veía pasar por las calles del pueblo y que tenían para él el atractivo de lo real y lo cotidiano, en contraste con aquellas láminas frías y convencionales que le obligaban a copiar. No obstante, y pese a que los métodos pedagógicos de Teresa no eran del agrado del futuro artista, entre ambos se estableció una relación de mutuo afecto que iba a durar muchos años, y se mantendría a través de una correspondencia frecuente y de las esporádicas visitas que Ortiz Echagüe siguió haciendo a Nalda hasta la prematura muerte de Teresa.

Estas primeras obras de Antonio, pese a tratarse de meras copias, despertaban el entusiasmo de las visitas y de la buena sociedad de Logroño que ya hablaba de él como niño prodigio, hasta el punto de que nadie ponía en duda que su futuro estaba en ser pintor. Estas opiniones, y el apoyo de su madre, acabaron por hacer mella en el ánimo paterno, si bien como buen militar quiso poner a prueba la voluntad y capacidad de sacrificio de su hijo.

Por aquel entonces un hermano de Doña Dolores, el tío Paco: Don Francisco Echagüe Santoyo, capitán de ingenieros, había sido nombrado Agregado militar de la Embajada española en París; de forma que Don Antonio habló con su hijo y le dijo que aprovechando el destino de su tío le dejaría ir a París el próximo curso para que aprendiera francés y se ejercitara en el dibujo; después de eso si sus profesores creían que tenía talento para ser pintor le dejaría que lo fuera, en vez de hacer una carrera como él deseaba.

Ahora bien, como no era cuestión de perder el tiempo, sólo podría pasar ese año en París si sacaba ese curso (1896-97) todas las asignaturas que le faltaban para acabar el bachillerato.

Antonio, que casi no podía dar crédito a lo que estaba escuchando, aceptó

en el acto. Se sumergió entre sus libros de texto y estudió tanto y con tanto empeño que logró aprobar aquel año, en que se presentó como alumno libre, las asignaturas de Psicología Lógica y Ética, Historia Natural y Fisiología, y Agricultura; acabando el bachillerato cuando aún no había cumplido los catorce años (A.F. 3).

Este enorme esfuerzo a sus pocos años, ponía ya de relieve el enorme tesón y la capacidad de trabajo del futuro artista, que siempre tuvo la obsesión de no decepcionar a su exigente progenitor y de corresponder a los esfuerzos económicos de sus padres, y al amoroso e incondicional apoyo materno.

Como lo prometido es deuda, y a pesar de la alarma que entre las beatas amigas de la familia, causó la noticia de que enviaban al niño a la capital del vicio, Don Antonio autorizó a su hijo para ir a París.

En el mes de septiembre, poco antes de su partida, Ortiz Echagüe tomó parte en una exposición de pintura celebrada en el nuevo Instituto de Logroño. Fue esta la primera exposición en la que participaba aquel niño de trece años: *"... morenito, fino, delicado; de grandes ojos inteligentes..."* (como le describe el periódico La Rioja, en un artículo de 26 de Septiembre de 1897), donde el comentarista le califica de niño prodigio y *alaba "... una preciosa acuarela de vigorosa entonación -Doña Juana la loca- y tres óleos, entre ellos una cesta de flores y una cabeza de fraile, cuadros todos que por su factura franca, lo fogoso del color y la pincelada amplia, fácil y segura, parecen reveladores de un pintor de buena escuela y muy acostumbrado al manejo de los pinceles..."*.

También se refiere el periodista a que pinta al pastel, al óleo y a la acuarela, y a que copia del natural *"... ya algún característico tipo de mendigo, ya la hermosa portada de la iglesia gótico-bizantina de San Bartolomé..."*.

En esta exposición, nuestro jovencísimo artista obtuvo su primera recompensa, una medalla de bronce y un diploma acreditativo (A.D.1), donde figura que el galardón se le otorga por Un cuadro de flores. Probablemente el mismo que conserva el Museo San Telmo de San Sebastián (P. 1), firmado A. Ortiz, y fechado en 1897.

2. PARÍS

Con catorce años recién cumplidos, boina y pantalón corto, un día de octubre de 1897 Antonio subió al tren en la estación de Logroño con destino a París, llevando por equipaje una maleta, su material de dibujo y una enorme ilusión. Aquel fue el primero de los innumerables viajes que haría a lo largo de su vida.

En París le esperaba su tío, el comandante Paco Echagüe (AF. 4), prototipo del eterno soltero, elegante, simpático y bien relacionado, que sería su tutor en la capital francesa, y el encargado de controlar su aprovechamiento enviando con regularidad informes a Logroño.

La capital francesa le pareció inmensamente grande, con sus extensas avenidas llenas de coches de caballos, pero le decepcionó por sus calles viejas y grises, cuando para un provinciano español aquello debería de ser el cielo en la tierra.

Su tío que vivía en la Rive Droite, debido a sus obligaciones y su vida de hombre de mundo, no podía tenerle con él y le había buscado una pensión en el barrio latino: número 70, de la rue d'Assas en casa de Mme. Sordes, viuda de militar, que le cobraba 200 francos al mes por la cama y la comida.

Se había decidido que Antonio entrara en la Academia Julien, regentada por los pintores Jean Paul Laurens y Benjamin Constant. El primero era un conocido pintor de temas de historia que destacó por la vitalidad que supo imprimir a este género decadente en sus obras sobre historia de los francos o las luchas de los Albigenses; mientras Constant era un academicista que adquirió una gran reputación como pintor de retratos, bastante teatrales y de acusado virtuosismo. A esta academia acudían por aquellas fechas numerosos jóvenes franceses y extranjeros que se ejercitaban en el dibujo del natural y

luchaban por adquirir un dominio del oficio que les permitiera abrirse camino en el competitivo mundo de la pintura (AF.5)

Allí encaminaron sus pasos Antonio y su tío, quien llevaba una carta de recomendación del entonces Embajador de España en París: el donostiarra Duque de Mandas, para Laurens y Constant. Llegados a la Rue del Dragón entraron en el patio, al fondo del cual se encontraba la Academia, empujaron una de las puertas que resultó ser el taller de dibujo de desnudo donde los estudiantes les prodigaron tal cantidad de improperios y maldiciones que les obligaron a retroceder rápidamente y buscar refugio en la secretaría. Allí pusieron algunas dificultades para el ingreso de Antonio ya que nunca se había presentado un alumno tan joven, (tenía entonces 14 años), pero como al fin y al cabo era una academia de pago: 25 francos al mes, fue admitido con gran alivio de su tío y tremenda emoción por parte del neófito.

Su primer día en el taller resultó un éxito, a pesar de sus pocos años, su traje de marinero y su boina, pudo evitar las terribles novatadas que se gastaban en la academia de bellas artes francesa por el infalible método de convidar a todo el taller con los quince francos que su tío le había dado como regalo de bienvenida. Así pues todos los alumnos bajaron al café de enfrente "El Dragón D`Or" desayunaron opíparamente y le pidieron que hablara, Antonio no se arredró y en vista del poco francés que sabía optó por subirse a una mesa donde cantó y bailó un "zapateado" que tuvo un éxito loco; al salir del café ya era un personaje popular y se había ganado la simpatía de sus compañeros que a partir de entonces le apodaron "le petit carambá" (dicción francesa de la expresión ¡caramba! que al parecer empleaba con gran frecuencia).

En la academia pasó todo el curso 97-98 ejercitándose en el dibujo al natural sin que le estuviera permitido coger un pincel. Las clases eran con

modelo, casi siempre mujeres, los alumnos elegían a una entre varias disponibles, le hacían adoptar varias poses y se decidía por votación a mano alzada cual se dibujaría ese día. Al principio las modelos tenían reparos en posar delante de "le petit bébé" pero pronto se acostumbraron a aquel trabajador españolito que llegaba el primero a la Academia, en cuanto daban las ocho, para no perder ni un minuto de trabajo porque Antonio fue a la Academia Julien con el mismo espíritu que traía del bachillerato, había que trabajar sin descanso si quería llegar a ser un buen pintor, conseguir que sus profesores estuvieran contentos e informaran favorablemente a sus padres para que le permitieran continuar sus estudios artísticos.

Su programa de actividades era tan apretado que no tenía ni un sólo momento libre para dedicarse a alguna distracción propia de su edad y que él, entusiasmado con su arte, no parecía echar de menos. En una de las continuas cartas que escribía a sus padres se lee: *"Me levanto a las siete, me visto y me dan el chocolate. Desayuno y me voy a la Academia Julien, que está bastante cerca de aquí; concluimos a las doce y me vengo a almorzar. A la una menos diez me voy al Louvre (AF. 6), salgo a las cuatro, llego a casa a las cuatro y media, estudio un poco de francés y me voy a las cinco al gimnasio, que es bastante bueno; salgo a las seis y doy la lección de francés hasta las siete hora en que comemos y a las ocho y media me acuesto, pues tengo mucho sueño y estoy cansado ..."* (A.D. 2)

Lo del gimnasio fue naturalmente idea de su tío Paco que le encontraba demasiado pequeño y flacucho para su edad y deseaba que se ocupara también del desarrollo corporal. Su relación con Antonio consistía en invitarle a almorzar los jueves y domingos, ocasiones en las que el joven debía llevarle sus dibujos como prueba de que en efecto trabajaba y escuchar respetuosamente las opiniones del comandante que de paso le ordenaba cortarse el pelo cuando el deseaba dejarse una larga melena.

También le llevaba de visita a casa de sus amigos, todos ellos de elevado rango: la señora Trinidad Iturbe (esposa del embajador de Méjico), la Marquesa de Nouailles, Pepita Ochoa (cuñada de Raimundo Madrazo), el padre Barrena (un cura carlista destinado como confesor de Antonio), y el propio embajador español Duque de Mandas. Aunque estos conocimientos iban a tener mucha importancia en su futuro, Antonio se aburría soberanamente y detestaba estas visitas al igual que el traje de colegial inglés que su tío le había comprado para estas ocasiones y que incluía pantalón gris, chaqueta negra corta tipo torera y ¡hasta sombrero de copa!

Su mayor alegría era ir a pasar los domingos a casa del Sr. Raffard, un amigo de su tío, que vivía en las afueras de París en Rueil, y con cuyos hijos podía andar en bicicleta y correr por el campo como correspondía a sus pocos años. También acabó por entablar amistad con Gabriel, el criado de su tío, con el que salía muchos días de fiesta a conocer París dando largas caminatas, pues así además de conocer la ciudad ahorraba los cinco francos que le daba su tío y podía comprar más papel Ingres y carboncillo.

Otro de sus amigos fue el hijo de la dueña de su pensión, pues cuando tenía muchos huéspedes, Madame Sordes le instalaba en la habitación de Antonio para disponer de un cuarto más. A él no le importaba demasiado, ya que el joven Sordes era un actor teatral y cantante amateur con el que Antonio salía por las noches a recorrer las calles de París, ayudándole a pegar los carteles anunciadores de las representaciones en las que actuaba su amigo.

En cuanto a sus contactos artísticos, en este primer período parisino conoció a varios pintores españoles que residían en la capital francesa, tales como Raimundo Madrazo (con cuyo hijo Coco entablaría una fructífera amistad) y en cuyo estudio pudo contemplar bellos retratos, así como cuadros

de Goya y Fortuny. También frecuentó el taller de Ulpiano Checa y Sanz, que se dedicaba a ilustrar libros y revistas y a pintar cuadros de historia casi siempre con caballos al galope (uno de ellos: "La invasión de los bárbaros", había obtenido primera medalla en la Exposición nacional de Bellas Artes de Madrid de 1887), quien se ofreció a aconsejarle y corregirle los dibujos que hiciera por libre.

En la Academia Julien coincidió, si bien durante poco tiempo, con Anglada Camarasa; y un día en el Louvre conoció por casualidad al afamado pintor francés Carolus Durand quien se detuvo frente a su dibujo y le hizo algunas correcciones, tras lo cual con gesto ampuloso puso su nombre al pie de este. Antonio no se inmutó, pues recién llegado como era a la capital no conocía ni de nombre al artista; pero cuando su tío vio el dibujo le llevó al taller de Durand para hacerle una visita de desagravio a aquel maestro que había comenzado haciendo cuadros de corte realista para dedicarse luego al retrato fácil y efectista, haciendo las delicias de la rica burguesía francesa. De él diría Antonio muchos años después: *"¡este gran pintor que pintó tan bien en sus primeros años y tan mal en los últimos!"*.

Pero no fueron estos, ni tampoco sus maestros Laurens y Constant los que más influyeron en este joven talento de 14 años. Antonio se mostró desde el primer momento enemigo de la pintura histórica o academicista de estos maestros, y buscó siempre su inspiración en la realidad centrándose en la reproducción de modelos vivos, de seres reales que eran para él los más interesantes y dignos de ser reproducidos en sus dibujos. Quienes de verdad le entusiasmaron en esta primera época y dejaron en él una huella inolvidable durante toda su trayectoria artística fueron Manet y Zuloaga. Del primero le gustaban sus pinceladas amplias y enérgicas, los ricos matices que daba al blanco y al negro y sobre todo le impresionó su "Olimpia", que jamás se cansaba de contemplar en el Museo de Luxemburg.

En cuanto a Zuloaga, presente en la sala de extranjeros del Museo, se refiere a él en estos términos: "...había un retrato de Zuloaga con sus primas: este me gustaba a mí mucho, me hacía el efecto de un cartelón como pintura, pero me impresionaba lo español de las caras; ¡parecían de Logroño!. Aquellas mujeres cetrinas, con incipientes bigotes eran de verdad..." Palabras que hablan claro de su interés por el natural, y por esa pintura regionalista que triunfaba al acabar el siglo entre los artistas ibéricos.

En el Salón de París de 1898, que visitó repetidamente hasta conocer a fondo todas las obras expuestas, le impresionó vivamente la pintura de Sorolla y especialmente el cuadro titulado "Niños en la playa" por su espléndido manejo del color. Este pintor iba a ser otro de sus grandes ídolos de juventud.

Pero mientras tanto en la Academia Julien no le permitían más que dibujar y dibujar, de acuerdo con el principio de que el dominio del dibujo es la base imprescindible de la que debe partir todo pintor. Antonio lo sabía y se aplicaba con ahínco tanto en los ejercicios de composición como en los estudios de modelos vivos que eran sus favoritos (D. 11 y 12); de hecho, su tío Paco, en las cartas-informes que mandaba regularmente a Logroño decía que los dibujos de figuras al natural le salían mucho mejor que los de escultura.

Así mismo Antonio salía con su cuaderno de dibujo a pasear por los jardines de Luxemburgo, al Bois de Boulogne o al parque Monceaux haciendo apuntes del entorno y de los paseantes, pues su entusiasmo por captar las imágenes que el entorno le ofrecía y progresar en su vocación era inagotable. Tanto es así que llegó a simultanear las sesiones en el Louvre con una clase de anatomía que de una a dos se impartía en una escuela de bellas artes, y al salir del museo iba además a una Academia donde según escribe a sus padres "...se pagan dos reales y se dibuja dos horas de modelo vivo y cuatro posturas

diferentes de veinticinco minutos cada una; se aprende mucho, pero hay que hacerlo muy deprisa, y yo no lo puedo hacer todavía bien...". Realmente no se podía pedir más de aquel muchacho que, junto a un evidente talento natural, poseía un tesón, un sentido de la responsabilidad y un espíritu de superación y sacrificio impropios de su edad. No es extraño pues que a fin de curso los informes de sus maestros fueran altamente positivos, como consta en una carta del tío Paco donde se lee: *"...Laurens, a quien he visto hoy en su estudio me ha hecho grandes elogios de Antonio respecto a su constancia y su aplicación; añade que ha hecho progresos mucho mayores de lo que él esperaba, y le ha permitido que en sus vacaciones se dedique a la pintura para descansar y entretenerse. Ha notado que tiene además de disposición, el gusto muy desarrollado para su edad; que es muy de esperar que este desenvolvimiento continúe y que por lo tanto cree que no debeis pensar por ahora en otra cosa que en su carrera artística".*

Antonio había pasado con éxito la prueba y enseguida volvería a España para pasar las vacaciones con su familia en la seguridad de que podría volver a París a continuar su carrera de pintor. Aquel verano del 98 coincidió con la guerra entre Estados Unidos y España por las colonias, que acabaría en la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas ("el desastre del 98").

Este descalabro, que afectó profundamente la sensibilidad de los jóvenes de la época, queda reflejado en las memorias de Antonio (A.D. 41): *"... las primeras vacaciones coincidieron con la pérdida de nuestras colonias, y ya en Julien me habían hecho mi caricatura, que allí sigue, de marinero en un torpedo, mientras desde el horizonte la potente escuadra norteamericana me lanzaba sus certeros obuses. Me lo hizo un norteamericano antes de saber el final..."*.

Se temía que la escuadra enemiga bombardease las costas españolas y su

padre fue destinado a fortificar la bahía de Vigo. Antonio se trasladó pues a esa ciudad gallega en un trasatlántico que iba de Burdeos a Sudamérica. En Vigo vivieron en una casa frente a la ría desde donde se podían contemplar hermosas puestas de sol; fue un verano delicioso, Antonio dibujó mucho y disfrutó de lo lindo junto a sus hermanos por los que sentía un enorme cariño.

Probablemente pertenezca a este periodo el retrato de su hermana "Pispa" (Carmen), un óleo donde vemos el rostro de perfil de una niña de unos cuatro años, con su carita redonda y una expresión llena de candidez sobre un fondo neutro del que destaca el rojo intenso de su vestido (P. 2). Es este su primer retrato infantil, y pese a ser una obra muy temprana pone ya de manifiesto su afición y grandes dotes para el género, así como su dominio del color pese a que en las escuelas de arte le hacían ejercitarse fundamentalmente en el dibujo.

Acabado el verano regresó Antonio a París a casa de Mme. Sordes y a la Academia Julien; sin embargo, el joven, que ya había cumplido los 15 años, deseaba emprender nuevas singladuras artísticas y un día, camino del Louvre, se atrevió a entrar en el hermoso palacio de la Academia de Bellas Artes, de la Rue Bonaparte.

En sus memorias cuenta que tras cruzar varios patios penetró en un taller abierto, y en cuanto le vieron los estudiantes le agarraron en brazos y haciendo gesto de acunarle se lo pasaban unos a otros diciendo frases como: "¡Oh mon bébé!", "¿Ou as tu laissé ta nourrise?". Pese a todo, esta bochornosa entrada le permitió informarse de que aquellos días se estaban realizando las pruebas de selección para entrar en la Escuela. Así que se presentó y consiguió una plaza, eligiendo para su aprendizaje el taller de Bonnat.

El día 12 de octubre de 1898 el maestro escribía a su tío Paco Echagüe una

nota en donde se adjuntaba una hoja de admisión en su taller, rellena la cual su sobrino podría empezar de inmediato (A.D. 3).

En el taller de Bonnat (AF. 7) Antonio pasaría dos años que fueron vitales para su formación. El hecho de que se decidiera por las clases del pintor de Bayona se debió, según sus propias palabras, "*... más por ser casi español, que por simpatía hacia su pintura ...*".

En efecto este artista, que se había hecho célebre por sus retratos de damas, políticos y hombres ilustres de Francia, era un enamorado de la pintura española del siglo XVII y sus obras poseían un recio modelado y una paleta parda que se inspiraba en nuestro Siglo de Oro; no en balde en sus años mozos había visitado el estudio madrileño de Federico Madrazo y recorrido el Museo del Prado.

Bonnat tenía la costumbre de recibir a sus discípulos todos los domingos en su palacio de la Rue Bassano, y en aquellas tertulias pudo contemplar Antonio la hermosa colección que el maestro había reunido con firmas tales como Leonardo, Miguel Ángel, Rembrandt o Goya, y que luego dejaría a su ciudad natal donde se fundaría el hermoso "Museo Bonnat".

Así pues la vida de Antonio se modificó ligeramente respecto al año anterior, aunque siempre dentro de una dedicación total al estudio. Por las mañanas iba a la Academia de Bellas Artes, por las tardes a la Academia Julien, después al gimnasio, y cuando volvía y hasta la hora de acostarse, por consejo de su tío, estudiaba la historia de Francia.

Al hablar de sus maestros de las academias francesas Ortiz Echagüe siempre los ponía como ejemplo por sus métodos pedagógicos ya que no mataban con su influencia la personalidad de los alumnos, se limitaban a

hacerles dibujar sin descanso y a corregir sus errores o sus vicios hasta que el discípulo adquiría un buen dominio de la técnica. El maestro nunca pintaba delante del alumno, ni ejercía coacción sobre él hasta el punto de que resultaba difícil colegir, por la obra del discípulo, quien era su maestro y de un mismo taller salían los más opuestos pintores. No obstante, es muy probable que el temple realista de Bonnat, al coincidir con la afición al natural de su joven discípulo, influyera en el estilo de Ortiz Echagüe, especialmente en el género del retrato que tantos éxitos habría de proporcionarle. Algunos espléndidos dibujos de cabezas femeninas (D. 13 y 14), que deben corresponder a este periodo, nos dan la medida de sus progresos en el género.

En la Academia Julien donde seguía dibujando por la tarde con modelo, "le petit carambá" se había consagrado como el rey del "zapateado", y según cuanta el mismo de vez en cuando y a petición del público que se arremolinaba en torno a la tarima de la modelo convertida en improvisado tablao, daba unas cuantas vueltas acompañadas de patadas que finalizaba arrojando el sombrero a la entusiasta concurrencia que se desgañitaba de tanto gritar olés, y luego como fin de fiesta se organizaba alguna batalla campal con los taburetes del taller.

Pero además Antonio progresaba a pasos agigantados y prueba de ello es que le llegó su primer éxito: la Academia Julien premiaba a fines de cada mes al autor del mejor dibujo y el mejor boceto de composición con 50 francos, y el honor de colgarlo enmarcado en las paredes de la Academia. Cuando Antonio se enteró de que había sido él el agraciado se dirigió presuroso a cobrar encontrándose con la desagradable sorpresa de que el jurado había decidido que con sus 15 años era demasiado joven para cobrar esa suma; pero a pesar de todo el mero hecho del triunfo le hizo inmensamente feliz.

En el transcurso del tercer año de París pudo Antonio ver por vez primera su nombre en la prensa francesa. Se anunció en todos los talleres un concurso de una sociedad editora norteamericana sobre temas históricos que debían servir para ilustrar una Historia Universal, y Ortiz Echagüe que ardía en deseos de pintar compró con su menguada paga semanal unos tubos y lienzos muy baratos encerrándose en su cuarto a pintar dos procesiones: una trágica de Semana Santa con sus penitentes de negras capuchas, y otra de Corpus Christi con palio, oro, y rosas deshojadas; todo ello ejecutado de prisa, sin modelos, y con una improvisación tal que cuando llegó a la secretaría a presentarlas y le preguntaron el título de aquellos supuestos cuadros de historia tuvo que inventarlos sobre la marcha, y haciendo gala de un extraordinario ingenio los tituló "Procesión de Torquemada durante la Inquisición en España" el primero, y "Rogativa del Obispo de Calahorra durante la guerra carlista" el segundo. Bastante inquieto abandonó la Academia Julien, pero su inquietud se trocó en desesperación cuando llegó al taller de unos amigos norteamericanos, entre los que se encontraba su gran rival en los concursos mensuales: Miller, y ver los cinco cuadros que este iba a presentar que le parecieron espléndidos y además estaban hechos ¡con modelo!.

El día del fallo del jurado, una hora antes del resultado, paseaba nervioso delante de la Academia cuando el criado italiano que limpiaba los estudios se asomó a la puerta y empezó a hacerle señas: le habían premiado sus dos cuadros, uno con el segundo premio y otro con el sexto. Creyó volverse loco de alegría, aquello era más de lo que nunca se habría atrevido a soñar. Y para colmo al poco se presentó su tío en un hermoso coche de caballos y le llevó a dar un paseo triunfal por la Avenida de la Opera, que culminó con un almuerzo en el Café de la Paix. Fue uno de los días más felices de su vida y cuando cobró el premio en metálico, hijo ejemplar como era, compró una sortija en Cartier para su madre y unos grabados en Goupil sobre las campañas de

Napoleón para su padre. En el "Journal des Artistes" del mes de junio de 1900 aparecía su nombre, junto al de otros compañeros que habían obtenido premio en el concurso: "...*parmi eux se trouvent deux jeunes eleves qui ont a peine quinze ans: M. Ortiz (espagnol) et R. Brasillier (français) et qui font déjà des esquisses remarquables*".

A esta época debe corresponder el primer autorretrato del artista (P. 3), de cuerpo entero con la paleta y los pinceles en la mano. Es una obra ejecutada con técnica muy desenvuelta y abocetada, en la que vemos ya el aire decidido de su factura, y su deseo de plasmar una determinada imagen de sí mismo: la de pintor.

Cuando llegó el verano regresó a España y fue con su familia a pasar las vacaciones a la casona de sus tíos en Narvaja, aquel hermoso pueblo alavés que tan bellos recuerdos le traía de su niñez. Por aquellas fechas, con 16 años, Antonio había adoptado ya una pose de enfermizo pintor romántico, que bebía vinagre para aparentar mal color, se encorvaba al andar para parecer abrumado por el peso del trabajo y su ideal era *"tener mucho talento, estar tísico y morir de hambre en una buhardilla al pie de una hermosa obra"* (a. D. 41). Todo ello desesperaba a su padre y acongojaba a su madre, pero en realidad no fue más que una pose de adolescente que pasaba su "edad del pavo" artística.

En este entorno decidió empezar lo que sería su primer cuadro de envergadura. Su padre le compró un lienzo de 2 metros por 1'20, encargaron el bastidor a Vitoria y se montó la tela en la que todos creían iba a dejar plasmada su primera obra maestra. Como tema eligió el interior de la iglesia del pueblo, con las beatas arrodilladas en el suelo rezando y colocando cirios encendidos. Era un asunto real propio de su interés por la vida cotidiana y los tipos populares, que siempre le atrajeron, pero también le influyó en la elección

del asunto un cuadro de Luis Menéndez Pidal titulado "Salus Infirmorum" (premiado con Medalla de primera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1889), que le había impresionado por la sinceridad con que reflejaba la atmósfera humilde y devota de una iglesia de pueblo, la ejecución impecable de las figuras y la emotividad de la escena en la que el padre, con su hijo enfermo en los brazos, lo presenta a la virgen.

En su cuadro que tituló "La misa de Narvaja" (P. 4), Antonio quería captar el efecto de los cirios encendidos cuyo resplandor incidía sobre las figuras en medio de la penumbra de la iglesia. Es curioso constatar el hecho de que ya en esta temprana obra se pone de manifiesto su interés por los interiores iluminados con luz artificial que serán tan característicos de su primera época.

El joven pintor pensaba que en esta obra ya sería capaz de hacer una maravilla, pero se encontró con dos inconvenientes: en el interior del templo la luz era muy poca por lo que según sus propias palabras *"...creía yo que lo pintaba oscuro, pero al sacarlo de allí era muy claro y el resplandor de los cirios más parecía sol"*; y por otro lado el lienzo le resultaba demasiado reducido para tantas figuras, pues aunque la composición resulta muy correcta Antonio estaba acostumbrado a representar a los modelos en tamaño natural y encontraba dificultades sobre todo a la hora de hacer los rostros y las manos en tan reducidas dimensiones. De ahí que nuestro voluntarioso artista se desesperara haciendo y deshaciendo, borrando y volviendo a empezar sin querer darse nunca por vencido, hasta el punto de que acabado el verano cuando sus padres regresaron a Logroño y sus tíos a Vitoria cerrando "El Palacio", Antonio se empeñó en quedarse para terminar el cuadro, alojándose en una oscura tienda del pueblo (A.D. 4).

Pasó octubre y al empezar el mes de noviembre con los días más cortos y su desesperación en aumento, convencido de que el cuadro era un fracaso

llegó a pensar incluso en el suicidio, hasta que una mañana en que el arrendatario de sus tíos tenía que llevar una carga a Vitoria, puso el lienzo sobre el carro y lleno de melancolía se marchó a la capital andando a su lado los 34 kilómetros que le separaban de la ciudad. Una vez allí lo llevó al estudio de Díaz Olano quien le aconsejó que añadiera otra figura en el centro del cuadro, que pintó en el propio taller del pintor alavés y que hizo mejorar mucho la composición. Allí conoció a Fernando de América, ese excelente pintor de paisajes que pese a la diferencia de edad (pues este contaba algo más de 30 años), llegó a convertirse en entrañable amigo de Ortiz Echagüe, con quien mantendría una relación epistolar que iba a durar toda su vida.

Desde el punto de vista iconográfico "La misa de Narvaja" responde a la tendencia manifestada a finales del siglo XIX hacia el realismo de tipo costumbrista que estaba suplantando a la pintura de historia, amparándose en cierta tradición romántica y en las nuevas corrientes que llegaban de Francia.

Nuestro joven artista eligió un tema popular pero desvinculado de ese sentimentalismo algo melodramático que era tan frecuente entre los cultivadores del género. Ortiz Echagüe quiso pintar una escena real, que se desarrollaba a diario en la iglesia; por ello se instaló con su lienzo en el templo y representó con gran fidelidad su interior: bancos, retablos, imágenes y altares.

En una amplia panorámica que nos presenta el crucero, y la nave única de la iglesia, grupos de mujeres con vestidos oscuros rezan arrodilladas frente a unas telas blancas extendidas en el suelo, donde han colocado cirios encendidos que crean reflejos rojizos en sus rostros y en los tejidos que alfombran el pavimento. El único personaje masculino del cuadro aparece en una posición marginal, sentado en uno de los pocos bancos que hay frente al altar.

Se observa en esta obra un deseo de realzar la perspectiva a través de las líneas que crean los asientos, candelabros y telas, así como por la gradual reducción del tamaño de las figuras que culmina en la anciana rezando ante el crucifijo del fondo.

En contra de lo que será su costumbre en épocas venideras, este futuro gran retratista no ha individualizado los rostros, están someramente esbozados y ello se debe (como ya hemos apuntado anteriormente) al pequeño tamaño de las figuras, y a la utilización de una pincelada densa y abocetada, más propicia para el conjunto que para el detalle.

Cuando Antonio regresó por fin a Logroño con el lienzo, su padre que esperaba ver ya una obra maestra sufrió un gran desengaño. Sin embargo, "la Misa de Narvaja" es una espléndida obra de juventud donde se aprecia la mano de un prometedor artista. Así lo reconocería la crítica italiana, cuando la presentó en la Exposición de Bellas Artes de Roma de 1901.

3. ROMA

El nuevo año de 1901 iba a marcar un importante giro en su vida. Antonio había pasado tres cursos en París, estudiando en la Academia Julien y en la de Bellas Artes, sus maestros le habían aconsejado que le convenía ya tener un estudio propio donde trabajar por su cuenta y donde pintar con modelo; pero eso resultaba demasiado caro ya que las finanzas familiares no iban muy bien y además la guerra de Cuba había provocado una devaluación galopante de la peseta, de forma que los 200 francos mensuales de la pensión de París se habían convertido en la fuerte suma de 500 pesetas.

Su padre solucionó el problema escribiendo al General Polavieja, con el que tenía gran amistad y que se encontraba entonces en Roma como invitado del pintor José Villegas, director de la Academia Española en la capital italiana. La respuesta de Polavieja no pudo ser más prometedora: *"... Villegas, que además de su gran talento posee un gran corazón, me promete que no sólo se ocupará de su hijo de usted, sino que le facilitará un estudio en la Academia..."*. Como además la lira era mucho más barata que el franco todo se arreglaba a pedir de boca.

Tras pasar las navidades con su familia, en los primeros días de 1901, con 17 años y la "Misa de Narvaja" auestas, Antonio cogió el tren con destino a Italia. En el trayecto de Logroño a Vitoria coincidió con un conocido suyo: Arraiz, quien debía ser aficionado a la pintura pues Antonio escribe a sus padres que fueron *"... todo el camino hablando de arte"*.

En la estación de Vitoria estaban esperándole sus tíos, su buen amigo Fernando de América y también Ignacio Díaz Olano, quien como buen conocedor de la ciudad de Roma donde había estado pensionado por el prócer alavés Don Felipe Arrieta, le hizo varias recomendaciones y le dijo que con ir a la Academia Española lo tendría todo solucionado, pues allí conocería a todos

los artistas. Después de estos apresurados saludos y consejos, el tren siguió su recorrido hasta San Sebastián donde le aguardaban sus tíos Pepe y María, en cuya casa se alojó aquella noche. Al día siguiente lo primero que hizo fue ir a ver el mar y dar un largo paseo por el muelle donostiarra, tal y como solía hacerlo con su padre.

Desde la capital donostiarra el tren le conduce a Burdeos, Marsella, Niza y Ventimiglia, (la frontera italiana), donde le hacen abrir la caja en la que lleva enrollado su lienzo " La misa de Narvaja". En Roma se encontraban su buen amigo de París Coco Madrazo (nieto del gran pintor romántico Federico Madrazo, cuyo nombre llevaba) y también Pepita Ochoa. Coco le sirvió de cicerone en la grandiosa ciudad del Tíber y le llevó a la pensión Pancaldi donde recalaban los pintores españoles que llegaban a la capital italiana. Estaba en la Piazza de San Carlo al Corso, pegada a la iglesia del mismo nombre; allí habían vivido también América e Ignacio Díaz Olano, dándose la coincidencia de que en la habitación que le asignaron había un cuadro del maestro alavés, ya que cada artista solía dejar allí alguna pequeña obra como recuerdo de su estancia. Aunque la pensión era barata: 30 liras al mes, no se comía mal, y los compañeros eran españoles y artistas, Antonio siempre se quejaba de la suciedad de los patronos, un matrimonio con un niño que berreaba sin descanso por las noches. Allí conoció al pintor Bacarisas, con quien enseguida le unió una gran amistad ligada a su admiración por el talento de aquel notable artista.

Enseguida fue a la Academia a ver al director José Villegas, con la idea de comenzar a trabajar de inmediato en el estudio que según decía la carta de Polavieja, le facilitaría en la Academia.

La Academia Española de Bellas Artes de Roma era el centro donde se acogía como pensionados a artistas españoles que tras superar unas reñidas

oposiciones obtenían una beca para estudiar durante cuatro años en la Ciudad Eterna. Estaba instalada en la colina del Gianicolo, en una serie de dependencias que pertenecían al viejo convento de San Pietro in Montorio, erigido por deseo de los Reyes Católicos (al igual que el famoso templete de Bramante, que se encuentra en su patio) en el lugar donde la tradición afirma que fue crucificado San Pedro.

La Academia había sido creada por iniciativa de Don Emilio Castelar, por un decreto de 5 de agosto de 1873, y al principio no dispuso de edificio propio hasta que una parte del convento fue restaurada y acondicionada por el arquitecto Herrero, procediéndose a su inauguración oficial el 23 de enero de 1881. Poseía una grandiosa sala de exposiciones, estancias para el alojamiento de los pensionados, numerosos estudios, salas de dibujo, biblioteca, comedores... y una gran terraza desde donde se dominaba una espléndida vista de Roma. Tenía así mismo unos bellos jardines donde estaban instalados los talleres de escultura.

Antonio quedó fascinado por todo aquello y seguramente se hizo entonces el firme propósito de llegar algún día a conseguir una de aquellas becas que permitían gozar de las instalaciones de aquel magnífico edificio. Su director José Villegas estuvo muy amable con él, pero en vez de facilitarle el prometido estudio le dio largas y le aconsejó que visitara Roma y recorriera sus museos donde podría aprender muchas cosas. El disgusto de Antonio fue mayúsculo, ¡él había ido a Roma a trabajar de firme y no a hacer turismo! Su desencanto fue acentuándose en las sucesivas entrevistas con Villegas hasta que estuvo convencido de que nunca iba a poder conseguir un estudio en la Academia, y que por tanto debía arreglárselas por su cuenta.

Así que se inscribió en el Círculo Artístico de Roma y consiguió una carta de recomendación de Villegas para entrar en la Academia Libre sin tener que

pagar por las sesiones. Pero aquello no era lo que él necesitaba pues como escribía a sus padres "*...en las academias no se está en buenas condiciones, ni se tiene tiempo bastante para concluir, es por lo que nunca he aprendido a concluir... no necesito más que medios, que son modelos, lienzos, pinturas y estudio*". Pero por suerte para Antonio su amigo Coco Madrazo, que tenía un hermoso estudio en la Via Margutta le dejó pintar en él y hasta utilizar sus telas y óleos. Allí trabajaba sin descanso, desde las 9 de la mañana hasta las 7 de la tarde, pintando con modelos que a veces eran los de su amigo y otras (ya que Coco se ausentaba con frecuencia de Roma) eran contratados por él mismo, pues por aquellas calles donde había muchos estudios de pintores pululaban un gran número de desocupados que vivían de posar para los artistas y que le acosaban de continuo con la misma pregunta: "Signore Antonio ¿quando me fa laborare?".

Antonio pintó en esta época muchos estudios de desnudos al pastel y al óleo, pero nunca estaba satisfecho de lo que hacía y jamás veía el momento de dar una obra por terminada: rascaba la pintura, volvía a pintar encima, rectificaba, repintaba y convertía sus cuadros en una superficie empastada y casi en relieve de tantas capas de óleo como aplicaba sobre el lienzo. Sufría por ello grandes depresiones y momentos de desánimo como refleja una carta a sus padres donde dice: "*...llevo tres semanas sudando la gota gorda queriendo acabar el chiquillo que estoy haciendo, no os podéis imaginar lo difícil que es un desnudo de chiquillo de frente, de tamaño natural, y es tan bonito que se desespera uno queriéndolo hacer igual y sale uno del estudio reventado...*".

Después de trabajar todo el día en el estudio, aún iba a las 7 a la clase de dibujo del natural en la Academia Española, pues consiguió la autorización de Villegas para ello. A falta del prometido estudio al menos podía dibujar algún tiempo entre aquellas nobles paredes. Allí hizo amistad con algunos

pensionados como Chicharro, Sotomayor y Benedito, que enseguida simpatizaron con aquel jovencito de 17 años tan lleno de ilusión, de ganas de trabajar, y de admiración por su posición en la Academia. De ellos hablaría Antonio en estos términos: *"Allí conocí a los entonces pensionados, enseguida me parecieron superiores a los que había visto en los talleres de París. En París se desconocía ni que existiese en Madrid Escuela de Bellas Artes, ni pintores, y me encontré sorprendido con estos tres que pintaban mejor que los otros y sin melenas ni terciopelo"* (A.D. 41).

En efecto el temple realista y popular de estos pintores le influyó poderosamente y muchos años después, (en 1919) Ortiz Echagüe haría estas declaraciones a la revista *Augusta* de Buenos Aires: *"Ya en Roma, sin haber estado antes en Madrid me encontré con los míos pues siendo yo español tenía que sentir como ellos. Creo que en arte cada país produce un género aparte, como cambian los frutos de la tierra pasando de comarca en comarca. España produjo siempre pintores realistas: ni Goya, ni Ribera, ni Velázquez podían haber pintado como pintaban si hubiesen nacido y vivido en el norte de Europa. Un pintor como Burne Jones no puede existir en España. Por eso me gustó encontrarme entre los míos y pintar como sentía. Pasé en Roma un año visitando asiduamente el estudio de mis buenos amigos, instalado en la colina del Janiculo y esperé que terminasen sus estudios antes de dirigirme a Madrid y presentarme al concurso de los puestos que dejaban vacantes"* (ver bibliografía: Sibelius, M.).

Entre las obras que emprendió en estos primeros meses romanos sobresale un cuadro que titularía "Piccola madre" o "La madrecita". Representaba a una niña sentada junto a la cuna donde duerme un bebé; era una escena de interior con luz artificial, que le permitió crear una serie de reflejos luminosos sobre las telas blancas muy característicos de su primera época. También tardó mucho en terminarlo por culpa de su eterna

insatisfacción, pues nunca le parecía el cuadro lo bastante logrado y porque lógicamente los dos modelos no tenían mucha costumbre de posar. En una carta Antonio comentaba: *"...estoy deseando descansar de tratar con criaturas, pues en esta temporada he puesto bien a prueba mi paciencia; excuso decir: un niño de 12 meses que se orinaba unas diez veces en cada sesión, y una niña que viene llorando a trabajar y que yo necesitaba hacer casi riendo; si no los he matado a los dos es porque soy muy bueno y tengo mucha paciencia..."* (A.D.5).

Por esas fechas empezó Antonio a pintar al aire libre, al principio junto a Coco Madrazo, en los jardines romanos y luego en el de la Academia Española. No hay duda de que la pintura de "plein air", que él apenas había cultivado y que tanto auge había cogido con el éxito del impresionismo interesaba cada vez más vivamente al joven artista pues en cierta ocasión escribe a sus padres *"...cuando vuelva a Logroño alquilaremos el jardín del Instituto y aprovecharé para hacer retratos al aire libre: el de Encarnita, primita Carmen, en fin, no hay nada más bonito que las niñas bonitas y bien vestidas al aire libre, y cuando las veo aquí en los paseos me acuerdo del jardín ese que podía yo haber aprovechado en vez de estarme en los pasillos..."*.

Así pues, Antonio debió pintar varios estudios de jardines, como los de la Villa Borghese, aplicando esa pincelada suelta y abocetada que le caracterizaba, y algunos lienzos con figuras, como un jardinero con carretilla y un vendedor de naranjas, que según dice *"...me cuesta más barato y se está más quieto que los modelos de oficio..."*. La necesidad de gastar lo menos posible para no ser una carga para sus padres sigue siendo como en París la obsesión del joven artista que por esa causa en vez de tener un estudio propio iba de prestado, y como únicas distracciones asistía a conciertos (pues siempre fue un enamorado de la música y cantaba con muy buena voz) o paseaba por las calles y museos de Roma.

De sus contactos con la gran pintura italiana del Renacimiento le impresionó poderosamente la obra de Miguel Ángel en la Sixtina. El mismo describe su emoción y su entusiasmo en estos términos: *... "ayer por la mañana estuve en la Capilla Sixtina; vi el Juicio Final y todo el techo pintado por Miguel Angel. No creí que me pudiera gustar tanto aquel techo; es la obra más hermosa que he visto hasta ahora y seguramente no veré otra cosa igual; además de ser un pintorazo es la obra de un sabio, pues ni como composición, ni como perspectiva, ni como nada puede darse cosa más hermosa. Cuanto más tiempo la miras más gusta, y son tan hermosas las figuras que parecen luego nada la gente que como yo estaba en la sala, mirando. Sin duda este techo se ha conservado mejor que todo, pues el Juicio Final, tan hermoso como es, está negro y sin color; que no le queda más que la hermosura de la composición, y en este techo se ve que Miguel Angel reunió todo el colorido. El ser dibujante y arquitecto es lo más que se puede ser; en fin se necesitaría llenar muchas hojas de papel y saber escribir para dar una idea de lo que es y de lo mucho que me gustó. No pierdo la esperanza de que papá vea esto conmigo..."*

No hay duda de que Antonio, enamorado como estuvo siempre de la figura humana, vio en la obra de Miguel Ángel un repertorio ilimitado y perfecto de estudios anatómicos y actitudes, que le dejaron boquiabierto y con renovados deseos de trabajar sin descanso hasta convertirse en un auténtico pintor.

Paralelamente su gran afición por el retrato, que se acentuó en París con el magisterio de Bonnat y en Roma al contemplar los de Villegas, se acentúa al contemplar en la Galería Doria el retrato de Inocencio X de Velázquez, que nunca se cansaba de admirar. Esto le hizo interesarse por el genial sevillano, y consiguió un libro sobre el pintor y sus obras, que se dedicó a leer con verdadera fruición.

Pronto llegaría su consagración en la ciudad del Tíber pues su cuadro "La misa de Narvaja" que presentó en la Exposición Nazionale delle Belli Arti de 1901 no pasó desapercibido para la crítica, que habla del "signore" Antonio Ortiz como una firme promesa de la pintura. Incluso un periodista romano visitó su estudio, donde estaba pintando "La madrecita", para hacerle una entrevista. También la prensa española se hizo eco del suceso. El "Heraldo Alavés" publicaba el 29 de Julio un artículo de Juan de la Encina donde se decía *"...Así como Díaz buscó las claridades y el bullicio de una era alavesa en plena trilla, para su hermoso lienzo últimamente premiado, Ortiz se cobijó bajo la nave de una pobre iglesia de aldea alavesa para llevar al lienzo la quietud y el recogimiento de un grupo de campesinos en el momento en que se celebraba la misa. Son dos artistas que se han inspirado en la vida del campo de esa provincia; son pintores de Álava..."*.

No obstante, este primer éxito romano no se le subió a la cabeza pues, aunque sus amigos de la Academia Española el pintor José Benlliure (que tenía el estudio al lado del de Madrazo), el propio Coco y su buen amigo Bacarisas, le visitan para felicitarle, él mantiene su teoría de que es un mal cuadro que en nada responde a lo que él deseaba haber representado (A.D. 5).

No hay duda de que esta eterna insatisfacción de Antonio fue el mayor acicate de su carrera, y el que le impidió contentarse con su innata facilidad para la pintura y progresar hasta obtener un dominio de su oficio que en el futuro le iba a proporcionar los más altos galardones internacionales. Prueba de este espíritu y de la austera vida que llevaba en Roma es el párrafo de una carta que escribe a su madre para tranquilizarla sobre las posibles malas compañías que podía tener en la ciudad del Tíber: *"...me parece que nunca he tenido malas tendencias y demasiado sabéis lo chiquillo que soy y la vida que hago, y así estuviese rodeado de perdidos necesitaría no ser el mismo Antonio*

para cambiar de modo de ser. Hoy por hoy no pienso más que en procurar saber pintar algún día..."

Cuando llegaron los calores del verano todos empezaron a marcharse de Roma, Coco Madrazo se fue a París dejándole el estudio libre una vez más, Chicharro se marchó a pintar a Cerdeña, y los de la Academia y sus compañeros de pensión volvieron a España. Antonio, que no tenía dinero para el viaje, se quedó en la calurosa ciudad pintando en el estudio y al aire libre en los jardines de la Academia, bajo una tienda improvisada hecha con palos y una lona con el fin de estar a la sombra. Pero a medida que los rigores del estío se acentuaban decidió escuchar los consejos del pintor José Benlliure que visitaba con frecuencia el estudio y le corregía, para que se marchara a las afueras de la ciudad.

Decidió irse a Subiaco, pintoresco pueblo situado en un abrupto valle a una hora y media de Roma. Cerca de él se encontraba el monasterio del Sacro Speco, tallado en la roca y colgado como un nido de águilas sobre el precipicio. Este edificio de la orden de los benedictinos decorado con primitivos frescos, le interesó sobremanera y pidió permiso para alojarse y pintar en él. El superior, que era un fraile español de Montserrat, le dio permiso para quedarse una semana a fin de conocerle mejor y si quedaba satisfecho de su comportamiento -como así fue- podría quedarse todo el tiempo que quisiera, aunque debería alojarse en el vecino convento de Sta. Escolástica (de la misma orden), comer en el refectorio con los monjes y vivir en una celda como los demás. A Antonio, con su mentalidad romántica y su misticismo artístico, le pareció de perlas, considerando que era una vida ideal para su salud mental y corporal y el ejercicio del arte.

Allí pasó los dos meses del verano y, según cuenta, como los legos nunca habían visto a nadie quedarse tanto tiempo, supusieron que sentía inclinación

por la vida conventual y trataron de convencerle para que profesara, sin resultado. Antonio pintaba mucho, tanto en el Monasterio del Santo Speco, como en el convento de Santa Escolástica, tomando como modelos a los frailes y en especial a uno norteamericano que había ido a Italia con la intención de dedicarse a pintar vírgenes como Fra Angelico, y con el cual entabló amistad y aprendió sus primeros rudimentos de inglés. Ortiz Echagüe, que a sus 17 años ya dominaba el francés y el italiano, se estaba convirtiendo en un verdadero políglota.

En estos meses hizo numerosos estudios del interior de la iglesia del Sacro Speco, del refectorio, y de los jardines y el patio del convento. En una carta a su padre (A.D. 6), habla de un cuadro donde aparece un fraile dando de comer a los cuervos (pájaros consagrados a San Benito) en medio de un jardín al fondo del cual están las paredes del monasterio, pero añade "*...lo interesante es el sitio, y la figura es para que haya asunto...*"; y más adelante refiriéndose a otro lienzo "*...no te hagas ilusiones ya sabes que hago mal el paisaje y en el cuadro del jardín es todo paisaje, pero hasta ahora no me va mal...*". Esta afirmación confirma que el pintor, quien por su formación académica había estado siempre dedicado a dibujar figura, admitía tener mucha mayor dificultad cuando se enfrentaba con el paisaje y por ello le era necesario insistir en este tema como de hecho lo estaba haciendo en Subiaco.

Aunque no es posible afirmarlo categóricamente, todo parece indicar que el jardín catalogado como (P. 5), es uno de los que pintó en Subiaco. De forma rectangular, con un pozo en el centro, y una diluida arquería como fondo, parece responder a un ordenamiento propio de los jardines en los claustros conventuales o monásticos.

Es una vista que nos trae el recuerdo de algunos cuadros de Rusiñol por el modo en que los setos, al converger en la zona central, crean la ilusión de la

tercera dimensión. Destacan en este jardín la rica variedad de verdes empleada para representar el follaje de árboles y plantas y su combinación con flores anaranjadas y rosas que responden a la ley de los complementarios tan utilizada por los impresionistas en sus paisajes. El artista ha captado también con gran acierto la diferencia de luz y color existente entre las zonas situadas a pleno sol y el sector cubierto por la sombra, que se manifiesta en un tinte ligeramente azulado, haciendo girar hacia el violeta la "terra rossa" del suelo del jardín.

Muy divertida resulta la anécdota de lo que él llamó su primer "asesinato artístico". Entre los dos edificios benedictinos, distantes apenas un kilómetro, había una capilla medio derruida y un viejo que era su guardián. Siempre le pedía trabajo al verle pasar, y un día Antonio decidió tomarlo como modelo, le colocó con un fardo de leña a la espalda y tras posar un buen rato el viejo se sentó a descansar al borde del camino quedando aparentemente sin conocimiento. Un fraile que pasaba por allí, al verle, dijo que estaba muerto así que se fue corriendo para traer la extremaunción y avisar a los enterradores. Antonio quedó sólo con su víctima horrorizado y creyéndose culpable de la muerte del anciano por haberle hecho posar con aquella carga, pero cuando llegó de nuevo el fraile con los camilleros el "muerto" resucitó, y lleno de indignación quería matar a sus enterradores. Para calmar los ánimos, Antonio, tuvo que organizar una merienda que reparara aquel trágico suceso, aunque tuvo buen cuidado de no invitar al inexperto fraile.

A primeros de septiembre nuestro artista abandonó el convento y se fue unos días a Saracinesco, donde se reunió con su amigo Coco Madrazo que estaba pintando allí. De aquel pueblo procedían muchos de los modelos de la Via Margutta que ambos habían utilizado, y pasó unos días deliciosos rodeado de conocidos alegres y campechanos que les invitaban de continuo a la taberna. Antonio incluso llegó a proyectar hacer un cuadro que reprodujera ese

ambiente con tan característicos tipos bebiendo vino alrededor de las mesas de la cantina, aunque la idea no se concretó ya que pronto regresaron a Roma.

Ortiz Echagüe, que en breve cumpliría los 18 años, iba como siempre decidido a seguir trabajando y a terminar "La madrecita", ya que en breve se quedaría sin el estudio de Coco Madrazo, quien había decidido pasar aquel invierno fuera de Roma y por ello sólo podría usarlo hasta finales de diciembre, fecha en que terminaba el arrendamiento que había pagado su amigo.

A mediados de septiembre recibió una terrible noticia: su hermano Mariano acababa de morir tras una larga enfermedad, cuya gravedad Antonio desconocía por habérsela ocultado sus padres. El dolor que la noticia le produjo fue enorme, acrecentado por la distancia que le separaba de su familia y le hizo sentirse aún más obligado con sus padres exigiéndose la necesidad de compensar en la medida de sus posibilidades los sacrificios que hacían por él ...*"trabajaré con mucho ahínco pues cada día es mayor mi obligación de recompensar el gran sacrificio que hacen conmigo, como con todos los hijos..."*.

En octubre moría el director del Museo del Prado y Villegas era propuesto para ocupar el puesto. Antonio se encuentra lleno de dudas, no sabe si seguir en Roma o irse con él a Madrid y empezar a prepararse para las oposiciones con el fin de obtener una plaza de pensionado en la Academia de Roma. Por fin decide permanecer en la Ciudad Eterna hasta el próximo verano de 1902 y regresar entonces a España.

El nuevo director de la Academia Española, el escultor Mariano Benlliure, le dio permiso para seguir trabajando allí, y a pesar de que sólo era para pensionados Antonio se convirtió en una especie de agregado honorario: desayunaba, comía y cenaba en la Academia y hasta dejó su antigua pensión

y alquiló una habitación cerca de allí en la vía del Mattonato. Los pensionados le trataban como un camarada y Sotomayor puso su hermoso estudio a su disposición para que pudiera pintar a gusto. En una carta Antonio comenta: *"...yo siempre he tenido la ventaja, creo, de tratarme con gente que lleva años trabajando, y que naturalmente saben más que yo, y mi constante mortificación es el deseo de hacer lo que ellos hacen, pero sin tener sus edades, ni llevar el tiempo que ellos llevan trabajando..."*.

Por aquellas fechas empezó un cuadro que titularía "Las planchadoras" (P. 14), en que varias jóvenes vestidas de blanco se disponían alrededor de la mesa de planchar iluminadas por una lámpara de gas pendiente del techo. El joven artista pretende captar el efecto rojizo de la luz artificial, cuando aún no es de noche, y la natural -azulada- se mezcla con la anterior creando un ambiente muy peculiar. Así pues, insiste de nuevo en los temas de interior con efectos lumínicos, por ello sus amigos le embromaban llamándole "pintor de noche".

Sobre este cuadro, que como siempre le costaría muchos meses de lucha y momentos de terrible depresión, el mismo escribió en sus memorias: *"...en el estudio de la Academia empecé un lienzo que debió de estar bien en varios momentos, pero que el deseo de hacerlo mejor me hizo pasar varios meses pintando siempre encima y cambiándolo siempre, total que en un lienzo que figuraba un taller de planchadoras, en que cabían unas seis figuras, habré pintado unas cincuenta. Lo hecho, en la semana siguiente quedaba sepultado para seguir así hasta que el lienzo se puso como una pared maestra y casi imposible por su costra de continuar. No había sistema ni unión en mi trabajo, todos los días deshacía lo hecho el día anterior, y si algún compañero me lo hubiese podido quitar en algunos momentos, me hubiese hecho un favor, pero a nadie dejaba entrar en mi estudio, esperando poder enseñarlo un día terminado y bien..."* (A.D. 41).

Por este motivo las planchadoras no estuvieron listas para marzo de 1902, fecha en que se inauguraba la "Promotrice" romana a la que Antonio concurrió con cuatro obras que fueron muy elogiadas por la crítica.

Estos lienzos eran: "En Subiaco" (se trata del cuadro que representaba al benedictino alimentando a los cuervos en el patio del monasterio del Sacro Speco). "Un comerciante ambulante" (tal vez el vendedor de naranjas). "Pequeña madre" o "La madrecita". Y "Un estudio" (representando a una niña sentada en el suelo). De esta última obra, ejecutada probablemente en el estudio de la Academia Española, dice "El Herald de Madrid" en un artículo publicado el 11 de Mayo de 1902: *"...cuadro que llama la atención de todos los críticos de Arte por su ejecución maravillosa. Se ve a una niña sentada en el suelo. Este cuadro está lleno de viva luz, y el artista venciendo con brillantez grandes dificultades de técnica obtiene sorprendentes efectos con extrema sencillez. Revela Ortiz buen temperamento de artista y todo el mundo está conforme en prever un brillante porvenir para este joven"*.

En efecto, la crítica romana le consideró como el verdadero triunfador del certamen, e incluso ¡vendió su primer cuadro!, "La madrecita", que fue adquirido por el Comendatore Florio, un coleccionista de Palermo. A Antonio le parecía mentira, y de hecho hasta que le pagaron el cuadro, pensó que se trataba de una equivocación.

En los meses sucesivos siguió trabajando en las planchadoras y en algunas otras obras: un desnudo (tal vez el que presentó al año siguiente en Madrid titulado "Desnudo entre dos luces", una niña bailando, y varios pasteles, técnica que por ser más dibujística dominaba con más facilidad que el óleo. Al llegar el verano empezó a prepararlo todo para volver a España, donde quería darse a conocer tras cinco años de ausencia y donde contaría con el apoyo de

Villegas, los Benlliure, y otros pintores con estudio en Madrid, que había conocido en su estancia romana. Estos proyectos se traslucen en una carta a su familia donde habla de sus deseos de exponer en la capital de España el año próximo *"...creo que esto es lo que más me conviene, pues si no doy a conocer mis obras no me conocerá nadie, y si no hago ver que valgo tampoco me comprarán nada..."*.

La cuestión económica preocupaba sin duda a nuestro joven artista, y más ahora que la crisis de la filoxera había traído grandes pérdidas a las viñas y bodegas que tenían en Alfaro, lo cual unido al mantenimiento de todos los hijos hizo que la situación familiar se agravara considerablemente. El hermano mayor, Joaquín, marchó a hacer las Américas y entró a trabajar en una estancia que los Iturbe, conocidos de "tío Paco", tenían en Méjico. Antonio, que llevaba ya cinco años de estudios, (los mismos que hubiera costado terminar cualquier carrera y empezar a ganar un sueldecito) seguía siendo una carga para la familia y él ardía en deseos de poder aportar algo, o al menos costearse los estudios por sí mismo.

4. LA VUELTA A CASA Y LAS OPOSICIONES AL PREMIO DE ROMA

Aquel verano de 1902 regresó Antonio a Logroño trayendo consigo sus obras romanas y se reunió de nuevo con su familia. Su objetivo era ahora pintar mucho y aplicar todo el bagaje que había adquirido en esos años a la realización de nuevos cuadros con los que presentarse a los certámenes nacionales.

Fue seguramente entonces cuando pintó su hermoso paisaje titulado "A orillas del Ebro" (P. 6), concretamente del lugar que llamaban el pozo de Cubillas, donde se bañaba de niño con sus amigos de Logroño. Este cuadro revela claramente la habilidad del joven artista para asimilar la técnica del plenairismo, pero dotándolo de una luminosidad de corte sorollesco. Los reflejos del agua, la pureza del cielo azul, las tonalidades ocres de las orillas y los sabios toques que definen las hojas de los árboles, hacen de este paisaje juvenil uno de los más hermosos de su producción.

Siguiendo la costumbre familiar, se trasladaron todos a Narvaja para pasar el veraneo. Antonio aprovechó su estancia en Vitoria para visitar a América y Díaz Olano, y para pintar el jardín de la casa de sus abuelos maternos, utilizando sus anteriores experiencias como pintor en los parques romanos.

El cuadro "Rincón de un jardín" (P. 7), que como todos los que no hacía en el estudio y con modelos tenía para él un carácter algo secundario, muestra la fresca y espontaneidad de su pincelada cuando se dejaba guiar por la primera impresión -sin sobar el cuadro en sus ansias perfeccionistas- y lo jugoso de su paleta, de rico colorido, que reproduce con una técnica de recuerdo impresionista el temblor de las hojas y las zonas de luces y sombras en el suelo del jardín. La cálida luz del cuadro se materializa en esos tonos salmones que tanto le gustaba utilizar, y en la azulada blancura de los ventanales y del amplio pañuelo extendido bajo un árbol, sobre el que aparece

la nota alegre de un puñado de flores rojas.

También pintó varios cuadros de sus primas y hermanas, quienes una y otra vez tenían que posar para él vestidas con impecables trajes blancos, pues este era uno de sus temas favoritos en aquella época. Uno de los más logrados (P. 8) es el de sus tres primas Dolores, Pilar, y Carmen Ortiz de Zárate sentadas en unas sillas, en el jardín de la casa de Vitoria. La primera haciendo encaje de bolillos, la segunda acunando su muñeca y la tercera leyendo un libro. Sus immaculados trajes han sido resueltos por el pintor a base de una rica gama de blancos matizados de rosa y azul, captando el efecto de la sombra protectora de los árboles. Es una escena de enorme frescura y placidez, en la que junto a la correcta composición y el notable dominio del color, aplicado en amplias pinceladas, observamos ya la habilidad del retratista, pues cada una de las modelos está fielmente representada en sus rasgos peculiares.

De todas las niñas de la familia, la predilecta del artista era su hermana Encarna, de la que hizo numerosos cuadros, como el "Retrato de Encarna" (P. 9), que posee el Museo San Telmo de San Sebastián, poniendo con su traje blanco de volantes una alegre nota sobre la gruesa alfombra y las estampadas paredes de la habitación donde se ha sentado a leer.

No hay duda de que la figura, y sobre todo la figura femenina, se ha convertido ya en el "leit motiv" de la pintura de Ortiz Echagüe. Así encontramos numerosos estudios y bocetos de sus hermanas como "Niñas cosiendo" (P. 10), o " Mi hermana en el tocador" (P.11).

En el transcurso de aquel invierno Antonio permaneció en España, y estuvo pintando en Logroño y en el vecino pueblo de Nalda, alojándose en casa de su amiga Teresa. El interés del artista por los tipos y ambientes populares se acentuará, y aprovecha los modelos que le ofrece aquel medio rural para hacer

varios cuadros de tono intimista y familiar como "El hijo del labrador" (P. 12) o "La cena del chico" (P. 13). Allí inició también un lienzo, (en paradero desconocido) que representaba la procesión de Nalda, con el cura, los mozos llevando el santo en andas, y grupos de danzarines. Al mismo tiempo seguía retocando las planchadoras pues, aunque no disponía de los modelos del cuadro, había traído consigo una foto de las jóvenes en el taller de plancha para poder continuar con la obra (AF.8)

Las dos primeras obras que hemos citado son muy características del personal lenguaje artístico que estaba adoptando el pintor. Consiste en representar pocas figuras, dos, o cuatro a lo sumo, situadas alrededor de una pieza de mobiliario, que constituye el eje compositivo del cuadro: una mesa, una cuna... Los personajes no parecen estar posando, permanecen ajenos al pintor y concentrados en sus propios asuntos. Aunque no existe aquí un detallado estudio de los rostros, se observa una correcta captación de la expresión y la actitud de los modelos. Son obras de composición sencilla y equilibrada donde se impone la corporeidad de las figuras en un plano siempre cercano al espectador. No hay gran preocupación por la perspectiva, pues se trata de escenas de interior que tienen como fondo la pared de la habitación, y en las que la sensación de espacio se ha confiado al entarimado del suelo o a la distribución de los escasos muebles reveladores de un hogar sencillo y humilde.

La atmósfera intimista generada por el ambiente rural y la temática de estos cuadros se ve acentuada por la peculiar utilización que el artista hace de la luz, un componente esencial en sus obras de juventud. Antonio, que gustaba de pintar a sus modelos entre dos luces, o bajo la luz de un quinqué o una lámpara de queroseno, siempre nos muestra (como el gran pintor francés Georges Latour) cual es el origen de la fuente luminosa. Y ello no tanto para realzar los volúmenes, o crear efectos de claro-oscuro como para mostrar su

habilidad en el manejo del color. ¡Color!, una palabra que no faltará jamás en ningún comentario sobre la obra del artista. Ortiz Echagüe se mostró siempre como un magnífico colorista. Poseyó el don del color, que no es solo el de aquel que utiliza una paleta de innumerables colores sino el de quien sabe arrancar infinitos matices a cada uno, y por ese motivo, se recrea en unos pocos.

En la primavera de 1903 Antonio, que aún no ha cumplido los 20 años, viaja por vez primera a Madrid para presentarse a la Exposición del Círculo de Bellas Artes (que tendría lugar durante los meses de mayo y junio en el Palacio de Cristal), y ponerse de paso en contacto con el mundillo artístico de la capital de España.

Esta era la primera vez que concurría a un certamen nacional, y lo hizo con cuatro lienzos, según figura en la página 25 del Catálogo de dicha Exposición (A.D. 7), que transcribimos a continuación:

ORTIZ ECHAGÜE

- 264. Retrato de la niña C. 1000 pesetas.
- 265. La cena del chico2000 pesetas.
- 266. El hijo del labrador 700 pesetas.
- 267. Desnudo entre dos luces 500 pesetas.

Comparados con los de los de los restantes expositores sus cuadros eran de los más caros, probablemente porque Antonio consideraba que el elevado precio proporcionaría más prestigio a su nombre. Lo cierto es que vendió el "Desnudo", y consiguió uno de los premios del jurado: una cantidad en metálico que le vino muy bien para costear su estancia de casi dos meses en Madrid.

Además la Reina Regente María Cristina, que estaba enterada de su

parentesco con el comandante Echagüe -quien por aquellas fechas ya estaba vinculado a palacio-, en su visita a la exposición se detuvo largamente ante sus obras. Antonio escribió a Logroño emocionado *"...me presentaron a la familia delante de mis obras: la reina Cristina con sus dos hijas y el futuro rey me felicitaron y me hicieron muchas preguntas..."*.

La prensa madrileña le dedicó grandes elogios; Saint Aubin, crítico del Heraldo de Madrid escribía en un artículo publicado el 12 de Mayo de aquel año de 1903: *"...sigue después, como obra merecedora de aplauso sincero, la presentada por otro artista hasta ahora totalmente desconocido para mí y que no puede contar, aunque recurra a los dedos más allá de 18 primaveras desde que nació... Es una revelación el señor Echagüe y el rapport de tonos que descubre en el "Retrato de la niña C.", como el brío demostrado en "Desnudo entre dos luces", sacan al palenque un artista nuevo que puede aspirar a gloriosísima carrera. Aficionado a vencer dificultades técnicas y problemas de luz, presenta en sus trabajos asombrosos contrastes de luz artificial y la espléndida luminaria de la del día"*.

En otro periódico madrileño se lee: *"Ortíz Echagüe, joven de 18 años, se presenta por primera vez que yo sepa en Madrid. Y en sus cuatro obras revela aptitudes de primer orden, en tal proporción y con tan hermoso brío que es raro ejemplo de precocidad. Es un colorista, y ser colorista un pintor, aunque esté en agraz, es presentarse como seguro candidato al renombre y a la gloria. Y Ortíz lo es en grado superlativo. Elude los pardos y todo en sus obras vibra: sus ricas coloraciones tienen vehemencia hasta en las sombras..."*

Durante su estancia en la capital de España (donde se alojaba en una pensión en el número 7 de la calle Arbalán) Antonio entró en contacto por vez primera con la gran pintura clásica española a través de sus visitas al Museo del Prado. El impacto que le causó nuestra primera pinacoteca fue enorme y

de hecho todas las mañanas iba al Museo a estudiar las obras de los grandes maestros. En una carta a su amiga Teresa de Nalda le cuenta sus impresiones, y dice: *"...me ha entusiasmado Velazquez, y algunos otros que hasta ahora no apreciaba yo mucho, pues en ninguna parte he visto tan buenos cuadros como hay aquí; después de Velazquez me ha gustado Goya, y el Greco en sus retratos. Tiziano que era un bárbaro pintando, y el Veronés que también me ha gustado mucho. A menudo me acuerdo al ver a estos señores que no han hecho ni la esquina del cuadro sin el modelo, de nuestras discusiones, y en este museo es donde más se convence uno de que los grandes pintores han llegado a serlo siendo esclavos del natural, y que sus más hermosas obras son en las que han podido acercarse más a él, claro está que con el arte de componer divinamente..."* (A.D. 8).

Estas afirmaciones resultan muy significativas para conocer cuáles eran los criterios que, desde su juventud, regían en la pintura de Ortiz Echagüe. La fidelidad al natural era su obsesión, hasta el punto de que jamás pintaba sin modelo y por ello es lógico que se entusiasmara por la pintura española del XVII, especialmente Velázquez, de quien comenta en otra carta *"...hoy me he dedicado a la sala Velázquez, que cuanto más se mira más se entusiasma uno, cuando yo vuelva a pintar lo voy a hacer como él..."*.

Antonio era por encima de todo un pintor de figuras y muy especialmente de figuras femeninas, que desde sus primeros pasos en las academias parisinas habían sido sus constantes modelos. Precisamente en la Exposición del Círculo presentaba un desnudo de mujer, el "Desnudo entre dos luces", y por ello no es de extrañar que le llamara poderosamente la atención la Maja de Goya: *"...me chocó extraordinariamente el desnudo de la Maja de Goya; es el mejor desnudo que he visto pintado, es una mujer de carne y hueso..."*. También le impresionaron los retratos del Greco y Velázquez: *"...he pasado un buen rato viendo el retrato de Juan de Austria por Velazquez que es uno de los*

que más me gustan, y viendo con la sencillez y lo puro hecho que está todo, resultando acabadísimo a su distancia, efecto conseguido por lo justo que está todo y porque no hay una pincelada inútil...". Esta última frase nos evoca de inmediato el problema básico del joven pintor: el excesivo insistir y retocar sus cuadros, que llegaban a acumular una gran cantidad de pinceladas superpuestas como consecuencia de su infatigable espíritu perfeccionista. Pero lo que nos importa aquí es resaltar su afición al retrato, que no solamente se convertirá en el futuro en su principal medio de vida, sino que constituye una de las facetas más interesantes de su producción.

Por último, es conveniente destacar su interés por la Escuela Veneciana, especialmente por Tiziano, paradigma del pintor colorista. Y es que Ortiz Echagüe,- como ya se ha visto en las reseñas y artículos de prensa-, destacaba desde entonces - y lo seguirá haciendo en adelante - por la fuerza cromática de su paleta y su gran dominio del color al que arrancaba los más bellos matices mediante la simulación de efectos lumínicos.

En Madrid, se hizo socio del Círculo de Bellas Artes y por mediación de Villegas (ahora director del Prado) y de las amistades que había hecho en Roma entró en contacto con los círculos artísticos de la capital. Conoció a numerosos pintores entre ellos Muñoz Degrain, Moreno Carbonero, Sala, y Sorolla. Antonio acudió en varias ocasiones al estudio del maestro levantino, al que tanto admiraba, estableciéndose de inmediato entre ellos una mutua relación de simpatía "*... nos hemos pasado las dos veces que he ido a verle dos horas charlando de pintura... y me ha enseñado muchas cosas que tenía guardadas...*".

No hay duda de que la pintura de Sorolla, cuya influencia le había llegado por medio de sus discípulos Chicharro, Benedito, Sotomayor, y América, era muy apreciada por Antonio quien utilizaba también una técnica deshecha y

abocetada a base de amplias pinceladas cargadas de color según era frecuente en los jóvenes pintores de principios de siglo.

No obstante, parece que los alumnos de Sorolla no le causaron muy buena impresión a Ortiz Echagüe, quien en otra de sus cartas se expresaba en estos términos: *"...tambien he sacado un rato esta tarde para subir a ver lo que hacían los discípulos de Sorolla; no hay más que uno que pinta bastante mejor que yo; los demás no valen nada ..."*.

Coincidió también su estancia madrileña con una visita a la capital de su tío materno Joaquín Echagüe, por mediación del cual conoció al gran pintor bilbaíno Aurelio Arteta, que sólo tenía cuatro años más que él, y que según Antonio *"...estuvo muy cariñoso..."*.

Lo cierto es que durante estos dos meses en Madrid todo el mundo se portó muy bien con él; y es que a sus 19 años, con su aspecto aniñado, su notable talento y su personalidad alegre y voluntariosa, se atrajo las simpatías de todos. Él mismo le decía a Teresa en una carta *"..creo que hasta el ocho de Mayo no podré ir por ahí, aquí se puede trabajar barato, y he encontrado bastante ayuda en todos los conocidos.... tengo varios estudios a donde puedo ir a pintar, y ya que voy estando más desocupado me parece empezaré a trabajar medio día en el estudio de un amigo y el otro medio lo seguiré empleando en estudiar el Museo del Prado"*.

Pero no todo era trabajo, pues esta temporada en Madrid le dio ocasión de asistir a varias corridas de toros, a las que era muy aficionado, y a numerosos conciertos ya que después de la pintura su gran pasión era la *música* *"...en cuanto a diversiones se hace lo que se puede dentro de lo pobre que está la patria: alguna noche al teatro, a los conciertos dirigidos por el alemán Paur, no falto. Mañana tenemos el gran programa todo de Wagner..."*.

Después de esta positiva experiencia madrileña, y conseguido su primer éxito en España, Antonio regresó a Logroño, y volvió a pintar en Nalda donde continuaba trabajando en el cuadro de la procesión, y se dedicaba también a la caza, en un doble sentido, pues al parecer cortejaba a una joven del pueblo. Su próximo objetivo era presentarse a las oposiciones que se convocarían para cubrir las plazas de pensionados a la Academia Española de Bellas Artes de Roma, y poder continuar así su formación sin ser una carga para la familia.

A finales de aquel verano de 1903 pasó unas semanas en San Sebastián en casa de sus tíos Pepe y María quienes le llegaron a proponer hacerle un estudio para las temporadas que pasara en aquella ciudad. Allí consiguió sus primeros retratos de encargo la mayoría de niños y el de alguna señora, que cobraba a "...500 pesetas por la cabeza sólo y por lo demás según la importancia de la obra...". En la bella ciudad donostiarra pasó una agradable temporada pintando y frecuentando la terraza del Gran Casino. E incluso pudo hacer algún viaje a Biarritz y a Bayona.

El 22 de octubre de 1903 se publicaba en La Gaceta de Madrid la convocatoria de oposiciones generales para cubrir las cinco vacantes de pensionados en la Academia de Roma, que darían comienzo a primeros del año siguiente. Antonio, que está en San Sebastián, escribe a sus padres que en cuanto regrese a Logroño se pondrá a estudiar de firme para las oposiciones. También comenta que quiere pintar a su madre y a su hermana al amor de la lumbre, es decir que se mantiene su interés por el efecto de la luz artificial en interiores.

El 27 de enero de 1904 son convocados los opositores: veintitrés de pintura de historia, quince de escultura, dos de grabado en hueco, cinco de arquitectura, y tres de música. Las oposiciones durarían seis largos meses, y

Antonio pudo financiar su estancia en Madrid gracias al dinero que había obtenido pintando retratos en la capital donostiarra.

En las oposiciones de pintura de historia el Tribunal estuvo integrado por Martínez Cubells como presidente, Amérigo, M. Domínguez, Viniegra, L. Menéndez Pidal, Moreno Carbonero, Parada Santín, Cecilio Plá (aunque este no aceptó el cargo y fue nombrado en su lugar Marcelino Santamaría) y Manuel Marín como secretario, si bien por coincidirle las fechas con otras oposiciones asumió sus funciones Santamaría.

Antonio, ahora en calidad de opositor, llegó a Madrid en enero de 1904. Enseguida se hizo socio del Círculo de Bellas Artes para poder estudiar en su biblioteca y asistir a clases nocturnas de dibujo de 9 a 11 y empezó a buscar un estudio donde poder trabajar, pues además de las oposiciones iba a presentarse por vez primera a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con varios cuadros que había traído consigo (entre ellos las famosas "Planchadoras") y que debía terminar (A.D. 9). Se alojó durante aquellos meses en una casa de huéspedes de la calle Ventura de la Vega 6, junto con su amigo el pintor donostiarra Ascensio Martiarena, quien como él había estudiado con Jean Paul Laurens en París, e iba a presentar a la Exposición Nacional de Bellas Artes su "Mercader moro".

El día fijado por el Tribunal acudieron veinte opositores: Alonso Valencia, Nicanor Piñole, Enrique Navas Escuriet, Mariano Calleja, José Bermejo, Emilio del Poy, Francisco Rafael Segura, Aurelio Carrascosa, Félix Lacarcel, José Benlliure Ortiz (hijo del director de la Academia de Roma), Manuel García Romero, Restituto Millán Pérez, Esteban Menéndez, Mariano Bertucci, José Pinazo, Manuel Villalobos, José Ramón Zaragoza, Edmundo Jordán, Antonio Ortiz Echagüe y Nicolás Sorial Gonzalez.

La oposición constaría de cinco ejercicios. Concluido el primero, que era oral, el secretario del Tribunal se dirigió al Ministerio para que les facilitaran locales para los restantes, ya que por ser prácticos requerían más espacio y la incomunicación de los opositores. El señor Santamaría solicitó parte del Palacio de Exposiciones, pero le fue negado porque allí tendría lugar en breve la Exposición Nacional de Bellas Artes; en consecuencia, las oposiciones se tuvieron que suspender provisionalmente a la espera de disponer de los locales que, cuando se obtuvieron, fueron en plan provisional y distintos en cada ocasión.

El segundo ejercicio que consistía en un boceto hecho de memoria en 12 horas consecutivas se realizó en las Aulas de la Academia de San Fernando. Sorteado el asunto tocó en suerte "Retirada de los vencidos", y tras él fueron eliminados ocho opositores.

El tercero, que tuvo lugar en la Escuela Especial de Pintura, consistía en pintar una figura desnuda del natural en seis sesiones de cuatro horas. Aquí obtuvo Ortiz Echagüe el segundo puesto.

El cuarto consistía en hacer el boceto para el cuadro que constituiría el quinto y último ejercicio. Aquí les tocó el tema "Un casamiento in articulo mortis". En esta ocasión Antonio obtuvo el primer puesto.

A falta del último ejercicio, que sería el más largo pues tendría una duración de dos meses, la angustia del artista crecía por momentos, como lo reflejan las cartas a su familia aconsejándoles que no se hicieran ilusiones y mostrando su temor a que el jurado lo encontrase demasiado joven para obtener la plaza. Sus padres que por supuesto estaban movilizando todas las posibles influencias, sobre todo a través de las relaciones que la vida castrense le proporcionaba con miembros de la nobleza y la alta sociedad, le daban

ánimos, y lo mismo hacían sus tíos y amistades en Madrid. En una carta a la madre de Antonio, su tía comentaba: *"Además de lo bueno que es, se ha formado ya aquí una opinión como artista que es unánime en todo el que ha visto sus cuadros, que lo presagian no solo premio, sino el primer premio. Como Antonio es además muy modesto dice que no puede ser, pero desde luego yo tengo por seguro que premiado sale. Me parece que a los diecinueve años no se puede pedir más. Además se hace a todo el mundo tan simpático que en todas partes le acogen con gran gusto..."*.

Mientras tanto el día 16 de mayo se inauguraba la Exposición Nacional de Bellas Artes en el Palacio de las Artes e Industrias de Madrid (A.D. 10). En ella se presentaba por primera vez Ortiz Echagüe con siete lienzos: tres retratos, "La procesión de Nalda", "Desnudo entre dos luces", "El hijo del labrador", y "Las planchadoras", cuadro que fue muy comentado por la prensa y que le valió una tercera medalla. El pintor y crítico guipuzcoano Cobreros Uranga (v. bibliografía) se referiría muchos años después a este hecho en los siguientes términos: *"En la Exposición de 1904 -es aleccionador constatar el hecho- tres jóvenes pintores entre otros más consiguen una tercera medalla. Julio Romero de Torres con "Rosarillo", que es un contraluz en el que está vivo el Sorolla de entonces; Anselmo Miguel Nieto, con "El Café" que representa una escena de café nocturno parisino: ambiente esfumado y mil luces y reflejos; y Antonio Ortiz Echagüe con "Planchadoras" en el que la luz de quinqué es la que ilumina el obrador y a las muchachas que trabajan en él. Ya para estas calendas la visión de los jóvenes pintores daba extraordinaria importancia a los efectos luminosos; no solamente en los valores de claro-oscuro, sino en lo relativo al cromatismo de los matices. Los tres cuadros están pintados en función de la luz; lo que les obliga a los autores a quintaesenciar el color de cada pincelada, como el impresionismo no formalista sino eminentemente observador preconiza..."*.

Así pues, a pesar de las excesivas capas de pintura de "Las planchadoras", fruto de los incesantes retoques y rectificaciones, y pese a que la textura de algunas zonas daba la impresión de empastes de yeso, la naturalidad del grupo de sonrosadas jóvenes captadas en un ligero contrapicado, y los hábiles efectos de la luz artificial sobre aquel despliegue de ropas y vestidos blancos, decidió al jurado a otorgarle esa importante recompensa.

Por esas mismas fechas se estaba celebrando ya el quinto y último ejercicio de las oposiciones. Todos los opositores debían pintar un cuadro con el tema "Casamiento in artículo mortis" (P. 15). Ortiz Echagüe habla de ello en sus memorias: *"Nos tocó como asunto, un asunto, aunque trágico, moderno. El jurado tenía el buen acuerdo de mezclar asuntos también de la vida actual, lo que facilita la ejecución del cuadro, pues en Francia en aquel tiempo se sacaban tan solo de la mitología o Historia Sagrada, lo cual pone en la dificultad de encontrar varios Apolos, Orfeos, Venus o Jesucristos para todos los concursantes, que no es cosa fácil pues en todas partes escasean los modelos bellos, mientras que los temas actuales permiten más abundancia de modelos, que los puede uno encontrar en la calle. Nosotros llegamos unos 12 al ejercicio final, que hicimos en el Palacio del Hipódromo... Yo había decidido que el que muriera fuera el hombre y compuse mi cuadro con el pretexto de hacer un estudio de luz artificial, entonces de quinqué de petróleo y a esta luz coloqué la esposa con un niño de pecho, que hacía acreditar más las relaciones avanzadas de los protagonistas, mientras del otro lado, cura y monaguillo echaban la bendición. Todo este grupo, por sus blancos amarillentos me interesaba, pero hacía como los chicos que se dejan para lo último lo que menos les gusta del plato: faltaba siempre el moribundo y la cama en el lienzo permanecía vacía hasta dos días de terminar el plazo y ese día busqué un enfermo sin éxito, claro, lo busqué en la calle y hubiese debido buscarlo en un hospital. Pero en fin bastaría un hombre de aspecto enfermizo, pasó el día sin encontrarlo, y el último día encontré un desocupado muy*

colorado que se prestó a servirme de modelo y se metió en el lecho de muerte. Con la luz del quinqué todavía parecía más robusto, pero ya no había tiempo para dudas, moriría de congestión o de lo que quisiesen los médicos" (A.D. 41).

Esto no fue obstáculo para que, pese a los temores que expresaba a sus padres por carta (A.D. 11), ganase el primer puesto. El 11 de junio de 1904 se reunía en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el Tribunal calificador y se le concedía a Antonio Ortiz Echagüe la primera plaza de pensionado por unanimidad, según escribe Viniegra, miembro del Tribunal, al padre de Antonio *"...en las votaciones ha obtenido los ocho votos, luego va por unanimidad, y tengo la seguridad que será un gran pensionado, y de lo mejorcito que ha ido a la Academia de Roma..."*.

Para la segunda plaza se designó a José R. Zaragoza, lo cual produjo un fuerte movimiento de protestas en el auditorio por entender que Bermejo tenía más derechos a la plaza. Las protestas subieron de tono y hubo hasta amenazas de muerte dirigidas al Tribunal por lo que tuvo que intervenir una pareja de guardias de seguridad. El caso es que Bermejo se quedó sin plaza y los nuevos pensionados de pintura fueron Ortiz Echagüe (A.F. 9) y Zaragoza, cuya edad más avanzada de lo que era habitual contrastaba con la también poco frecuente juventud de Antonio, quien a sus 20 años tenía un aspecto casi infantil como puede apreciarse en las fotografías de los futuros pensionados publicadas en "Nuevo Mundo" el 16 de junio de aquel año (A.F.10).

Al día siguiente de emitirse el fallo del jurado, Ortiz Echagüe participaba en el banquete organizado en el Hotel Inglés de Madrid, en honor de los pensionados salientes Chicharro, Benedito, Sotomayor, y Marín, a su regreso de Roma. El discurso de bienvenida corrió a cargo de Ramiro de Maeztu, y entre los invitados se encontraban personajes como Gutiérrez Solana,

Rodríguez Acosta, Benlliure, Chapí.

Pletórico de felicidad volvió a casa y sin duda aquel verano fue uno de los más dichosos de su juventud. Sabemos que en septiembre estuvo en Bilbao, donde vivía una prima de su madre: María, en una hermosa villa de Neguri, y allí pintó también algunos retratos.

A finales de octubre salió para Roma donde iba a pasar cuatro años como pensionado de la Academia Española de Bellas Artes. En Vitoria se reunió, como ya era costumbre, con Ignacio Díaz Olano y Fernando América, y después, siguiendo el itinerario habitual llegó a la Ciudad Eterna.

5. SU SEGUNDA ESTANCIA EN ROMA

Su segunda estancia en Roma se inicia en condiciones radicalmente distintas a las de la etapa anterior. Ahora ocuparía la posición que tanto había deseado, la de pensionado con alojamiento y estudio en el hermoso edificio de la Academia, y una asignación de 500 liras. Tras firmar su toma de posesión con fecha 1 de diciembre de 1904 procedió a instalarse y elegir estudio. Él hubiera querido el que antes ocupaba su amigo Chicharro, pero como estaba ocupado por Llorens, el pensionado de paisaje, tuvo que conformarse con el que había sido de Benedito.

El director de la Academia seguía siendo José Benlliure, a quien Antonio conocía de su anterior época romana; a partir de entonces iba a compartir su estancia en ella con ocho pensionados más: el ya veterano Francisco Llorens, y los restantes (neófitos como el) que fueron llegando a lo largo del mes de diciembre: el pintor José Zaragoza, los escultores Martín Laurel y Emilio Cotler, el grabador José Arriero, los arquitectos Antonio Flores y Francisco Aznar, y el músico Manuel Fernández Alberdi (A.F. 11).

Todos ellos aparecen caricaturizados en una divertida paleta-invitación en la que podemos verlos metamorfoseados en aves, insectos y peces a orillas del río Tíber, mientras el director José Benlliure (vestido de fraile) les da la bendición. Al fondo se ve la colina del Gianicolo lo con la silueta de la Academia, y al pie figura el siguiente texto: "Los presentes ruegan a usted tenga la bondad de cenar con ellos esta noche a las 7 y 1/2 R.S.V.P. uniforme o etiqueta. Roma 26 febrero 1905". (A.F. 12).

Nada más llegar Antonio ardía en deseos de trabajar y aprovechar al máximo la pensión que había ganado. De hecho a los pocos días en una carta a sus padres se queja de la falta de trabajo debido a la dificultad de encontrar modelos profesionales pues *"...no quiero coger modelos aficionados, porque si*

la familia se entera no vuelven y el cuadro se queda a medias". El artista se refería sin duda a los modelos de desnudo, tema que junto a las escenas de interior y el retrato serán los motivos más cultivados por Ortiz Echagüe en su etapa romana.

Todos los pensionados tenían obligación de realizar anualmente una obra sobre un tema fijo, que después de ser expuesta, - junto con otras libres - en la Academia hacia el mes de febrero, era enviada a Madrid donde se exhibían públicamente en mayo quedando en propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores, que financiaba la Academia situada junto al convento de San Pietro in Montorio. A este respecto Antonio comentaba: *"...es todavía curioso cuando se mira de lo alto ver en la mitad del jardín y separados por una tapia de una parte los buenos frailes que rezan o trabajan la tierra, y de la otra algún compañero que pinta a veces con modelo desnudo al aire libre"*.

En el transcurso de aquel año de 1905 los pensionados se aplicaron a preparar el primer envío, que en el caso de los de pintura se trataba de un cuadro de historia, cosa que desazonaba enormemente a Ortiz Echagüe quien, como otros jóvenes artistas de su época, detestaba este género de pintura decimonónica. A este respecto son muy elocuentes sus palabras: *"Muchos años se pasaron nuestros antepasados disfrazando modelos interesantes de por sí en Felipe II, Carlos V, Duques de Gandia, y, en fin, toda esa mascarada que llena nuestro Museo Moderno de Madrid; mascarada funesta para la pintura española contemporánea hasta el punto en que el gran Sorolla, hombre fuerte e independiente, si los hay, rompió con ella, convencido que si los príncipes legítimos, llámense Carlos o Felipe no estaban al alcance de los pintores mucho más valía pintar un hombre empujando una barca, o cosiendo filosóficamente la vela de sus afanes. En una palabra, que era preferible mirar la época actual, cómo es y cómo vive, dejando en paz las grandes figuras de la historia que ya han sido inmortalizadas en el lienzo de los maestros. Todos*

volvimos de acuerdo con su prédica a los que hizo Velazquez: a pintar nuestro Esopo, nuestro bobo de Coria, es decir la vida real, como se nos presenta ante los ojos con sus bellezas y sus deformidades que no todo han de ser figuras cesáreas y marciales aposturas, ya que el tipo rústico, lobo de mar o simple labriego, tienen de sobra para interesar la vena de los pintores cuando miran sinceramente y pintan lo que ven".(v. bibliografía: Sibelius, M.).

Ortiz Echagüe tras muchos titubeos eligió como tema la leyenda de "Lady Godiva" (P.16), esposa de Leofric Conde de Chester, y representó el momento en que la noble dama se despoja de sus vestiduras en la puerta de su palacio y se dispone a montar el caballo sobre el que paseará desnuda por la ciudad de Coventry para conseguir que su marido rebajara los fuertes impuestos que abrumaban a los ciudadanos.

Este tema le permitía utilizar sólo figuras femeninas, -algo inusual en los cuadros de historia-, cultivar el desnudo y hacer gala de su interés y habilidad con el blanco, color dominante de la obra y símbolo de la castidad de la dama.

Aquel verano todos los pensionados se quedaron en Roma para seguir trabajando en el primer envío que se expondría en la propia Academia a principios del año siguiente. En Septiembre Antonio visitó la Exposición Internacional de Venecia acompañado por el pensionado de escultura Martín Laurel y el de música Alberdi, con quien hizo bastante amistad y gracias al cual podía acudir gratis a los numerosos conciertos y óperas que tenían lugar en Roma y que tanto le entusiasmaban (siempre decía que de no ser pintor le hubiera gustado ser cantante).

La necesidad de tener listo el cuadro de Lady Godiva a finales de año le inquietaba sobremanera, especialmente por las continuas rectificaciones y cambios que habitualmente hacía en sus obras, ya que según se lee en una

carta suya: *"..el que confía y se contenta con lo que hace tiene pocas posibilidades de adelantar.."*; y en otro párrafo: *"..soy por naturaleza trabajador y creo que es lo único que puede dar verdaderas satisfacciones en la vida..."*.

Efectivamente, también en este enorme lienzo se observa una laboriosa ejecución, especialmente en el desnudo y el blanco manto de Lady Godiva tratado con amplias y briosas pinceladas; el immaculado conjunto que forman el caballo y la dama se ve audazmente contrastado por el rojo atuendo de su joven palafrenera. En esta ocasión Ortiz Echagüe ha renunciado a los tradicionales interiores de luz artificial, a los que tan habituados nos tenía, y ha realizado una obra donde el volumen y el color, sin reflejos ni efectos lumínicos que los refuercen, aparecen tratados con una gran naturalidad que queda realizada por el tamaño real de las figuras.

Por estas fechas debió pintar también otros lienzos como "La lavandera" (P. 17), y algunos de los cuadros que junto a Lady Godiva iban a figurar a primeros de año en la Exposición de obras de los pensionados en la propia Academia: "Reposo" que representaba a una joven tumbada en un diván y resuelta en base a una amplia gama de blancos, y "El beso de la madre" (P. 18), el último y sin duda el más bello de la serie de interiores pintados por el joven artista con luz artificial.

Esta obra, conservada en el Museo de San Telmo en San Sebastián, nos muestra a una mujer inclinándose para besar con dulzura a la joven que se ha quedado dormida sobre la mesa. Las dos figuras, de tamaño natural, ocupan todo el lienzo y aparecen iluminadas por un foco de luz que afecta a las caras y a las telas dándoles un especial resplandor, y creando una sinfonía cromática de salmones, azules y blancos de rara belleza, que contribuye a aumentar la emotividad y el lirismo de esta escena. "El beso de la madre" es sin duda un alarde de audacia colorista y de dificultades superadas, después de esta obra

ya no era necesario insistir por el mismo camino, se había cerrado una etapa (la primera) de la fecunda carrera pictórica de Ortiz Echagüe.

Cuando llegó el nuevo año de 1906 todos los pensionados se afanaban para tener listo el envío y las restantes obras con las que se darían a conocer al público italiano en la Exposición que anualmente ofrecía la Academia Española de Bellas Artes en Roma (A.D. 12). El 15 de febrero tuvo lugar la inauguración oficial a la que asistieron los reyes de Italia y los críticos de arte, pues la Academia gozaba de un reconocido prestigio en la Ciudad Eterna.

Ortiz Echagüe presentó cinco obras "Lady Godiva" (P. 16), "El beso de la madre" (P. 18), "Reposo", y otras dos pintadas en España: "La cena del chico" (P.13) y "Paisaje a orillas del Ebro" (P. 6). Lo cierto es que sus cuadros llamaron poderosamente la atención y fueron muy elogiados por los visitantes. Los artículos de la prensa romana aparecieron llenos de alabanzas para su pintura y su persona, hasta el punto de que los cuadros (excepto el envío) le fueron solicitados para la Exposición de Bellas Artes de Roma.

"Lady Godiva" (P. 16) salió pues con destino a Madrid donde el Tribunal formado por Ferrant, Aznar, Amérigo, Espino y Garnelo le dio "calificación honorífica". Aunque los envíos de los pensionados pasaban a ser propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores, ello no fue óbice para que participara en la capital española en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 (A.D. 13) donde obtuvo una tercera medalla.

De todas formas, parece que en Roma el ambiente entre los pensionados de la Academia, no era todo lo bueno que sería de desear, pues Antonio se expresaba así en una carta: *"...estamos una hornadita que parecemos mujeres de quisquillosos y picajosos. No vayáis a creer que estamos reñidos, pero siempre me acuerdo de los pensionados pasados, lo unidos que estaban y lo*

bueno que era pues se daban bombo recíprocamente" (A.D. 12).

Para lo que sí se unieron, al menos los tres pintores: Zaragoza, Ortiz Echagüe y Llorens, y los dos escultores: Martín Laurel y Emilio Cotter fue para redactar una instancia donde solicitaban que los modelos vivos que utilizaban para sus obras se pagaran de los fondos de la Academia y no del bolsillo de cada pensionado, ya que la necesidad de utilizarlos durante largas temporadas mermaba considerablemente la asignación de 500 liras que recibían.

La petición, hecha el primer año de su estancia en Roma (1905) fue encontrada razonable por el Ministerio, quien prometió estudiarla, pero pasado un año aún no se había resuelto nada, ya que los pensionados vuelven a hacer la misma solicitud en 1906. Ahora se les contesta que los pintores no tienen necesidad de modelo, pues su envío de segundo año consistía en copiar una pintura anterior a Rafael.

Esto contrarió profundamente a Ortiz Echagüe quien como ya sabemos, no hacía una línea ni daba una pincelada en ausencia del modelo, aparte de que además de los envíos obligatorios realizaba otras muchas obras en la Academia.

Pero Antonio tenía además una razón no profesional para anhelar ardientemente esa subvención: a sus 22 años se había enamorado de una bella campesina que le servía de modelo de desnudo. Se daba el caso de que las modelos de Roma no eran, salvo contadas excepciones, de la misma ciudad sino que procedían de pequeñas aldeas cercanas como Anticoli o Saracinesco. En primavera y verano hombres y mujeres se dedicaban a las faenas del campo y en invierno iban a Roma como modelos vestidos con sus alegres trajes "ciociarros"; cuando volvían al pueblo llevaban las prendas usadas que les daban los "señoritos" y guardaban sus vistosas indumentarias

para el invierno siguiente. Las jóvenes, deslumbradas por la elegancia y la cultura de los artistas despreciaban luego a sus amigos del pueblo y preferían ser queridas de pintores que esposas de labriegos, pero su sueño era pescar a un artista que las elevara de categoría y por lo visto los españoles tenían fama de ser los que más fácilmente caían.

Ortiz Echagüe, según cuenta en sus memorias estuvo a punto de caer en sus garras y deseándolo: "*... una rubita tierna y vulgar pero bonita de color me cautivó el corazón y los sentidos, estaba deseando hacerla mi mujer. ¡Querer a una modelo de desnudo no es agradable! las horas que no posaba para mí tenía que desnudarse para otro ¡y aquellas horas se me hacían eternas !...*" (A.D. 41).

No hay duda de que Antonio procuraba tenerla siempre ocupada pues de esta época hay infinidad de bocetos y cuadros de la joven (P. 19, P. 20, P. 21, P. 22 y P. 23), llamada Victorina, metiéndose en la bañera (Museo español de Arte Contemporáneo de Madrid), secándose después del baño, o sentada en el butacón de terciopelo verde del estudio (Museo de San Telmo, San Sebastián).

En este hermoso cuadro se aprecia el carácter casto y recatado de los desnudos femeninos de Ortiz Echagüe y la especial ternura con que se ha pintado a la modelo. Pero además su estilo ha evolucionado considerablemente, ya no empasta en exceso las superficies a base de insistir con el pincel, ha aprendido a parar en el momento oportuno, ha logrado ese "saber concluir" que siempre le había preocupado cuando después de pintar un espléndido boceto iba cubriéndolo de un sin fin de capas de pintura sin ver nunca el momento de dar la obra por terminada.

En el desnudo de San Telmo se advierte su gran calidad de dibujante, su

buen conocimiento del cuerpo femenino -no en vano aquel año se centró casi exclusivamente en ese tema-, y una característica que a partir de ahora será muy habitual en sus cuadros: el interés por los suelos vistos desde un punto de mira algo elevado utilizándolos para crear la perspectiva a través de las líneas geométricas de las losetas o del entarimado. Al fondo del lienzo coloca una mesa con un bodegón de piezas de cerámica tratadas con la soltura y la agilidad típicas de su pincel que se vuelve premeditadamente más volumétrico y preciso en la figura principal. La sencillez del tema, la perspectiva elegida, su armonía tonal y la exquisita delicadeza con que está tratado el asunto hacen de este lienzo una obra realmente notable.

Aquel año de 1906 los pensionados debían ejecutar otro trabajo obligatorio para enviar a Madrid: se trataba de copiar un fresco de época medieval o renacentista, pero no posterior a Rafael. Antonio, que deseaba regresar a España aquel verano y reunirse con su familia, decidió realizarlo antes de irse para quedar luego más libre y poder pintar lo que le viniera en gana. En una carta a su hermana Encarna se lee: *"...tengo el pensamiento de hacer antes de marcharme de aquí el segundo envío... quiero hacer la copia antes de irme porque tengo proyectos de no volver a Roma hasta el último año, pues quisiera pintar en Holanda, Bretaña y otros sitios que hace tiempo tengo ganas de ir, para ver si allí lo hago mejor, de manera que lo cierto es que antes de irme quiero pagar cuentas y dejar hecho el segundo envío. Esto es lo que pienso hoy, no sé lo que pensaré mañana..."*.

Esta carta resulta muy interesante pues a pesar de que estos proyectos de viaje no se cumplieron, probablemente por razones económicas (el poco rendimiento que se le podía sacar a la pensión de 500 libras), y amorosas (sus deseos de permanecer junto a Victorina) reflejan su interés por países y lugares donde se podían encontrar personajes con ricas vestimentas populares e interesantes rostros para pintar. Era este el mismo espíritu que movía a

tantos pintores regionalistas o costumbristas de la época a visitar zonas apartadas y lejanas tierras. Recordemos las bretonas de su buen amigo el donostiarra A. Martiarena, los temas holandeses y bretones del bilbaíno Alcalá Galiano, y sobre todo el ejemplo de otros pensionados de la Academia como Eduardo Chicharro o José Ramón Zaragoza.

Lo que sí hizo, desde luego, fue preparar el segundo envío para lo cual eligió uno de los mejores frescos de Rafael: "La Escuela de Atenas" que decora una de las paredes de la Cámara de la Signatura del Palacio Vaticano, y reprodujo el grupo de los geómetras situado en el ángulo inferior derecho del mismo (P.24). Esta pintura, que se conserva en un despacho del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, es de una fidelidad asombrosa no solo por lo que se refiere a las figuras de Rafael sino incluso en la reproducción de las grietas y el aspecto de fresco que se ha conseguido. Cuando el envío fue juzgado en Madrid a comienzos de 1907 el tribunal, compuesto por los pintores Ferrant, Aznar, Luis Menéndez Pidal, Garnelo y Martínez Cubells le dio "calificación honorífica".

Sabemos que aquel verano de 1906 Ortiz Echagüe se reunió por fin con su familia en Logroño para trasladarse a Vitoria. Así pudo ver a sus amigos alaveses, volver a disfrutar de los cariñosos cuidados de su madre y gozar de la alegre compañía de sus hermanos y hermanas de las que como siempre, realizó numerosos bocetos y algún cuadro. Su modelo romana le escribía asiduamente, aunque según cuenta Antonio en sus memorias (A.D. 41): *"...escribía peor que cualquier cocinera y me daban vergüenza sus sobres; me hacía dirigir las cartas a la lista de correos, que trémulo de angustia, recogía y leía a escondidas y con grandes esfuerzos..."*.

Cuando regresó a Roma se encontró manteniendo una dura lucha entre su corazón y su cabeza: todos los lienzos de su taller estaban pintados con la

misma modelo y eso perjudicaba su arte. Aquello no podía continuar así, de modo que tomó una solución drástica: abandonaría la Academia Española de Roma por una temporada, como hacían con frecuencia otros pensionados y dejaría que el tiempo hiciera su labor.

Decidió ir a Cerdeña, la isla de la que tanto le había hablado Chicharro en su primera estancia romana, y de la que le atraía lo recóndito de aquella tierra y la fama de los vistosos trajes de sus mujeres. Así que el mes de diciembre de 1906 embarcó en el puerto de Civitavecchia, pasando la noche en cubierta arrebujado en una manta y lleno de melancolía, en compañía -aunque esto no lo supo hasta que amaneció el día siguiente- de una reata de presidiarios que llevaban a un penal de la isla.

6. CERDEÑA.

A la mañana siguiente el barco llegaba al puerto sardo de Golfo Aranci donde nuestro joven artista tomó contacto por vez primera con una tierra que iba a tener una importancia capital en su pintura.

La isla de Cerdeña, la segunda por su extensión del Mediterráneo, había estado vinculada a la monarquía española desde su incorporación a la Corona de Aragón en el siglo XIV, hasta el Tratado de Utrecht en 1713. La isla pasó entonces a la casa de Saboya hasta 1861, fecha en la que entró a formar parte del nuevo reino de Italia.

Sus habitantes, tradicionalmente dedicados al pastoreo y a la agricultura, vivían replegados en el interior de la isla: el "paese d'ombra" conservando con orgullo sus tradiciones, costumbres, folklore y vestidos regionales. En la Cerdeña rural sigue practicándose aún un cierto matriarcado según el cual la máxima autoridad recae en la mujer más vieja de la familia. No en balde las dos heroínas nacionales han sido mujeres: Eleonora de Arborea, que organizó la resistencia antiespañola entre 1383 y 1404; y Gracia Deledda, primer Premio Nobel femenino de literatura (1926) que se rebeló contra la invasión de su país por la civilización italiana.

Estas mujeres sardas mantenedoras y defensoras de las tradiciones, serán las que Ortiz Echagüe pintará en los numerosos lienzos que realizó en la isla, pues a lo largo de sus dos últimos años de pensionado (1907-1908) Antonio pasaría largas temporadas en Cerdeña recorriendo sus pueblos en busca de modelos ataviadas con sus trajes típicos.

La hospitalidad con que fue recibido en todas partes se refleja en este párrafo de la -por desgracia -, última página de sus inacabadas memorias: *"He sido recibido en pueblos de aquellos por alcaldes cerriles pero que al ver mi*

sencilla tarjeta de pensionado en Roma... ¡pintor! ¡basta!. Todos han oído hablar de Miguel Angel, y al pintor se le quitan el sombrero y le ayudan todos. ¡Vaya usted en otras tierras con esa tarjetita!..." (A.D. 41).

En el transcurso de su primera etapa sarda Antonio viajó por el norte y centro de la isla rehuendo las ciudades y deteniéndose en pequeños pueblos como Ittiri, Bono, Mamoiada o Dorgali (A.D.14). En todos ellos solía encontrarse con el "intelectual" de la villa que le tomaba bajo su protección, le ponía al corriente de las indumentarias características de la zona, y le ayudaba a encontrar estudio y modelos. En una fotografía de aquel entonces (A.F. 13) podemos ver a dos de estas jóvenes sentadas en el suelo frente a tres grandes lienzos del artista apoyados en la pared de una amplia habitación, sin duda el estudio donde fueron pintados.

En estos cuadros Ortiz Echagüe se nos revela ya como un artista maduro, dueño de todos los recursos del oficio y volcado en la representación de la figura humana de tamaño natural. Son grupos de mujeres, a veces con un cirio en la mano, que participan de alguna de las numerosas celebraciones y festividades que tienen lugar en la isla; tal es el caso de "Mujeres Sargas" o "La procesión" (P.25), y de "El saludo de las cofrades" (P.26). A diferencia de "La misa de Narvaja" no hay ahora ningún elemento indicador del entorno, el fondo queda oculto tras los cuerpos de las figuras, y en el suelo (totalmente neutro) no hay más indicación espacial que las tenues sombras de las protagonistas del cuadro. Su rotunda corporeidad se impone al espectador, atraído de inmediato por el rústico encanto de los semblantes y los trajes de estas mujeres, muchas de las cuales llevaban aún el rostro embozado, acentuando el misterio y la seducción de esta raza anclada en el Mediterráneo a medio camino entre Europa y África.

La paleta del artista se centra en el rojo, el blanco y el negro, colores típicos

de los vestidos y de la época sarda. Amplias pinceladas impregnadas de materia modelan con manifiesta habilidad las anchas mangas de las blusas, los delantales o las pañoletas que cubren las cabezas de estas mujeres, dando al conjunto una sensación de frescura y espontaneidad. Pese a esta tricromía, rota tan solo por algún toque de amarillo o de verde, los cuadros resultan enormemente vivos y alegres de color. En alguna ocasión el breve resplandor de una vela sobre la tela recuerda su anterior etapa de efectos lumínicos, pero ahora esto se reduce a una anécdota puntual. Lo pintoresco del tema se combina siempre con la sencillez de la composición y por encima de todo destaca el realismo de los rostros, el brillo de las miradas y la vivacidad de las expresiones.

Fue precisamente uno de estos lienzos titulado "Una fiesta litúrgica"(P.27) el que llevó a Roma como ejercicio de tercer año de pensionado, obteniendo calificación honorífica.

En el pueblo de Ittiri, una de cuyas notas más pintorescas son unas curiosas camas situadas a tanta altura que hay que subir a ellas por medio de una escalera, pintó un hermoso lienzo titulado "Hilandera" (P.28). A su espalda representó, con el interés del etnógrafo, una de estas camas, convirtiéndola en foco luminoso merced a sus blanquísimas sábanas, almohadas y encajes, que se combinan con una tira bordada en alegres colores. La hilandera, sentada en el centro de la habitación, está totalmente concentrada en su trabajo. La postura de sus manos y lo absorto del rostro reflejan la atención con que se entrega a la tarea en el silencioso entorno hogareño.

Es este uno de los muchos estudios individuales de mujeres sardas que realizó el artista con el entusiasmo de quien ha encontrado una vena inagotable para su inspiración. "La niña del cántaro" (P. 29), o "La mujer que criba el grano"(P. 30) son otros tantos ejemplos de esta pintura en la que

costumbrismo y realismo alcanzan una síntesis cabal. En este último lienzo la modelo, sentada en una silla baja, está vista en un ligero picado que realza el verismo de la mano apoyada en el grano y la mirada de esta campesina que dirige sus ojos de apagado brillo hacia el espectador, dándonos una magnífica estampa del alma de la mujer rural. Aquí Ortiz Echagüe ha reducido la gama de su paleta, renunciando al rojo para crear una atmósfera más gris y resignada. Hay un cierto recuerdo velazqueño en la leve sombra que proyecta sobre la pared desnuda y encalada y el eco de su admirado Manet en los asombrosos blancos de la blusa combinados con los tonos negros de las mangas y el pañuelo que le cubre la cara, poniendo el acento en la expresión de los ojos.

En Mamoiada, localidad situada al pie de las agrestes montañas del Gennargentu, ancestral refugio de los bandoleros sardos, llamaron su atención los vistosos corpiños de las mujeres en forma de pétalos de flor con las puntas hacia arriba, tal como aparecen en el cuadro que tituló "Comida en Mamoiada" (P.31). Dos mujeres están poniendo la mesa en la que otras se han sentado ya, utilizando una vajilla de cerámica popular del mismo tipo que las piezas alineadas en los estantes de la pared. Se ha captado aquí el pequeño detalle doméstico de la campesina que quita el polvo al plato antes de ponerlo en la mesa, y el ambiente sosegado de una vida sin prisas. En esta composición horizontal, a modo de friso, se ha cuidado la disposición de todas las figuras delante y detrás de la mesa para crear una sensación de espacio que se potencia mediante las líneas convergentes del pavimento.

Pese a su evidente predilección por el tema femenino también pintó Antonio algunos lienzos en los que aparecen los labriegos de Cerdeña con sus trajes oscuros, chaleco de piel de cabra y el largo gorro de lana negra que les cuelga sobre el hombro. Los "Tocadores de organillo" o "Campesinos sardos en oración" (hoy en paradero desconocido) dan testimonio de ello.

Después de esta fructífera temporada sarda, el artista ha de regresar a Roma para entregar su envío de tercer año "Una fiesta litúrgica" (P. 27), y solucionar asuntos pendientes. Pero pronto volvió a la isla donde había decidido realizar la obra maestra que él quería que constituyera su último envío de pensionado (el de cuarto año), que era de tema libre. Aunque en esta ocasión visitó el Sur de la isla en torno a Cagliari, pronto regresó al "paese d'ombra" pues esa zona más remota y más apartada le pareció la más adecuada para el tipo de pintura que el deseaba hacer.

Esta segunda estancia en la isla (1908) está indefectiblemente unida al nombre del pequeño pueblo de Atzara, donde permaneció varios meses alternando el manejo de los pinceles con el de la escopeta, pues Antonio (que incluso se hizo con un perro), fue siempre un gran aficionado a la caza y a la vida campestre, y aquella zona era rica en conejos y perdices.

Lo peculiar del traje de las campesinas de Atzara (pues cada pueblo de la isla poseía un vestido diferente) era un tocado rectangular que caía a los lados de la cara formando una especie de alas blancas. A ello se añadía un amplio pañuelo dispuesto alrededor del cuello que permitía tapar la parte inferior del rostro cuando su portadora lo deseara. El traje se completaba con chaquetilla roja de mangas ricamente bordadas, amplia blusa blanca, y falda y delantal oscuros, orlados con una franja azul o verde.

Las gentes de Atzara vivían del pastoreo de cabras y ovejas y las mujeres tejían la lana en sólidos telares de bajo lizo. Uno de ellos aparece reproducido en el cuadro "Tejedoras sardas" (P.32) con esa meticulosa observación de lo real consustancial al estilo del pintor.

En el lienzo aparecen dos figuras sentadas: al fondo la tejedora en el telar, y

en primer término otra con los brazos cruzados y el rostro parcialmente embozado transmitiendo una grata impresión de solemnidad, pese a que en esta ocasión el pintor ha realizado un cuadro de pequeñas dimensiones, alejándose del tamaño natural al que nos tiene habituados. Es un precioso cuadro en el que se aprecia con especial claridad la abocetada factura de su autor. Las huellas de los pinceles anchos y cargados de materia definiendo las formas con enérgicos trazos y los breves toques llenos de sabiduría, nos permiten apreciar el alto nivel técnico que había alcanzado ese gran dibujante y excepcional colorista que era Ortiz Echagüe a sus veinticinco años.

De entre las muchas modelos que tuvo en Atzara, Antonio eligió algunas para pintar varios retratos femeninos de busto, muy en primer plano, que hubieran bastado por sí solos para dar a conocer Cerdeña y a Ortiz Echagüe al mundo. Estas cabezas sardas (P.33 y P.34) con los jóvenes y expresivos rostros envueltos en sus tocas blancas, son de una vivacidad y belleza tales que es imposible sustraerse a su embrujo. Fueron compradas por particulares, y una de ellas pertenece a la familia real española al ser adquirido años después por D. Alfonso de Borbón y Borbón.

De cualquier forma, la obra a la que más tiempo y esfuerzo dedicó y la que más desasosiegos y alegrías le produjo, fue el enorme lienzo de cuatro metros de largo por dos y medio de alto que constituiría su último trabajo de pensionado: "La fiesta de la Cofradía de Atzara" (P. 35). Integrado por veintiséis figuras de tamaño natural que se disponen alrededor de una mesa, representa la costumbre según la cual las Cofradías de Atzara se reúnen por Pascua para conmemorar la Última Cena. De este lienzo - que le valdría una segunda medalla en la Exposición Internacional de Munich de 1909, una condecoración en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1912, y una medalla de plata en el Salón de Artistas Franceses de 1921-, escribiría el gran crítico francés Camille Mauclair (v. bibliografía) en su monografía sobre el

pintor: "... Ortiz Echagüe ha sido más feliz todavía en Cerdeña, puesto que ha encontrado, entre otras cosas hermosas, el motivo de esta gran tela de la Fiesta de Atzara, que yo considero su obra maestra hasta el momento, así como una de las composiciones más sabias, más expresivas, y más reveladoras de maestría del arte contemporáneo. Debo decir que muchos de nuestros pintores franceses más famosos apenas me creían, cuando les llevaba ante esta Fiesta en el Salón de Artistas franceses de 1921, y les decía que este cuadro había sido pintado por un joven que entonces apenas contaba veintiséis años: y su casi-incredulidad ha sido de lo más lisonjera para el dibujante y el colorista capaz de imponer con 25 figuras de tamaño natural una orquestación tan viva y tan segura de rojos opulentos, de negros profundos y de blancos de una calidad tan sabrosa. Pero lo que me atrae y me seduce todavía más que el mérito estrictamente pictórico de semejante pieza es la gravedad del estilo, es la alianza íntima entre el sentido decorativo y la penetración en los caracteres. Ello da a la obra un porte noble y recogido, lo cual es quizá la esencia misma de lo que llamamos lo clásico. En Cerdeña como en Holanda, Ortiz Echagüe no ha sido solo un pintor, que venía a buscar motivos imprevistos y curiosos personajes. Él ha sido un hombre que ha mirado, estudiado, comprendido una raza muy distinta a la suya, y que ha penetrado con atención y amor dentro de un pequeño mundo cerrado. Lo que hay de muy español en su forma de interpretar este mundo es su seriedad. Un impresionista francés, distraído por los trajes y los accesorios no se habría preocupado más que de destacar lo decorativo, de hacer sonar una fanfarre cromática, y para él todo el carácter hubiera estado allí. Cuando yo miro este cuadro de Ortiz Echagüe termino por no saber si hay blancos, negros o rojos pues su esplendor y combinación son una alabanza al técnico soberbio que los ha reunido. Me olvido del pintor y de su cuadro, vivo entre las criaturas que el evoca, intento comprender su idioma y penetrar en sus espíritus, medito acerca de sus rostros tranquilos, sus miradas abrasadoras y melancólicas. El artista ha cumplido con su obligación llevándome al seno de un mundo que me

era desconocido. Es la marca de un verdadero pintor: con los pequeños artistas satisfechos con una impresión de sorpresa óptica, uno se ve reducido a alabar "la forma en que se pinta". Y parece que estén siempre al acecho de los cumplidos del observador, exigiendo el reconocimiento de sus virtuosismos; y uno tiene ganas de responderles irritado: "Pues sí, está claro, habéis actuado con gran destreza", como se le dice al actor que vuelve a saludar. Pero con el auténtico buen pintor fisonomista y caracterista, uno no piensa más que en alma de su modelo. A ese, uno no le da las gracias más que con un reconocimiento y admiración mucho mayores. No hay más cuadro de figuras realmente bueno, que aquel que nos lleva más allá de la tela, que nos hace olvidar el artificio, la levanta como una red tendida, y nos conduce al contacto con las almas de las que el pintor ha representado sus apariencias corporales. Es por eso que la pintura puede, como exigía Baudelaire, elevarse a la altura de la poesía. ¡Ay!: eso no puede aplicarse más que a muy pocos cuadros contemporáneos. Yo considero la Fiesta de Atzara como una admirable página decorativa, pero también y, sobre todo, como un documento etnológico y como una "asamblea de almas".

Pese a su extensión nos ha parecido interesante incluir aquí este texto de Mauclair, porque con su fino olfato de crítico avezado, nos lleva al meollo del asunto. Aunque "La Fiesta de Atzara" es un cuadro costumbrista, lo pintoresco de los trajes y de la escena no está reñido (sino muy al contrario) con la penetración psicológica de las figuras.

El pintor ha solucionado admirablemente el problema de composición que entraña disponer veintiséis personas de dimensiones reales situadas en un plano inmediato al espectador, haciendo de cada una de ellas un espléndido estudio individual que se funde armoniosamente en el abigarrado conjunto.

Este enorme lienzo, cuyo prelude había sido "La comida en Mamoiada",

constituye un verdadero alarde de energía mental y física, y representa la otra cumbre y también la última de la etapa sarda del artista que se entregó a él con el entusiasmo febril y el espíritu de trabajo que le acompañaron durante toda su vida. Sus afanes perfeccionistas le llevaron a retocar varias veces el cuadro pues, según contaría más tarde a su familia, cambiaba y cambiaba la agrupación de los personajes hasta que al fin lo dio por terminado, no porque quedara del todo satisfecho, sino porque sentía que no podía mejorarlo más.

De regreso a Roma Antonio se dedica en la Academia a elaborar una memoria sobre el pintor simbolista francés Puvis de Chavannes, que ha de presentar junto a "La Fiesta de la Cofradía de Atzara" como trabajos de último año de pensionado, aunque este año el cuadro quedaría en propiedad del autor y no del Ministerio de Asuntos Exteriores. Por un informe de José Benlliure, director de la Academia, sabemos que una vez entregados, se ocupa en la restauración del Vía Crucis de acceso a San Pietro.

En febrero de 1909, llegada la fecha de la Exposición anual de los pensionados en la Academia, los cuadros sardos de Ortiz Echagüe con "La Fiesta de la Cofradía de Atzara" presidiendo la sala, causaron verdadera sensación. La prensa italiana alababa su estilo clásico y moderno a la vez, su audacia colorista, y el fuerte carácter de sus lienzos, considerándole como el verdadero triunfador de la muestra.

El pintor español había descubierto Cerdeña a los propios romanos, que ya entonces se sorprendieron de la singularidad de aquellas gentes que el artista había representado con tanta maestría.

Los cuadros sardos de Ortiz Echagüe además de ser puras obras pictóricas tienen un gran interés antropológico y etnográfico, pues constituyen un amplio repertorio de actividades, tipos, y trajes populares laboriosamente reunidos en

su peregrinaje artístico por los pueblos de la isla. Hoy, más que entonces, estas obras son de un valor incalculable como documento gráfico de una época desaparecida, a la vez que resultan de inestimable ayuda para la recuperación del legado cultural de esta tierra, que alcanzaría su estatuto de región autónoma italiana en 1948.

En el transcurso de la primavera de 1909 el artista participa en la Exposición "Amatori e Cultori di belle Arti" de Roma, y entabla amistad con una familia holandesa que va a ser decisiva para su futuro: los Smidt. El matrimonio, y su hija Elisabeth de once años, estaban pasando aquel invierno en Roma, y coincidieron en su hotel con una pintora norteamericana que al enterarse de que hablaban español, les recomendó que visitaran la Academia Española de Roma y les habló elogiosamente de las obras de un pensionado: Antonio Ortiz Echagüe.

Fritz Smidt era un importante hombre de negocios holandés, que tenía intereses en Argentina habiendo fundado el Holland-La Plata Hypotheek Bank, del que fue director. Era miembro del consejo de administración de varios bancos y cofundador del Banco Holandés Unido.

Su esposa Nonnie Reineke (A.F.14) había nacido en Java, cuando esta isla era aún colonia holandesa, y pertenecía así mismo a una familia de grandes financieros. De regreso a Holanda, recibió una esmerada educación y se interesó por los idiomas, especialmente por el español traduciendo al holandés algunos de nuestros clásicos como los hermanos Álvarez Quintero, o Adolfo Bécquer. Era una mujer bella, inteligente y activa que organizaba toda clase de actividades culturales, recitales poéticos, representaciones de teatro y daba charlas sobre Holanda y floricultura, otra de sus grandes aficiones.

La única hija del matrimonio: Elisabeth, había nacido en Buenos Aires en

1897. Según cuenta en sus memorias sus padres acudieron una mañana al estudio de Ortiz Echagüe, quien al principio fingió estar ausente para librarse de aquellos intrusos, pero ante los insistentes golpes en la puerta optó por abrir. Un simple gesto que iba a cambiar toda su vida.

Pronto simpatizó con los Smidt, y cuando le invitaron a comer a su hotel aceptó encantado. Allí conoció a Elisabeth con su largo pelo rubio cayéndole sobre el blanco traje infantil (A.F. 15). Y como no podía ser de otro modo, quiso tomarla como modelo, así que pasó varios días pintando un retrato de la niña (A.F. 16) en los jardines de la Academia, mientras la nodriza le leía cuentos en voz alta para entretenerla.

El "Retrato de Elisabeht" (P. 36), es un lienzo circular a modo de tondo, donde aparece la figura de busto sobre un fondo de verde follaje y cielo de nubes. En el rostro, del que parece querer aflorar una sonrisa, destacan los grandes ojos azules, y la dorada cabellera rematada por un gran lazo blanco a juego con el vestido.

Los padres quedaron encantados con el lienzo de modo que decidieron comprarlo, y lo llevaron con ellos de regreso a Holanda. Antonio, convertido ya en amigo de la familia fue a despedirles llevando una caja de bombones para la niña. Los Smidt prometieron escribirle y desde luego cumplieron su promesa porque al poco tiempo nuestro artista recibía una carta de Nonnie anunciándole que el retrato de Elisabeht había gustado mucho a sus familiares y amigos, y que si quería ir a Holanda podría pintar muchos retratos a tantos florines cada uno. El pintor, que había terminado ya su período de pensionado, y por tanto había dejado de percibir la asignación económica, debía plantearse su futuro. A los veinticinco años, terminada su época de formación, debía empezar a ganarse la vida y se encontraba lleno de dudas con respecto al camino a seguir: ¿volver a España?, ¿quedarse en Roma?, ¿ir de nuevo a

París?, ¿probar suerte en Méjico, desde donde le había escrito una señora a cuya sobrina retrató...?.

Mientras tanto los padres de Antonio, después de un largo peregrinar por la geografía española, habían conseguido el definitivo destino que la familia deseaba: San Sebastián, de donde ya no se moverían más. Su madre deseaba que regresara, pero Antonio no quería ser una carga para la familia, ni se sentía a gusto viviendo, a sus años, bajo la autoridad del severo militar que era su padre. De modo que ante lo concreto de la propuesta de los Smidt que hablaban de dinero contante y sonante, y tentado su espíritu aventurero por el deseo de conocer un nuevo país, tomó la decisión de marchar a Holanda.

Pero antes quiso pasar por Múnich, pues su cuadro "La Fiesta de la Cofradía de Atzara" había sido enviado junto con las obras de los otros pensionados de cuarto año a la X Exposición Internacional de Múnich que se inauguraba en el mes de Junio de 1909 (A.D. 15).

La capital bávara le entusiasmó (pese a las dificultades que implicaba el idioma) y más aún el hecho de que el jurado de aquel certamen internacional le otorgara una medalla de segunda clase (A.D. 16), corroborando así la gran categoría del lienzo, que sería expuesto más adelante en Viena.

Desde Alemania, nuestro artista emprendió su viaje hacia Holanda.

7. HOLANDA

Desde su llegada al país, Antonio quedó prendado de los bellos paisajes y las pulcras casitas holandesas "*...esto es un parque hermoso lleno de casitas que parecen de juguete, pero de un gusto y una limpieza que no podéis tener una idea...*" escribe en una de sus primeras cartas a casa.

Los Smidt residían en Hilversum, población situada en medio de los pintorescos bosques del Gooi que constituía una zona residencial a cierta distancia de Amsterdam, donde habían construido sus mansiones las familias más acomodadas del mundo de la banca y los negocios. En otro párrafo de la citada carta se lee "*... Hilversum es como os digo un parque lleno de casas de ricos, y por lo tanto aquí no hay que pensar más que en los retratos. Los Smidt me han recibido muy amablemente y pronto empezaré el retrato de la señora y uno de una niña. Muchos niños me van a caer y mucha guerra me darán, pero aquí son las casas tan pequeñas que no creo hagan bien los retratos grandes, y habrá que hacer solo cabecitas...*".

Los Smidt, convertidos en sus mecenas, le habían buscado un alojamiento donde el primer día estuvo muy contento con el abundante desayuno. Pero cuando llegó la hora de la comida, le sirvieron un huevo duro y una rebanada de pan con queso. Él esperó pacientemente el siguiente plato, pero cuando al fin lograron hacerle entender a base de gestos que aquello era todo marchó indignado a casa de sus protectores creyendo que le estafaban. Allí le explicaron que ese era el almuerzo holandés, no obstante le consiguieron una habitación de alquiler encima de una carnicería para que pudiera agenciarse diariamente un buen filete.

Pese a este primer chasco gastronómico, que él siempre recordaría con su habitual buen humor, Ortiz Echagüe se encontró enseguida a sus anchas en Holanda. Sus amigos, en cuya casa cenaba todos los domingos, le llevaron a

conocer la zona en coche (todo un lujo en aquellos tiempos) y le presentaron en sociedad. El joven artista español con su carácter alegre, sus dotes para el baile y su talento como conversador y cantante, era invitado a numerosas fiestas donde se mezclaba con la plutocracia local y tomaba parte en torneos de tenis, paseos a caballo, o excursiones en bicicleta (A.F. 17). El perfecto dominio del francés y sus conocimientos de inglés le permitían relacionarse sin problemas en estos ambientes, de donde le saldrían muchos encargos, pues para él lo más importante era la pintura, y el poder vivir de ella.

Desde su llegada no le faltaron los retratos. Comenzó con los de Nonnie Smidt y su madre la Señora Elisabeth Joost de Reineke (P.37). De esta última pintó un busto al óleo destacando su rostro lleno de carácter sobre el cerrado traje negro. Muchos años después su nieta Elisabeth lo describiría así: *"...un lienzo buenísimo, tanto por su parecido, como por su técnica. Como ha sido toda su vida tan realista y, aunque con los años algo transigía, le costaba forzar la realidad y mejorar a sus modelos (aunque tenía por norma que había que "pescar a las personas en sus mejores momentos") esta señora no quedó muy satisfecha de su retrato, pues tenía el pequeño defecto de poseer una nariz algo rojiza, lo cual fielmente reprodujo su pintor y cada vez que pasaba frente a su retrato la abuela lo amenazaba (claro que medio en broma) con un puño cerrado. En cambio, a sus familiares les gustó mucho, pues les parecía de un parecido único"*.

El retrato de la señora Smidt, sentada junto a una mesa baja con unas flores, lo realizó en cambio al pastel y en tamaño natural, pues Ortiz Echagüe prefería las dimensiones reales, y era un verdadero maestro de esta técnica que requiere una soltura de trazo y un dominio del lápiz que el poseía en grado superlativo. Precisamente por la escasez de dibujos que se han conservado del artista, sus pasteles son los que nos permiten apreciar la sólida formación de dibujante de un pintor cuyo dilatado aprendizaje académico se basó en el

dominio del dibujo como el fundamento esencial de todo el proceso creativo.

Después pasó a hacer cuatro tondos con los retratos de los hijos de Piet Reineke, hermano de Nonnie: Annie, Pim, Hans, y Piet. El de Annie (P. 38) muy similar por el fondo, el lazo, y el vestido blanco al que pintara en Roma de Elisabeth.

Pronto se extendió su fama como retratista de niños, y fueron muchas las familias holandesas que le encargaron inmortalizar al óleo o al pastel la imagen de sus vástagos. La mayoría eran de formato redondo y de unos 50 cm. de diámetro (el precio iba en función del tamaño) apareciendo el rostro sobre un fondo de paisaje neutro, como se aprecia en los de los hermanos Hingst: Peta (P.39), Sybrand (P. 40), y Pieter (P. 41). Dado lo difícil que es tener posando mucho tiempo a estos pequeños modelos, comprendemos al verlos que solo la gran capacidad de fisonomista de su autor, su rapidez de ejecución y su dominio del oficio le permitieron crear un conjunto tan encantador de retratos infantiles.

De entre los de tamaño natural destacan dos pasteles: el de Otto Van der Aa (P. 42), vestido de paje con un espectacular traje de raso cuyos brillos y calidades son propios de la pintura flamenca y veneciana; y el de Binner Anne Philip Harinxma Thoe Sloten (P. 43), un precioso niño rubio vestido de terciopelo negro y con un magnífico cuello de encaje. En este caso se ha creado un marco propio del retrato de corte: gran cortinaje rojo recogido a un lado dejando ver un paisaje como fondo, y el escudo familiar en el ángulo inferior izquierdo donde se lee la edad del modelo: AET IV.

Así fue como se inició la faceta de Ortiz Echagüe como pintor de retratos, un género que se convirtió en su principal fuente de ingresos y que iba a cultivar con gran éxito durante toda su vida, pues siempre supo combinar la

naturalidad con la elegancia y conseguir obras de enorme parecido y expresividad, especialmente a través de los ojos, por donde asomaba toda la fuerza vital del personaje. El acento ligeramente inglés de sus retratos no parece casual, pues en una carta a sus padres se lee: "*... tenemos medio combinada una excursión para visitar los museos ingleses, tan interesantes por su escuela de retratos, así es que iría a Newcastle y vendría con nosotros a Londres unos días...*".

Para completar su labor de mecenazgo el señor Smidt decidió de acuerdo con Antonio, llevarse algunos retratos suyos en uno de sus frecuentes viajes a Buenos Aires, para darle a conocer en Argentina y preparar así un posible mercado para el pintor en aquel país, que (como veremos más adelante) se convertirá en uno de los lugares más frecuentados por el artista.

Claro está que un artista interesado como él por los tipos populares no podía limitarse al retrato de encargo, sino que empezó a buscar modelos para sus lienzos de creación entre los campesinos y pescadores de los pueblos del Gooi. Recorriendo el epistolario de esta época se encuentran frases como: "*...las casas, los barcos, son preciosos. Esto unido a un color en la gente que parecen iluminados por el sol poniente, pues son tan rubios y colorados que debe ser una delicia pintarlos...*" o "*...esto es interesantísimo y los holandeses están hechos unas lilas pintando, no salen del molinito y las vaquitas, y tienen cada pueblo de pescadores y cada figura que mete miedo...*".

En Ámsterdam Antonio pudo visitar el Rijksmuseum, y estudiar a fondo los cuadros de Rembrandt y Franz Hals. Este último fue todo un descubrimiento para él, pues en el maestro holandés vio su mismo interés por las gentes del pueblo y el retrato; y un magistral empleo del color y la pincelada. Tanto es así que comenta a sus padres que se desplazó a Harlem para conocer su *museo* "*... fuimos a Harlem a ver los Franz Hals en el museo y me entusiasmaron...*"

"...no quiero ver más que los antiguos y el natural. Todos los pintores modernos están llenos de preocupaciones y desequilibrios..."

Antonio decidió pintar un cuadro de tema holandés para enviar a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1910. Ese cuadro, que aparecería en el catálogo de dicha exposición con el número 463 y el nombre erróneo de "La señora Senidt y sus amigas"(A.D. 17), se titulaba en realidad "La señora Jansen y sus amigas" (P. 44).

En la misma exposición presentaría Manuel Bedito una "Vieja holandesa", pues debido a su amistad con Ortiz Echagüe había acudido a pasar una temporada junto a él en Holanda, e incluso parece que le acompañó en el ya mencionado viaje a Inglaterra.

"La señora Jansen y sus amigas", que resultó galardonada con una segunda medalla en Madrid, representa un interior con cinco mujeres holandesas de tamaño natural vestidas de negro y todas con albas cofias, que se disponen alrededor de una mesa, elemento compositivo muy utilizado por el artista. Sus semblantes austeros, lo riguroso de su indumentaria, y los breviarios que las acompañan, nos hacen pensar de inmediato en las comunidades calvinistas tan abundantes en la región. A nivel iconográfico, se aprecia claramente la huella que los Franz Hals de Harlem han dejado en el pintor, y muy concretamente su cuadro de "Las Regentas". Incluso los tonos oscuros que ha utilizado son un homenaje al gran maestro holandés.

Aún sin conocer a las modelos, la placidez de las actitudes y la expresión inalterable de sus rostros nos hablan de una vida ordenada, de unas costumbres regulares, y de unas convicciones firmes e inalterables. Ortiz Echagüe ha sido capaz de nuevo, de atravesar los límites de la pintura y penetrar en el espíritu del grupo hasta transmitirnos la sensación de ser

observados y casi juzgados por este severo cónclave femenino.

Al período de preparación de este lienzo, deben corresponder los espléndidos dibujos a lápiz o a carboncillo, (a veces con algún toque de pastel) de cabezas de viejas holandesas interpretadas con asombroso realismo (D. 15 y D.16). Una de ellas se la envió como regalo en las Navidades de 1910 a la señora Smidt (que se encontraba junto a su esposo y su hija pasando el invierno en Argentina); y a la niña un grabado al aguafuerte que representaba un soberbio paisaje a la luz del crepúsculo.

Nos parece interesante subrayar este último dato pues, aunque desconocemos el paradero del grabado, y esa fue una técnica muy poco cultivada por Ortiz Echagüe, la firmeza y calidad de sus dibujos (D. 17 y D.18), nos permiten asegurar que tenía las condiciones necesarias para convertirse en un excelente grabador.

Además de trabajar en su estudio en el número 67 de la calle Kerkstraat de Hilversum, nuestro artista se desplazaba con frecuencia, - primero en bicicleta, y más tarde en una moto con sidecar (A.F. 18) -, a los pueblos de alrededor buscando motivos para sus cuadros: Laren, Huizen, Spakenburg, e incluso el más lejano Volendam, ese pintoresco puerto pesquero donde todavía hoy muchos de sus habitantes lucen a diario sus trajes regionales.

Allí pintó niños y ancianos pescadores, imbuidos de esa humanidad profunda de las gentes no contaminadas por la influencia allanadora y uniformadora del progreso. Son los retratos de seres sencillos, a quienes pagaba por posar para él, pues la obra entera del pintor es antes que nada una inmensa colección de retratos, fruto de esa pasión por la figura, por el ser humano, que le convirtió en un infatigable observador de sus semejantes.

En Volendam, solía alojarse en un viejo hotel al que acudían también otros artistas, especialmente pintores de barcos y marinas. No obstante Antonio se interesó más por los naturales del lugar y sus pintorescas indumentarias. Así su "Jovencita de Volendam" (P. 45), luce la característica cofia de encaje blanco de los días festivos magnificada por el punto de vista bajo que ha elegido el autor; mientras el "Joven pescador" (P. 46) que sostiene una barca de juguete entre las manos, lleva el tradicional bonete redondo y la chaqueta oscura con botones de plata de los hombres del pueblo. Similar al anterior es el "Niño Holandés" (P.47) con amplios bombachos y los característicos zuecos del país.

Casi todos estos cuadros son de una sola figura y de medio cuerpo sobre fondo muy sencillo, para que no perturbe la contemplación del tema principal. Todo ello acusa la especial dedicación al retrato del artista en esta época, y la impronta de Franz Hals, que le induce a utilizar una paleta más austera que en sus cuadros sardos, pues ahora los tonos pardos tienden a combinarse con unos rojos y verdes más apagados.

En vista de su éxito como pintor de retratos y de su interés por los tipos holandeses Antonio, que pensaba quedarse unos meses en el país, permanecería en el varios años. En 1911 su madre y su hermana Encarna (P.48) fueron a pasar una temporada con él en Hilversum, quedando encantadas de la belleza del país, de la amabilidad de los Smidt y de la maravillosa casa de estilo noruego que estos acababan de construir, a la que pusieron por nombre "De Pampa Hoeve".

Mientras tanto su hermano menor, Fernando, quien había marchado a América a hacer fortuna y a la sazón trabajaba en un banco de Buenos Aires, le escribe aconsejándole que siga el sistema de los retratistas franceses, esto es aprovechar la inversión estacional para trabajar allí durante el invierno

europeo "...seis meses aquí ganando plata, y los otros seis dedicados al arte...". Al parecer Fernando estaba preparando el terreno para ello pues tenía a la venta algunos dibujos de Antonio "...el señor Artal compró el dibujo, y el señor González Segura comprará uno de los que quedan. Si así sucede solo quedará por vender uno de los tres...".

Pero Ortiz Echagüe no se decidía de momento a abandonar Europa. "La señora Jansen y sus amigas" se había expuesto con notable éxito en la Gran Muestra Internacional de Roma de 1911, y en noviembre realizaba su primera exposición individual en la Sala de Arte de Utrecht (Utrechtsche Kunsthandel), (A.D. 18), donde se colgaron varios óleos y pasteles, básicamente retratos. La crítica holandesa hablaba de él como el pintor de la plutocracia y la aristocracia, considerándole el sucesor de Antoon van Wellie, *"al que sobrepasa en maestría de ejecución y mundanidad..."*.

Plenamente integrado en el ambiente holandés Antonio decidió instalarse en Laren, localidad distante muy pocos kilómetros de Hilversum. Allí con la ayuda del señor Smidt se construyó un estudio que el denominaría "La caseta", donde se instaló con sus utensilios de pintor y su inseparable compañero: un setter irlandés, que había traído desde Italia.

El pueblo de Laren, tradicionalmente dedicado al pastoreo, se había convertido a finales del XIX en un importante centro artístico a donde acudían numerosos pintores de paisajes e interiores domésticos con tipos populares, que combinaban el impresionismo con el realismo social, dando lugar a lo que se llamó la "Escuela de Laren". Sus fundadores Neuhuys y Anton Mauve, pertenecientes a la Escuela de la Haya, atrajeron a numerosos artistas jóvenes que se aglutinaban en torno al Hotel Hamdorff, cuyo propietario Jan Hamdorff actuaba un poco como mecenas del grupo. En su establecimiento se organizaban exposiciones, veladas artístico-literarias, y fiestas que dieron

mucho que hablar en la comarca.

Allí acudió en 1901 el pintor norteamericano William Henry Singer (1868-1943) quien pasó en Laren numerosas temporadas e hizo de enlace entre los artistas locales y los Estados Unidos, pues muchos de ellos exportaron sus lienzos a Norteamérica. (Tras la muerte de Singer, su viuda edificó un museo y un centro cultural en esta localidad, que desarrolla numerosas actividades desde su fundación en 1956).

No hay duda de que fue este ambiente tan propicio para el desarrollo de las bellas artes lo que impulsó a Antonio a establecerse en Laren. Sabemos que frecuentaba el Hotel Hamdorff, donde tomó contacto con algunos escritores y artistas, pero nunca llegó a formar parte integrante de la llamada escuela de Laren. Pese a ello en marzo de 1912 expuso junto a otros pintores en la Sala de Arte de Laren (Larensche Kuntshandel) sita en la calle Heerengracht 495, de Ámsterdam (A.D. 19). Entre sus obras figuraban algunos cuadros sardos y holandeses, cinco dibujos, y nueve retratos. En el catálogo, a pie de página, aparecía la siguiente nota: *"La dirección de la Sala de Arte de Laren aceptará encargos de retratos, y dará así mismo indicación de los precios"*, dato que nos habla de la especialidad que había alcanzado Ortiz Echagüe en este género. Entre los más notables de esta época cabría destacar el de la señora Fentener van Vlissinger con su hijo (P. 49), y el de la señorita Pussy van de Aa recostada en un sofá (P.50). Esta joven de la alta sociedad, con quien Antonio solía jugar al tenis, se convertiría tiempo después en su prometida.

También en Laren y sus alrededores pintó Antonio algunos cuadros que ponen de manifiesto su interés por los paisajes de Holanda. Una vista del puerto de Spakenburg (P. 51), con su canal lleno de barcas de vela, que se ha conservado sin apenas cambios hasta el presente. O una de las características granjas de Laren (P. 52), anchas y bajas, edificadas con paredes de ladrillo en

la que se abren ventanas bordeadas de blanco; y como remate los gruesos tejados de paja seca que había que renovar cada temporada.

En "La caseta", se hizo Ortiz Echagüe uno de sus mejores autorretratos (P. 53). El artista, que a la sazón contaba veintiocho o veintinueve años, aparece de cuerpo entero y elegantemente vestido agarrando a su perro por el collar. El bastón y el sombrero que sostiene en su mano derecha le confieren el aspecto de un "dandy", y su mirada serena nos da la imagen de un soltero mundano que confía en sí mismo y está satisfecho con su suerte.

Esa suerte, probablemente en la forma de su tío el general Francisco Echagüe, ayudante de Campo de Alfonso XIII (P.54), hizo que en la primavera de 1912 fuera llamado por la Casa Real para realizar en Madrid un retrato del monarca.

Lo primero que hizo fue un magnífico retrato de busto del rey al pastel (P. 55), donde reflejó con toda exactitud su rostro, y que sirvió de base para el lienzo. Para el cuerpo posaba un modelo de la misma talla que el monarca con su uniforme, y solo en las últimas sesiones contó con la presencia física de S.M. para acabar la obra. El resultado fue, no obstante, un retrato lleno de distinción que ennoblecía al modelo sin faltar a la verdad, como se aprecia comparando la fotografía de una de las sesiones con el cuadro acabado (P. 56). A él se refería el diario "La Época" en su edición del 10 de Mayo de 1912 en estos términos: *"Con motivo de celebrar ayer el centenario de su creación el regimiento ruso de lanceros de Oviolpol, S.M. el rey, coronel honorario del mismo, ha enviado a aquella oficialidad un telegrama y un cuadro que le representa vistiendo el uniforme de coronel de Oviolpol con el característico kalpak. Sirve de fondo un trozo de la antecámara del Salón Gasparini..."*.

La presencia de Ortiz Echagüe en la capital de España coincidió con la

Exposición Nacional de Bellas Artes, a la que presentó dos lienzos de tema sardo "Aldeanas de Bono" y "La fiesta de la Cofradía de Atzara" (A.D. 20), obteniendo una de las condecoraciones que otorgaba el jurado.

De regreso a Holanda Antonio se encontró con que la familia Smidt estaba preparando un nuevo viaje a Argentina para primeros del próximo año. La posibilidad de hacer la travesía con ellos, las cartas de su hermano Fernando animándole a probar fortuna en el Nuevo Mundo, y su deseo de conocer aquellas tierras le decidieron a emprender la aventura americana.

8. EL PRIMER VIAJE A AMÉRICA

El 8 de Enero de 1913 embarcaría en el "Zeelandia", un vapor de la línea Lloyd Real Holandesa, rumbo a Buenos Aires. Llevaba consigo varios cuadros pintados en Italia y Holanda para exponerlos en Argentina, y a lo largo del mes de travesía no dejó de ejercitarse con los pinceles, pues realizó dos retratos: uno al óleo de su buen amigo y protector Fritz Smidt (P. 57), y un dibujo del capitán del barco señor Doeksen (D. 19). En una foto de la época podemos ver al artista instalado con su caballete en el puente de mando, pintando el retrato del señor Smidt, mientras su esposa y su hija hacen labores, y el capitán contempla la escena (A.F. 19).

Al llegar a Buenos Aires las relaciones de los Smidt con la alta sociedad porteña, y los buenos oficios de Fernando que trabajaba ahora en el periódico "La Nación" le proporcionaron los primeros encargos.

Desde el primer momento Antonio pudo comprobar la gran diferencia existente entre la seriedad de sus clientes holandeses y lo veleidoso del carácter latinoamericano, pues en sus cartas a la familia se muestra bastante escamado por la falta de formalidad de algunos argentinos, no solo en cuanto a su pereza para acudir a las sesiones, sino también a la hora de hacer efectivos los pagos. Asunto este de vital importancia para él, pues pensaba trabajar de firme en Argentina y reunir una buena suma con la que abordar un proyecto que había fraguado en Laren durante la visita de su hermana Encarna: "... dile a Encarna que cada vez sueño más con nuestro plan de la casita en Holanda con estudio para discípulos, y si me sale bien esta aventura lo haremos pronto...".

Así pues, parece que a los treinta años, el artista tenía previsto continuar residiendo en Holanda, vivir de la pintura y obtener además unos ingresos regulares dando clases a un grupo de alumnos. Un proyecto que como

tendremos ocasión de ver no llegaría a cumplirse.

En Argentina Ortiz Echagüe visitó el gran centro estival de Mar de Plata, y la agreste Pampa donde los Smidt tenían una estancia llamada "La Holanda", pero se estableció de forma permanente en la capital, Buenos Aires. Esta ciudad ambigua y cosmopolita, cuyos barrios residenciales son réplicas de las construcciones de París, Londres, o Madrid, era el polo de atracción de los grandes señores de la lana, la carne, o el cereal que procuraban seguir las modas europeas, organizado con sus cuantiosos recursos toda clase de actividades mundanas y culturales: exposiciones, conciertos, bailes, carreras... Las mejores compañías de teatro, ópera, o ballet del viejo continente eran contratadas para actuar en Buenos Aires, que vivía en estos años una época dorada al amparo de la floreciente economía argentina.

Antonio pasaría allí todo el año de 1913 dedicado exclusivamente al retrato. El primero de ellos fue el de la señorita Leonor González Guerrico (P. 58), precioso pastel donde aparece la joven de cuerpo entero, envolviendo sus manos en un voluminoso manguito de piel. Aunque el rostro se vuelve hacia el espectador, su figura colocada de perfil se recorta sobre un cielo de nubes, y al fondo un horizonte muy bajo proporciona el ambiente de un jardín clasicista. Este esquema compositivo, que entronca con la escuela inglesa, se repetirá en varias de sus obras con modelos femeninos. Una de las más bellas es el retrato de la señora de Menditegui sosteniendo un gran abanico de plumas de avestruz en la mano (P. 59).

Pese a que su clientela era mayoritariamente femenina (P. 60 a 62), también hizo el pintor varios retratos del otro sexo: algunos niños como Ernesto Conen (P. 63), con traje de marinero sosteniendo un aro, o Leoncito Hurán (P. 64) de quien realizó un retrato auténticamente velazqueño remedando el lienzo "El príncipe Baltasar Carlos, cazador" no solo en lo

tocante al paisaje, el perro, y la escopeta, sino incluso en la indumentaria del malogrado príncipe del Siglo de Oro español. Licencia esta que con toda seguridad se debió más a los deseos de los padres de la criatura, que a los del propio pintor.

Por último, entre las personalidades del país, retrató al gran aviador argentino Jorge Newberry (que perdería la vida en una travesía sobre los Andes), sobresaliendo su rostro - muy a lo Rodolfo Valentino -, de la carlinga del avión (P. 65). Y al doctor Adolfo Dávila (P. 66), director de prensa, cuyo porte aristocrático quedó magníficamente reflejado en el elegante retrato que le representa sentado junto a sus escritorio, y que todavía preside el Salón de lectura del selecto Club Mar del Plata, institución que le encargó la obra.

Ortiz Echagüe, arropado por las favorables críticas de la prensa bonaerense y por la gran aceptación que tuvieron sus excelentes retratos entre la alta sociedad argentina, logró adquirir en estos meses un sólido prestigio que le obligaría a regresar en el futuro.

Antes de volver a Europa participó con seis obras en una exposición de Arte español contemporáneo organizada por la galería Witcomb, junto a artistas como Sorolla, Zuloaga, o Anglada Camarasa. Mientras tanto, en San Sebastián, se colgaban dos cuadros suyos: "Mujeres de Cerdeña" y "Tipos sardos" en la Exposición conmemorativa del cincuentenario del derribo de las murallas de la ciudad (A.D. 21).

De regreso a Holanda, Antonio sigue dedicándose al retrato, y es entonces cuando pinta el de Henri Marie Van der Aa (P.67) realizado en Utrecht en mayo de 1914, un mes antes del estallido de la primera guerra mundial. Se trata de un magnífico lienzo en que el modelo, de medio cuerpo y sentado, luce una larga chaqueta roja que le da pie para mostrar el virtuosismo de su pincel y su

maestría en el empleo del color. Su audacia cromática le lleva a dejar el fondo totalmente liso -al modo velazqueño-, para que el rojo del atuendo destaque contra la tonalidad verdosa del soporte, sobre el que destaca la espléndida cabeza del personaje, tocado con un sombrero negro.

9. SAN SEBASTIAN Y NUEVA YORK.

.... El 28 de Junio de 1914 el archiduque Francisco Fernando, heredero de Austria-Hungría, es asesinado por un estudiante bosnio en Sarajevo. La reacción de las potencias europeas ante este luctuoso episodio desencadenaría el estallido de la primera guerra mundial.

Ante la creciente inseguridad provocada por el conflicto bélico, Antonio decide regresar a San Sebastián, pasando a residir en el domicilio familiar de la calle Miracruz n. 5, junto a sus padres y hermanas (A.F. 20).

La neutralidad española, la cercanía de la frontera, y el carácter cosmopolita de esta elegante ciudad balneario, que se veía favorecida por la presencia de los reyes durante los meses de verano, hacían de ella un lugar especialmente indicado para pasar allí los años de crisis. De hecho, la contienda marcó el cénit del auge turístico donostiarra al acoger a todos aquellos diletantes europeos que huyendo de un continente ensangrentado por la primera guerra mundial, gastaban su dinero a manos llenas en una ciudad que les ofrecía toda clase de actividades y diversiones.

El artista y su familia, por su parentesco con el general Echagüe, ayudante de campo de Alfonso XIII, tenían acceso a la corte y a los más destacados acontecimientos sociales donostiarras. En una carta a los Smidt, la madre del pintor escribía: *"... y para cerrar el verano, un gran baile en Palacio al que fuimos de San Sebastián las únicas invitadas y del que guardará Encarnita muy grato recuerdo, pues bailó dos veces con el rey, otras dos con el infante, más con toda la grandeza de España. Como la orquesta era superior, y los salones muy amplios, y buenos los bailarines dice que es la vez de su vida que ha bailado más a gusto. Yo también me distraje mucho contemplando joyas y toilettes, pues la corte de España es muy ostentosa y sobre todo me distrajo ver a la reina Victoria Eugenia que estaba ideal de guapa y de bien vestida..."*.

Ello, no obstante, durante este periodo de tiempo que va de sus treinta a treinta y cinco años, Antonio no dejó de trabajar con la intensidad habitual en él. Montó su estudio en una especie de trastero situado en la azotea de la casa de sus padres y se dedicó a pintar utilizando como modelos no profesionales a jóvenes de familias humildes que recibían el nombre de "costureras", y que ataviadas con las mantillas de encaje, los abanicos, y las peinetas de sus hermanas (A.F. 21), se convertían en prototipos de casticismo. Si en Cerdeña u Holanda había representado a las mujeres del pueblo vistiendo sus trajes regionales, ahora creará un repertorio de "majas" y "manolas" de profundos ojos negros e inconfundible aspecto español.

La mayoría de estos lienzos titulados casi siempre con el nombre propio de las modelos (P. 68 a 73), son bustos o medios cuerpos que se recortan sobre un fondo de abocetado celaje, destacando siempre la expresión del rostro y la intensidad de la mirada por encima de los negros rizos, las mantillas o los alegres chales de las protagonistas. Será precisamente su maestría como retratista, lo que evite que tales lienzos caigan en el tópico del folklorismo, peligro en el que incurrieron no pocos de los cultivadores de un género tan habitual en la pintura de aquella época. No olvidemos que Zuloaga, Martiarena, Iturrino, o Maeztu (por no citar más que a artistas vascos contemporáneos de Ortiz Echagüe) pintaron también varios cuadros con esa misma temática tan en boga.

Entre las obras que nos muestran a estas jóvenes de cuerpo entero, -siempre en tamaño natural-, aparecen las primeras modelos reclinadas sobre divanes, un motivo iconográfico derivado del renacimiento veneciano que nuestro artista utilizará con frecuencia en el futuro. Tal es el caso de "Rosita y Carmen" (P. 72), lienzo de tono ligeramente equívoco en el que las dos figuras tumbadas y envueltas por amplios chales estampados, -en azul el uno y en

amarillo el otro-, componen un conjunto de enorme atractivo cromático y visual.

La "Mujer andaluza" (P. 73) en cambio, con su mantón de manila, vestido de volantes y abanico, está de pie, y ha sido representada en un ligero contrapicado que realza su palmito con la misma postura y en el mismo entorno ajardinado de los retratos femeninos pintados por el artista en Buenos Aires. Pero en este caso lo decorativo triunfa sobre lo fisionómico y la composición adquiere la apariencia de un cartel, un poco a lo Ramón Casas, pues la corriente modernista con su revalorización de lo femenino como ideal estético estaba influyendo por aquellas fechas en los artistas y en el entorno urbano donostiarra.

Como es de suponer, también tuvo Ortiz Echagüe muchos encargos de retratos tanto de damas de la corte (como la Marquesa de Urquijo), como de señoras pertenecientes a la buena sociedad donostiarra (p. 74), caso de Casilda Montenegro (P. 75). En este periodo debió realizar así mismo, un magnífico óleo de su padre "Don Antonio Ortiz Puertas" (P. 76) sentado y vestido con traje oscuro sobre el fondo liso de la pared, transmitiendo la austera severidad que presidió el carácter y la vida del militar. Es un retrato cuya sobriedad cromática y compositiva, y cuya maestría de ejecución evoca al Sorolla de la primera época.

A estos años corresponde sin duda una hermosa serie de retratos al pastel de sus primas de Bilbao (P. 77 a 81), entre los que destacaremos el de dos niñas sentadas en la yerba, sosteniendo una de ellas en sus brazos a un gracioso perrito de aguas. Se trata de una obra que enlaza de forma directa con la gran escuela de retratistas ingleses del XVIII, y muy especialmente con los niños pintados por Lawrence, cuya reconocida habilidad para captar el mundo de la infancia fue obviamente compartida por Ortiz Echagüe.

Testimonio de su presencia en la industriosa Bilbao, es su participación en 1915, en la exposición del Círculo de Bellas Artes y Ateneo de esa ciudad con dos cuadros italianos: "Desconsolada" (título que debe responder al "Beso de la madre") y "Tipos sardos". A la misma concurren otros pintores guipuzcoanos, entre los cuales se contaban varios de los fundadores de la recién creada "Asociación de artistas vascos", que tanta influencia tendría en el devenir artístico de Euskalherria.

A finales de año, pues está firmado el 1 de septiembre de 1915, envió a la Sra. Nonnie Smidt como obsequio, una pequeña tabla pintada al óleo en la que aparece el busto de un hombre tocado con sombrero negro, cuyo rostro taciturno está estupendamente modelado a base de enérgicas pinceladas sobre un fondo liso de color marfil (P. 82).

De entre sus contactos y amistades artísticas, hay que decir que estos años en San Sebastián le sirvieron para profundizar su relación con figuras como Martiarena, Zuloaga (quien pasaba esa época pintando en su casa de Zumaya), los hermanos Zubiaurre..., y muchos otros. Todavía hoy está colgado en el que fue último estudio de Ortiz Echagüe un retrato suyo de perfil y tocado con boina, firmado por Martiarena (A.F. 22).

Aunque Antonio pasaba muchas horas pintando en su taller, también era muy aficionado a dar largos paseos para estirar las piernas, por el puerto y por el monte Ulía, que era uno de sus parajes favoritos. Desde allí pintó su único paisaje guipuzcoano: una hermosa vista del faro de la plata a través de los pinos con el mar como fondo (P. 83). Como en la mayoría de sus cuadros pintados al aire libre, utiliza una pincelada de tipo impresionista y muestra su interés por la luz característica de ese momento del día.

Como la familia del pintor tenía aún intereses en Logroño, concretamente

algunos viñedos en Alfaro, era habitual que se acercaran por allí en la época de la vendimia para presenciar los trabajos de la recogida de la uva. Esa labor inspiraría a nuestro artista un lienzo titulado "Vendimiadora de Alfaro" (P. 84), (aunque en algunos catálogos aparece como "La Gitana") notable por la fresca lozanía del rostro de la joven, cuyas rojas mejillas hacen juego con la blusa y el pañuelo que le cubre la cabeza; y por la gracia con que sostiene el cesto de mimbre rebosante de brillantes frutos.

A pesar de las dificultades que implicaba la situación de guerra europea, el carácter inquieto de nuestro artista le impedía permanecer durante largo tiempo en el mismo sitio. De ahí que se las ingeniara para hacer alguna escapada, vía marítima, a Holanda, con el fin de arreglar asuntos pendientes y visitar a sus buenos amigos los Smidt, como lo atestigua el "retrato" que pintó en 1915 de Black (P. 85) el perro de Elisabeth, quien se había convertido en una hermosa joven, a juzgar por el retrato a carboncillo y sanguina que Antonio hizo de ella en febrero de 1916 (D. 20), en vísperas de su primer viaje a Estados Unidos.

Aunque el año anterior había comenzado la guerra comercial submarina que provocó el hundimiento del "Lusitania", Ortiz Echagüe emprendió una travesía a Nueva York, que nos da una vez más la medida de su espíritu aventurero y trotamundos.

Los motivos de este viaje no parece que se redujeran al mero deseo de conocer la gran urbe norteamericana, sino a razones más poderosas. Según reza el periódico "La Época", de Buenos Aires, en una reseña fechada el 13 de julio de 1916, el artista fue invitado por la Spanish Society de Nueva York "*... para hacer allí una exposición de sus obras. Las eventualidades del transporte marítimo no lo hicieron posible, pero a pesar de ello Ortiz Echagüe se trasladó a Estados Unidos donde su arte ha tenido un éxito brillante...*".

Para comprobar este extremo, nos pusimos en contacto con la Spanish Society, la cual nos informó de que no existe testimonio alguno de este hecho en sus archivos. Así pues, esta exposición no tuvo lugar, pero en cambio sabemos que en los cuatro meses que el pintor permaneció en Estados Unidos, realizó numerosos retratos de personajes norteamericanos, vinculados muchos de ellos al mundo de las finanzas. Esta circunstancia nos lleva a pensar que su amigo y mecenas: Fritz Smidt, le debió proporcionar los contactos necesarios y probablemente hasta encargos seguros, pues de lo contrario no parece razonable que en plena guerra mundial el artista se decidiera a emprender su primer viaje a Norteamérica.

A su llegada Antonio se alojó en el Hotel Latham, 28th street & fifth avenue de Nueva York, dedicándose a recorrer los museos de la ciudad, y a descubrir los secretos de la gran urbe. Su primer trabajo fue el retrato de Mrs. Edna C. Deer, hermana de un prohombre de Pittsburg. Esta localidad, sede de las famosas Carnegie Internationals, tendría en el futuro una especial importancia en la carrera artística de Ortiz Echagüe.

Los pasteles y óleos con modelos norteamericanos (P 86 a 90), siguen en líneas generales el esquema de los pintados por el artista en Holanda y Buenos Aires. Tondos con bustos de damas elegantemente vestidas, y figuras masculinas de cuerpo entero cuya verticalidad corre pareja con la de un árbol colocado a un lado del lienzo. A menudo estos personajes van acompañados por algún elemento que hace referencia a su deporte favorito, como Mr. Garvan con su equipo de jugador de polo, o el encantador niño Acosta Nichols sosteniendo un palo de golf. En todos ellos se combinan la naturalidad con la elegancia, y la veracidad con la distinción, en esa exacta proporción que solo los grandes retratistas conocen.

Terminada su estancia en Estados Unidos, en el mes de julio de 1916, Ortiz Echagüe embarcó en el vapor "Vasari" con rumbo a Buenos Aires. En el barco coincidió con los púgiles que iban a participar en un campeonato mundial de boxeo que tendría lugar en Tucumán, Argentina: Kid Lewis, Badoud, Wills, Sam Mac Vea, y Sam Lanford. Para matar el tiempo de la travesía, y quizás también para sacar algún dinero, el artista hizo los retratos a lápiz de estos boxeadores.

Los dos últimos (D. 21 y 22), que son los únicos que hemos podido localizar, son sendos rostros de dos atletas negros, que sin lugar a dudas podemos calificar de obras maestras por la autenticidad con que se han captado los rasgos fisionómicos de esta raza, sin que por ello haya dejado el artista de imprimir a cada uno de los modelos los rasgos peculiares de su carácter. En especial la magnífica cabeza de Sam Mac Vea es una de las imágenes más expresivas y llenas de vida de un hombre de color que puedan contemplarse en el mundo del arte.

Al llegar a la capital argentina el pintor, que ya contaba con una importante y distinguida clientela, se alojó en el Hotel Plaza, y empezó a realizar retratos de encargo como el de la actriz Encarnación López -conocida como "La argentinita"-, el torero Ricardo Torres "Bombita", o las hermanas Conen: Adela, Luisa Olga, y Josefina, a las que pintó al pastel en tres hermosos tondos (P. 91 a 93).

También hizo varios dibujos, como el de Jorge Mitre (D. 23) director del periódico "La Nación" y los de algunos artistas del Odeón de Buenos Aires: Fernanda Ladrón de Guevara, María Teresa Carbonell, o Jeanne Desclós. Es muy probable que pertenezca a esas fechas el retrato a lápiz del gran actor francés Lucien Guitry para el periódico "La Nación", donde trabajaba su hermano Fernando Ortiz Echagüe, y que gustó tanto al modelo que Antonio

tuvo que dedicárselo y prometerle que le haría uno al óleo. Promesa que cumpliría más adelante en París.

Antes de abandonar el país, Ortiz Echagüe realizó una exposición de sus retratos en el hotel Plaza, y emprendió el viaje de vuelta a Europa, en plena guerra en un barco *"... completamente oscuro de noche, ni siquiera se permitían las linternas de bolsillo, y todo el mundo dormía en el puente..."*. Antonio se instaló nuevamente en casa de sus padres, en San Sebastián, y siguió trabajando en el estudio del barrio de Gros hasta final de la guerra.

En el transcurso de la contienda, su hermano Fernando fue enviado a París como corresponsal de "La Nación", llevando en la capital francesa una vida bastante alegre y mundana. Aprovechando esta circunstancia, el pintor se trasladó a la ciudad del Sena, donde su hermano intentaba sin demasiado éxito que le acompañara en sus aventuras de "bon vivant."

Fue entonces, en 1917, cuando hizo uno de sus más célebres retratos: el de Lucien Guitry (P. 94). Tras muchas dudas para elegir el vestuario, el célebre actor optó por un batín color vino y un gorro verde, con el que según decía se encontraba *"... très comédien, très Comedie Francaise, avec quelque chose de voltairien..."*. El retratado, puesto en pie y con el codo izquierdo apoyado en un sólido macetero neoclásico, posee sin embargo un gran empaque. El singularísimo rostro de Guitry observa de soslayo al espectador con una mirada cuya viveza e intencionalidad solo podía haber sido captada por un auténtico maestro del retrato, como lo era Ortiz Echagüe.

Dos años más tarde, este espléndido lienzo formaría parte de la "Exposition de peinture espagnole moderne" que tuvo lugar en el Petit Palais de París, reuniendo alrededor de varios cuadros de Goya a los artistas más significativos del arte español contemporáneo.

En marzo de 1918, fecha en la que el desmoronamiento alemán permitía prever el final de la guerra, fallecía en su domicilio de Hilversum su buen amigo y protector Fritz Smidt. Este hecho, que apenó profundamente al artista hizo que se intensificara más aún la correspondencia que mantenía con su esposa, y especialmente con la hija de ambos Elisabeth.

La amistad que le unía a ella desde hacía ya muchos años fue trocándose paulatinamente en amor, pues aquella cultivada joven de veintiún años poseía una serie de cualidades que encajaban a la perfección con el carácter de Antonio. Coincidió con él en la afición por los viajes y la pintura, y poseía una gran sensibilidad para la música, el arte, y la literatura, campo en el que llegaría a publicar varias novelas.

Antonio, que ya tenía treinta y cinco años y una noble apariencia, - como se aprecia en su autorretrato a lápiz (D. 25) -, decidió pedir por carta a Elisabeth que se casara con él, y aún sin recibir respuesta de la joven, emprendió una azarosa travesía desde San Sebastián a Holanda pasando por Inglaterra, para reunirse con ella.

10. EL FIN DE LA SOLTERIA

La sorpresiva llegada de Ortiz Echagüe a Holanda en las navidades de 1918 queda reflejada en el diario de su futura esposa, Elisabeth, con estas palabras: *“Yo esperaba ansiosamente cartas de Antonio; ya me sentía comprometida pero no se lo contamos a nadie.... Luego llegó una mañana que mi madre había ido a La Haya y yo estaba sola en casa. Alguien llamó a la puerta y escuché la voz de Antonio en el pasillo y corrí hacia él. Nos abrazamos en éxtasis. Antonio estaba muy ansioso por mi respuesta, ya que no había recibido mi carta. Le pude tranquilizar pronto, y tuvimos un día delicioso. Desde entonces estuvimos profundamente enamorados...”*.

Unas semanas después, el 30 de enero del nuevo año de 1919, se casaban Antonio y Elisabeth en una sencilla ceremonia civil en el ayuntamiento de Hilversum. Después de la boda se celebró una bonita fiesta en casa de la novia tras la cual los recién casados se desplazaron a un hotel de Ámsterdam, ya que una semana más tarde iban a emprender viaje a Argentina.

Los motivos de esta nueva aventura marítima, ahora ya en periodo de paz, eran varios. Por un lado al artista le esperaban algunos retratos. Por otro Elisabeth, que había nacido en Buenos Aires, deseaba pasar su luna de miel en un país soleado, lejos del frío invierno europeo, y por último su madre tenía que ir a Buenos Aires para ocuparse de las propiedades que le había dejado su esposo en Argentina, de modo que Nonnie acompañó a la pareja a bordo del “Frisia”. Esta vez el artista llevaba consigo los cuadros que había dejado en Holanda durante los años de la guerra, con la idea de hacer una exposición en la capital argentina.

El viaje resultó más largo de lo previsto, pues sufrieron largos retrasos en varias escalas, y al llegar a Buenos Aires tuvieron que quedar anclados fuera del puerto en cuarentena, pues se temía que el barco portara alguna

enfermedad contagiosa. Pero para los recién casados fue un periodo delicioso, y al llegar a tierra supieron que esperaban su primer hijo. Antonio dijo enseguida que quería que fuera niña, pues eran más bonitas para pintarlas.

En la capital porteña Antonio hizo los trámites para casarse por la iglesia, pues sabía que a sus padres una boda civil no les parecía una cosa seria. De modo que su segunda ceremonia nupcial se celebró en la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro, una de las más antiguas de la ciudad, teniendo como testigos a su suegra y a un viejo amigo de los Smidt, Teodoro Pulsen.

El nuevo matrimonio se instaló en una suite del Hotel Plaza de Buenos Aires, en cuya salita Antonio comenzó a pintar algunos cuadros, con modelo, como “El chal rosa” (P. 95), y a hacer una serie de retratos, entre ellos el de Mala Harteneck y su hijo. El de Susana del Campillo Mitre (P. 96) , un hermoso pastel en que la dama – de medio cuerpo – aparece con los hombros descubiertos envueltos por levísimas gasas, y un gran abanico de plumas de avestruz. El de una joven de cuerpo entero con un vestido blanco de volantes (P. 97) . Y el de su suegra Nonnie Smidt (P. 98) vestida de luto con un elegante traje negro de irisados matices y sombrero del mismo color. La esbelta y elegante figura de esta hermosa mujer destaca contra el habitual fondo de nubes y setos recortados. En la mano derecha lleva un libro de tapas rojas “Flor de vida”, de los hermanos Álvarez Quintero, que ella había traducido del español al holandés, mientras la izquierda juguetea con un rizo de sus plateados cabellos recogidos en un moño. Un gesto muy característico en ella.

Nonnie tuvo que pasar una temporada en la Pampa, en su estancia “La Holanda”, para aclarar la nueva situación con el administrador de las tierras: Ole Knudsen. Fue entonces cuando decidió construir allí una casa, haciendo los planos entre los dos. A su vuelta le comunicó a Elisabeth que le pasaría una anualidad de las acciones que les había dejado el difunto Sr. Smidt, y una

séptima parte de las ganancias de la estancia. Aunque pronto se vio que no eran muchos los beneficios que esta producía, Antonio y Elisabeth sintieron siempre un gran apego hacia aquellas tierras de caldenes y ganado, que acabaría pasando a ser de su propiedad.

En el mes de mayo de 1918, Ortiz Echagüe inauguraba su primera exposición individual americana en las prestigiosas Salas Witcomb de Buenos Aires, sitas en la calle Florida 364. Presentaba 35 cuadros pintados en Cerdeña, Holanda y España, así como varios retratos. Con ello se producía su definitiva consagración en Argentina, donde el sello internacional de su obra y la gran calidad de su trabajo fueron puestos de relieve por todos los entendidos.

Poco después el matrimonio Ortiz Echagüe abandonaba Buenos Aires, en un barco con destino a Cádiz. El motivo de este nuevo viaje es que Antonio quería que su primer hijo naciera en España.

11. GRANADA.

En pleno verano llegaron Antonio y Elisabeth a Andalucía. Después de desembarcar en Cádiz, pasaron por Sevilla camino de Granada, provincia en la que había nacido el padre de nuestro artista.

Una vez allí sucumbieron de inmediato al embrujo de la bella ciudad nazarita, coronada por las nieves de Sierra Nevada, y con los pies hundidos en los huertos y cultivos de su rica vega. La Alhambra, las callejas del Albaicín, las plazas y las gentes de Granada, retuvieron al joven matrimonio por espacio de ocho meses en el Hotel Alhambra Palace, donde nacería a primeros de noviembre de 1919, una niña a la que pusieron el granadino nombre de Carmen, y cuyos padrinos fueron los Condes de las Infantas.

Para el pintor Andalucía fue todo un descubrimiento. Aquella tierra se presentó ante sus ojos como un mundo fascinante, cuyo colorido y tipismo le sedujeron de inmediato. De modo que se dedicó a pintar personajes populares y vistas de los patios de la Alhambra, con el entusiasmo propio de su carácter alegre y laborioso. Su primer problema fue encontrar un lugar donde trabajar, pero eso se solucionó gracias a la intervención de un amigo de Antonio: el célebre pintor granadino Rodríguez Acosta, quien le prestó el estudio que tenía en la calle San Diego, en pleno centro de la ciudad. Todavía hoy la actual Fundación Rodríguez Acosta conserva un lienzo de Ortiz Echagüe dedicado a este pintor, como prueba de su agradecimiento y afecto.

Allí pintó gran número de cuadros. Algunas cabezas de modelos granadinos que venían a posar para él (P.99 a 101), y personajes característicos con los que se topaba por las calles de la ciudad: "Mateo, el vendedor de gallinas"(P. 102), "Dominguín y su asno" (P. 103),"La vendedora de frutas" (P. 104),o "Doña Dolores la del señor" (P. 105) una anciana santera vestida de negro, que llevaba de casa en casa una imagen de Cristo atado a la columna, a la que se

le atribuían curaciones milagrosas por lo que aparecía cubierto de amuletos. Con la misma modelo, aunque acompañada de tres jóvenes gitanas, realizó el mejor de sus lienzos granadinos, "La santera" (P. 106) que sería adquirido con posterioridad por el museo Luxembourg de París. El espléndido rostro de la anciana, vestida de negro, contrasta vivamente con la lozanía y el alegre colorido de los trajes de las jóvenes, creando un grupo verdaderamente notable.

Con estos cuadros de tipos populares andaluces, Ortiz Echagüe venía a engrosar la nómina de pintores españoles que a principios de este siglo sintieron la llamada del pintoresco sur de la península. Como los antiguos artistas románticos, fueron a beber en las fuentes del tipismo hispano, si bien en estas calendas se buscaba captar el realismo de personajes y atuendos, por encima de la visión idealizadora del siglo XIX.

No hay que olvidar que tras el "desastre del 98", que tan profundamente marcó la psicología colectiva del pueblo español, intelectuales, escritores y artistas emprenden el camino del regeneracionismo, rechazando los trasnochados oropeles imperiales para lanzarse a la búsqueda de las auténticas raíces hispanas por los arruinados campos de Castilla, y entre las gentes humildes de los pueblos.

A eso dedicaron sus plumas Azorín, Baroja, Unamuno, Ramiro de Maeztu..., sus partituras Falla, Albéniz, Granados..., y sus pinceles López Mezquita, Rodríguez Acosta, los Zubiaurre, Álvarez de Sotomayor..., y todos los que rechazaron la "gloriosa" pintura de historia para sustituirla por una imagen cotidiana y veraz de la idiosincrasia de los hombres y mujeres de las tierras de España.

A la cabeza de estos últimos hay que situar a Ignacio Zuloaga, el artista con

quien más a menudo ha sido comparado y equiparado Ortiz Echagüe, pues ambos son representantes de esa pintura figurativa de comienzos de siglo, que se basa en el absoluto dominio de la técnica, en la fidelidad al modelo, y en el respeto a la senda trazada por los clásicos. Si bien no existió rivalidad entre ambos, debido a la mutua admiración que sintieron el uno por el otro, y al hecho de que Ortiz Echagüe desarrolló la mayor parte de su actividad artística fuera de nuestras fronteras, será lógicamente en la etapa andaluza de Antonio cuando más puntos de contacto encontremos entre su estilo y el del artista eibarrés. El Zuloaga que pinta en la calle Feria de Sevilla entre 1895 y 98, y el Ortiz Echagüe que lo hace en Granada entre 1919 y 1920, tienen un mismo objetivo, y un lenguaje pictórico coincidente. De ahí que pueda establecerse un paralelismo entre sus obras, pero sin que ello suponga mimetismo alguno del segundo respecto del primero.

Como colofón a esta reflexión sobre el arte de los dos maestros, diremos que la influencia de Zuloaga únicamente aparece de forma precisa en dos obras de Antonio: el ya citado "Mateo, vendedor de gallinas", y "La Maja"(P. 107). En la primera esta se circunscribe al planteamiento del fondo del lienzo, pues la figura de Mateo se recorta sobre un cielo de agitadas nubes, bajo el cual se extiende un paisaje rural de aire zuloagesco con el típico pueblo español. En la segunda, a la disposición de la modelo, tumbada sobre un diván cubierto de ricas telas, con un cortinaje y un retazo de cielo a sus espaldas. Esta hermosa mujer, con su traje ceñido, peineta, mantilla y abanico, viene a hermanarse con aquellas manolas que el artista pintara en San Sebastián durante los años de la primera guerra mundial. Aunque esta posee un aire más voluptuoso, y una mirada que encierra todo el misterio del alma de Andalucía.

El talento de fisonomista de Ortiz Echagüe, su jugoso colorido, y lo recio de su dibujo, vuelven a crear en Granada una serie de obras maestras que reflejan su entusiasmo por los tipos raciales del sur, representados con una

sabrosa mezcla de gravedad y alegría.

El nacimiento de su hija colmó al artista y a su joven esposa de felicidad. Desde entonces Carmen se convirtió en la modelo favorita de su padre. Ya de recién nacida le hizo un precioso dibujo a lápiz (D. 26), y a los tres meses posó para él en un lienzo titulado "Mi mujer y mi hija" (P. 108), en el que la madre aparece de perfil sosteniendo, con los brazos en alto, a la niña desnuda y tocada con un gracioso gorrito blanco. De él contaría su esposa: *"Este cuadro es quizás de los más bonitos que haya pintado Ortiz Echagüe. Lo pintó con mucha ilusión, con cariño, alegría y paciencia, y todo esto se refleja en la joven figura de la madre y el delicioso cuerpito del bebé, con su carita picaresca. Tanto pintó en ese cuadro, que quedó asqueado de él y durante muchos años no quiso ni verlo. Cuando por fin volvió a clavarlo en el bastidor y a mirarlo, quedó él mismo asombrado: "Sí, decía, está bien pintado este cuadro, tiene trozos bonitos". Y como era tan modesto y casi nunca alababa algo hecho por él, sino más bien lo criticaba, estas palabras dan más mérito al cuadro"* (v. bibliografía: Smidt, E.).

Aunque Elisabeth se confunde en el motivo por el que el artista se cansó de ver el cuadro - pues lo que ocurrió fue que durante mucho tiempo lo estuvo presentando a todas las exposiciones en que participaba -, es una obra de enorme frescura en la que ha captado magistralmente la satisfacción que rebosa en el rostro de la madre y la risueña expresión de la niña. Así mismo habría que destacar la perfecta representación de la difícil anatomía de un bebé y los deliciosos tonos rosados de la piel. Como fondo, y siguiendo la línea habitual en sus retratos, aparece un paisaje ficticio de jardines y parterres pertenecientes a una noble mansión que se divisa a lo lejos, y todo ello impregnado de la fuerte luminosidad meridional. El propio artista diría en cierta ocasión: *"El color es distinto en todas partes, y ello lo comprenden con observación los que no lleven telarañas en los ojos..."*.

Una interesante faceta de la etapa granadina de Ortiz Echagüe la constituyen sus cuadros de los patios de la Alhambra y el Generalife (P. 109 a 114). El artista y su esposa tenían gran afición a pasear por los jardines nazaritas, tan próximos a su hotel, en una época en que la escasez de turismo hacía de estos lugares reductos de paz y sosiego, que estaban aún cercanos al ambiente que inspiró a Washington Irving sus románticos "Cuentos de la Alhambra".

Allí, entre el murmullo de las fuentes, el aroma de los arbustos de boj y los arriates de flores, instaló el artista su caballete para pintar al aire libre una serie de vistas del patio de Lindaraja, o del patio de los cipreses, que tienen la suelta pincelada, y la vibración cromático-lumínica de un impresionismo matizado por lo volumétrico de la arquitectura y la geometría de los recortados setos.

En el "Jardín del Generalife" (P. 114),- cuya disposición nos trae el recuerdo de aquel del convento de Subiaco-, el mirador del fondo nos permite divisar a través de esos arcos (que se reflejan en el estanque) una panorámica de aquella hermosa ciudad que hizo exclamar al poeta Francisco de Icaza:

“Dale limosna mujer
que no hay en la vida nada
como la pena de ser
ciego en Granada”.

También realizó varios dibujos a lápiz recogiendo algunos recoletos rincones granadinos. Especialmente pequeñas plazas presididas por una cruz de piedra, o por el campanario de alguna iglesia, como la de san Nicolás, a cuya sombra seesteaban los paisanos (D. 27 y 28).

En el transcurso de su estancia los Ortiz Echagüe hicieron muchos amigos

entre los artistas granadinos. Elisabeth recibía clases de guitarra del maestro Ángel Barrios, amigo de Falla y de García Lorca. Y por indicación suya acudieron a escuchar a un joven tocador que les entusiasmó. Se llamaba Andrés Segovia.

Además de satisfacer su afición a la música y al canto, en la cuna del "cante jondo" y el flamenco, Antonio adquirió en los brocantes de Granada algunos muebles castellanos, especialmente bargueños, que nos dan idea de su gusto refinado y del interés por las antigüedades de un hombre que no tenía otro hogar que los hoteles, y andaba siempre con la casa a cuestas.

No en vano su esposa dice en sus memorias: *"Poco a poco empezó Antonio a pensar en cambiar de lugar. En mis próximos años de casada comprendería que este era siempre el caso con él, después de más o menos tiempo se hartaba, no tanto del sitio en que vivíamos, sino de las posibilidades para pintar. Y entonces había que cambiar. Quiso pasar todavía la primavera en Granada y luego ir a Holanda ..."*.

De modo que al acabar la primavera de 1920, el pintor, su esposa y su hija abandonan Granada, y viajan a Madrid donde pasaron unos días en casa de un hermano menor del artista: José Ortiz Echagüe, ingeniero militar y pionero de la navegación aérea española.

Por aquellas fechas José acababa de iniciar su actividad industrial como constructor de aviones, pero sobre todo -y esto es lo que nos interesa destacar aquí-, se había convertido en uno de los más grandes artistas de la fotografía europea con sus imágenes de tipos africanos, y sus instantáneas de personajes, costumbres, paisajes y monumentos españoles. Los dos hermanos sentían un mutuo afecto que iba más allá de las razones puramente familiares, y ambos disfrutaban de lo lindo en las pocas ocasiones en que

podían coincidir y mostrarse sus respectivos trabajos.

Desde Madrid, y pasando por San Sebastián para que los padres del artista conocieran a su nieta, los Ortiz Echagüe continuaron su viaje hacia Holanda, pues Antonio debía hacer allí varios retratos que sanearan la economía familiar, tras el largo periodo de Granada.

12. ZEELANDIA

Su primer destino en Holanda fue La Haya, capital administrativa del país, pues el matrimonio tenía intención de instalarse en aquella zona.

No obstante, nuestro inquieto artista no se sentía del todo satisfecho, y decidió ir a conocer la aislada provincia de Zeelandia, donde pensaba que podía encontrar interesantes motivos para sus lienzos.

Este territorio, fronterizo con Bélgica, está integrado por una sucesión de estuarios e islas nacidas en la desembocadura del río Meuse. La mayoría de ellas están a un nivel más bajo que el del mar, y tradicionalmente se habían dedicado a la pesca y al comercio marítimo, formando parte de la Hansa medieval y más tarde de la Compañía de las Indias holandesas.

Históricamente, Zeelandia había participado -junto a las demás provincias calvinistas-, en la Unión de Utrecht (1579) que consiguió independizarse del dominio español tras numerosas batallas, algunas de las cuales (Middelburg o Zierikzee),se libraron en su suelo.

Cuando los Ortiz Echagüe llegaron a la bien fortificada ciudad de Middelburg, centro de la isla de Walcheren, se encontraron con una región aletargada en la que se respiraba aún la atmósfera del pasado, y que cautivó de inmediato a ese incansable buscador de ambientes tradicionales que era Ortiz Echagüe. Enseguida comenzó a recorrer los pueblos de alrededor. En uno de ellos: Veere, antiguo centro importador de las lanas de Escocia, encontró una casa en venta del siglo XVII, situada frente al puerto, y decidió comprarla para instalarse allí con su familia. Todos los días salía el artista, primero en bicicleta, y luego con un automóvil Overland que le compró a su suegra Nonnie, a buscar modelos y paisajes para pintar.

Fue un verano de actividad febril, y en pocos meses realizó un notable conjunto de cuadros la mayoría de los cuales representaban a viejos pescadores instalados en el interior de sus recoletas viviendas, y a mujeres holandesas que seguían vistiendo los tradicionales atuendos y cofias zeelandesas. Una de las más características de la zona es la que se complementa con dos espirales de oro colocadas a la altura de las sienes, tal como aparecen en el espléndido cuadro de las "Viejas holandesas" tomando café (P. 115) (A.F. 23), y en el de "Jóvenes zeelandesas" (P. 116), precioso retrato de medio cuerpo de la niñera que cuidaba a su hija, acompañada por una amiga. En ambos casos las faldas azules y corpiños negros del traje regional determinan un juego de colores inusual hasta el presente en la paleta de artista.

En este periodo Antonio va a realizar una serie de cuadros que, en contra de su costumbre, representan a personajes masculinos. Todos ellos son hombres ancianos, cuyos rostros le interesaron por la forma en que el paso del tiempo había ido modelando sus facciones. Si los modelos femeninos le atraían por su belleza o lozanía, como "La chica del chal azul" (P. 117), en los masculinos buscaba sobre todo el carácter, de ahí que no le gustara pintar hombres jóvenes (excepción hecha de los retratos de encargo), y prefiriera representar a viejos campesinos o pescadores con la cara surcada de arrugas, y unos ojos que reflejan la sabiduría o la resignación, de la edad avanzada.

Son lienzos de un solo personaje (P. 118 a 122) en los que el modelo aparece sentado, como haciendo alusión a una vida de escasa actividad, y concentrado en ocupaciones solitarias: leer un libro, saborear el tabaco de su pipa, o acariciar al gato que reposa en sus rodillas.

El más notable de todos es sin duda el "Interior holandés" (P. 121) del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Aquí, además del realismo del rostro y de las

manos, tan característicos del estilo de Ortiz Echagüe, hay una preocupación espacial que se expresa a través de la intensa sombra que proyecta la figura del anciano sobre el fondo de la habitación, donde vemos dos detalles típicos de los hogares rurales holandeses: la cama empotrada en la pared (disimulada por unas cortinas estampadas), y el armario-vitrina con los estantes llenos de objetos de cerámica. Como siempre la preocupación, y el mérito del artista, está en la penetración psicológica del modelo, en la solidez del dibujo, y en su magistral utilización del color.

De todos sus cuadros zeelandeses los más alegres de colorido los pintó en el pueblo de Arnemuiden, donde conoció a una familia en cuya vivienda todas las habitaciones estaban pintadas de un intenso amarillo.

En el interior de esa casa pintó tres cuadros que formarían un tríptico: "La casa amarilla" (P. 123, 124, y 125). En cada uno de ellos Ortiz Echagüe ha colocado dos personajes, de tamaño natural según su costumbre. En el central aparecen los dueños vestidos con trajes oscuros, que contrastan fuertemente con el tono de la pared; la figura más imponente es la gruesa matrona holandesa que nos recibe de pie sobre un suelo enlosetado, al modo de los interiores de Peter de Hooch.

En los otros dos lienzos vemos a una pareja de muchachas jóvenes ocupándose de los enseres domésticos, y a un holandés conversando con una chica que limpia la cristalería. En ambos cuadros sorprende la atrevida gama de colores empleados: azul ultramar, verde esmeralda, amarillo y rojo cadmio... . Por algo el artista comentó en cierta ocasión: "*El color varía de acuerdo con un estado espiritual cualquiera. Mi alegría la traduzco en color, y a veces es tal que no me basta la materia que utilizo...*".

En esta misma casa pintaría aún otro cuadro "El médico del pueblo" (P.

126), escena intimista en la que el viejo doctor toma el pulso a una joven paciente, sentada cerca de la cama y con el pie apoyado en un típico braserillo. Todas estas obras poseen un gran atractivo visual, pero (pese a todo) la vitalidad de los rostros continúa imponiéndose por encima del sorprendente cromatismo de la paleta.

Un último aspecto de su estancia en la Holanda meridional lo constituyen los paisajes que pintó en la zona. Entre ellos se encuentra la característica iglesia de Veere (P. 127), con su maciza torre destacando por encima de los rojos tejados del pueblo, y un par de cuadros de molinos de viento "retratados" con la misma fidelidad que los personajes. Un "stellingmolen", o molino de balastrada, al final de un camino bordeado de árboles (P. 128), y un molino industrial con la vivienda en la planta baja (P. 129). De este último, visto muy de cerca y en contrapicado, hizo una réplica sobre plancha para grabar al aguafuerte, obteniendo grabados de notable calidad pese a que no fue ésta una técnica que cultivara con frecuencia.

Al comenzar el otoño de 1920, el cambio climático y los requerimientos del municipio que reclamaba a los Ortiz Echagüe elevados impuestos, hizo que el pintor comenzara a pensar en abandonar la zona. A fines de septiembre realizó un viaje a París, del que volvió entusiasmado por el ambiente que se vivía en la ciudad del Sena, y comunicó a su esposa que había alquilado un piso amueblado en Neuilly, y un estudio en el parque Monceaux. De modo que se deshicieron de la casa de Veere y abandonaron la aletargada Zeelandia rumbo al París mundano y cosmopolita de postguerra.

13. LOS AÑOS VEINTE EN PARÍS.

La llegada de Antonio Ortiz Echagüe y su familia a la capital francesa a finales del año 1920, coincide con el periodo de máxima efervescencia de la ciudad-luz.

Alejados los fantasmas de la guerra, y consagrado el triunfo galo en el Tratado de Versalles, París se convierte más que nunca en el centro del arte y la moda europea e internacional. Son los "felices años veinte", cuando confiados en el eslogan "L'Allemagne paiera tout", los parisinos de nacimiento o de adopción se lanzan al disfrute atolondrado de todos los placeres que les hagan relegar al olvido los horrores de la guerra. La alegría de haber sobrevivido y el deseo de aprovechar ese regalo de la fortuna, consagran una total libertad de formas y comportamientos, creando esa estética lúdica y festiva característica de una década alocada y hedonista. En los cafés y en los estudios parisinos se dan cita los escritores, músicos, y artistas más famosos del viejo y el nuevo mundo, que se relacionan con políticos, intelectuales, y diletantes de todos los pelajes.

Será en el corazón de este París trepidante y bullicioso, que tan bien dominaba su hermano Fernando (A.F. 24), corresponsal del periódico argentino "La Nación", donde se desarrollarán para Ortiz Echagüe dos años llenos de actividades mundanas y triunfos artísticos, que harán de él uno de los artistas españoles más celebrados del momento tras obtener la medalla de plata del Salón de Artistas franceses de 1921, la de oro en el de 1923, y realizar una gran exposición individual en la prestigiosa Galería Georges Petit.

En este sentido se expresaba el exigente crítico de "Le Figaro", Arsene Alexandre: "*M. Ortiz Echagüe es ciertamente el más brillante, el más flexible y el más fuerte de la mayoría de los pintores españoles que hemos podido ver en los últimos años. No le parece indigno de las más nobles miradas el aliar la*

seducción con el vigor. Y hay que darle las gracias por ello. No tan exclusivamente virtuoso como Sorolla, y procediendo en cuanto a la manera de escoger y representar el tipo humano como Zuloaga, posee mayor diversidad de color y menos partido preconcebido que este último. Es más persuasivo que este eminente pintor y no se ha restringido como aquel a los límites dentro de los cuales un artista termina por convertirse en prisionero de sí mismo. Ortiz Echagüe es uno de esos artistas extranjeros que conquistarán y mantendrán la atención y el éxito en medio de la masa cosmopolita terriblemente abigarrada y alborotadora que encumbran cada año nuestras exposiciones".

En su amplio estudio del parque Monceaux pintó Antonio muchos cuadros con modelos profesionales, especialmente desnudos femeninos recostados sobre amplios sofás de cretona estampados con los vistosos motivos florales de la casa Poiret, que hacían furor en el París de los años veinte. Algunos de ellos se exhiben hoy en diferentes museos. "Las amigas" (P. 130), en el de Bellas Artes de Buenos Aires. "Mercedes y su pintor" (P. 131), en el de Arte Contemporáneo de Madrid. Y "Artista y modelo" (P.132), en Museo de San Telmo de San Sebastián. En todos ellos el artista aborda de manera directa el desnudo femenino, de frente o de espaldas, haciendo gala de ese dominio anatómico que adquirió en sus largos años de formación en las academias y escuelas de Bellas Artes.

Estos hermosos cuerpos, de seductora belleza y delicadas carnaciones, vienen a confirmar una vez más la deuda de Ortiz Echagüe con nuestros clásicos (Velázquez y Goya), y su juvenil fascinación ante la "Olimpia" de Manet. Ello no obsta para que todos estos cuadros posean ese inconfundible aire de modernidad que les confiere la pincelada jugosa y desenfadada del autor, y un entorno en el que priva lo puramente decorativo.

Por lo que respecta al tratamiento del tema, (como hiciera el Tiziano de las Venus y la música), nuestro artista acompaña en los tres casos a la modelo con otra figura vestida que le sirve de contrapunto y viene a equilibrar la composición. Se trata siempre de personajes reales, con lo que el cuadro adquiere connotaciones bastante atrevidas, muy en la línea del espíritu de la "Belle époque".

En abril de 1921, Antonio Ortiz Echagüe presenta al Salón de Artistas franceses su cuadro "La fiesta de la Cofradía de Atzara", obteniendo la medalla de plata (A.D.22), y los aplausos de la crítica parisina. A este respecto escribía Leopoldo Lugones : *"En el almuerzo a Paul Fort, cuando el poeta se despedía para Buenos Aires, Camille Mauclair me había dicho: Si va al salón de los artistas franceses, donde le sorprenderá con desagrado la miseria reinante, hallará que el cuadro de Ortiz Echagüe, premiado con medalla de plata, merecía la de oro, porque es sin ambages, el mejor de la exposición."* (v. bibliografía: Mauclair, C.).

Poco después de este triunfo el artista y su esposa hacían una visita a Madrid, donde su emprendedora suegra, Nonnie, había instalado su residencia y se encontraba muy atareada organizando una Exposición de los Países Bajos, para dar a conocer esta tierra y sus creaciones más típicas en España.

A esta muestra, que se celebró en el mes de mayo en el Retiro madrileño, enviaron sus productos las más prestigiosas firmas holandesas, hubo quesos, tulipanes, artesanía, muchachas ataviadas con trajes regionales, y hasta unas cuantas vacas traídas de Holanda que pastaban por el parque del Retiro. La faceta cultural se cubrió con exposiciones de pintura de aquel país, conferencias, y recitales literarios. Para ayudar a Nonnie en los preparativos, estuvo con ella en Madrid un antiguo admirador suyo, el brillante hombre de negocios holandés Corn Van Eeghen, quien acabaría divorciándose de su

esposa para contraer matrimonio con la interesante dama, que mantenía muy buenas relaciones con el rey Alfonso XIII, el cual inauguró la exposición.

. La relación de Ortiz Echagüe con este acontecimiento, estriba en el hecho de que fue el encargado de diseñar el cartel anunciador de la exposición. En este cartel, que pretende simbolizar la amistad entre los dos países, aparece una española con mantón negro, abanico y peineta, dando la mano a un holandés vestido con traje de pescador, tras el que vemos, medio oculta, la cabeza de una jovencita con la típica cofia. Como fondo un mar color turquesa plagado de veleros que hacen referencia a la vocación marítima de ambos pueblos, y las banderas de España y Holanda. Iconográficamente esta obra recoge los tipos populares que Antonio suele representar en sus pinturas, y estilísticamente se muestra muy influido por la estética del cartel modernista. Aunque esta fue su primera incursión en el mundo de las artes gráficas, la acentuación de la línea como elemento expresivo y la disposición del color limitado a amplias manchas planas, resultan muy adecuadas a las técnicas de reproducción de imágenes de la época.

Antes de regresar a la capital francesa el artista donó al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid su cuadro "Interior holandés", (actualmente depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla). El patronato del museo, en agradecimiento, propuso al gobierno que le otorgara una condecoración, y al año siguiente fue nombrado Caballero de la Orden de Alfonso XII (A.D. 23).

En París su atelier se veía muy frecuentado por artistas, amigos, y admiradores pertenecientes en su mayor parte a la colonia argentina y española, organizándose allí animadas veladas y celebraciones de carácter artístico- mundano. Aunque Antonio seguía trabajando con ahínco, disfrutaba asistiendo a las innumerables fiestas, bailes, conciertos, opera, y representaciones teatrales que tenían lugar en la ciudad del Sena. Uno de sus

espectáculos favoritos era el ballet ruso de Daghiliev, del que según su esposa salía entusiasmado por las luces, los trajes y los efectos de color.

Aunque no fueron muchos los retratos que pintó Ortiz Echagüe en París, a esta época debe pertenecer el de "Madame Guitry" (P. 133), esposa del célebre actor, recostada entre almohadones y lujosamente vestida. Y el "Retrato en rojo" (P. 134), cuya modelo era la amiga de un artista conocido de Antonio. La joven, enormemente "chic", viste un ceñido mantón rojo que realzaba su perfil sobre un fondo que el autor quiso completamente neutro, a base de pinceladas verdes y azules, para resaltar con más fuerza su delgada figura. En este sentido resulta divertida la anécdota de que, años después, al ver Alfonso XIII el cuadro en una exposición, se acercó a él y poniéndole la mano en el talle exclamó "¡No es posible una cinturita tan fina!".

También su hija Carmen posó para él en la vecina localidad de Chantilly (donde iban a veranear) sentada en el suelo rodeada de sus juguetes y vestida con un vaporoso trajecito blanco (P 135). Allí les visitaron, tras contraer matrimonio en Londres, su suegra Nonnie y Corn, el cual les hizo un magnífico regalo: su compromiso de pasarles cada tres meses una buena suma en florines que venía a ser el reconocimiento de Elisabeth como su nueva hija. Los cuatro hicieron numerosas excursiones a Versalles, Fontainebleau, y otros deliciosos parajes de la campiña francesa, estrechándose los lazos de afecto entre el matrimonio Ortiz Echagüe y Corn Van Eeghen.

Aquel otoño de 1921 fue también un periodo lleno de acontecimientos. Tras la reproducción de un cuadro suyo "Superstición" (probablemente la santera de "La portadora de imágenes") en la obra de Aureliano Beruete "Spanish painting", publicada por una editorial londinense, el artista colgó dos lienzos en la Exposición de pintura española que tuvo lugar en la capital británica.

Poco después se publicaba el primer estudio monográfico sobre el artista: "Ortiz Echagüe. 33 reproductions de ses ouvres", con textos en francés del eminente crítico galo Camille Mauclair, y en español del escritor argentino Leopoldo Lugones.

Como colofón, el 21 de octubre se inauguraba una exposición individual con cincuenta y dos obras del artista en la mítica galería Georges Petit, de la rue de Séze (A.F. 25). Para apreciar mejor la importancia del evento, y la categoría de las relaciones de Ortiz Echagüe, entresacaremos algunos nombres de entre los que cita la prensa francesa como asistentes al "vernissage": el embajador de España Quiñones de León, el ministro de la República Argentina M. de Alvear, el ministro de Uruguay M.J.C. Blanco, el Duque y la Duquesa de Alba, el Duque y la Duquesa de Durcal, el Marqués y la Marquesa de Faura, el Conde y la Condesa de la Mejorada, el Conde y la Condesa Jiménez de Molina, el Barón R. de Rostchild, el Director de Bellas Artes francés M. Paul León, Enrique Larreta ..., y un largo etcétera de personalidades.

En esta exposición aparecía una selección de cuadros de tipos sardos, holandeses y españoles, acompañados de algunos desnudos, paisajes y varios retratos. Entre ellos, y en lugar preferente, se encontraba uno de cuerpo entero del monarca español vistiendo el uniforme de los húsares de Pavía, con la catedral de Segovia como fondo (P. 136). Todo parece indicar que esta obra la realizó el pintor por propia iniciativa a partir del pastel que conservaba de las sesiones en que Alfonso XIII posó para él en 1912. Este detalle pone de relieve el deseo del artista de resaltar su nacionalidad española y sus sentimientos monárquicos.

Entre los cuadros que se vendieron en la exposición se encontraba "La portadora de imágenes" de Granada, que fue adquirida por el Estado francés para el Musée du Luxembourg de París, pasando a engrosar así la colección

de pintura del museo de arte contemporáneo. De esta forma Ortiz Echagüe pasaba a compartir las paredes de aquel santuario del arte con los maestros que tanto admiraba desde su juventud.

El eco que tuvo esta exposición en la prensa parisina fue muy amplio, pues no hubo periódico que no dedicara unas líneas a destacar la categoría de la obra exhibida y la calidad del pintor. En general todos hablaban de la expresividad de los rostros, de su facilidad para captar la atmósfera local, de lo soberbio de su dibujo y de lo atrevido del color. Algunos críticos contraponían su estilo moderno, pero de formación clásica a *"...los falsos independientes, los falsos atrevidos y los falsos neoprimitivos que han conducido a la pintura a un impasse lamentable en los últimos años"*.

No hay duda de que este sector se refiere a las vanguardias históricas que se estaban forjando en París por aquellas fechas. Aunque Picasso ya había dado por terminada la época cubista y ejecutaba entonces su serie de "pinturas escultóricas" fuertemente impregnadas de clasicismo, su influjo, unido al de los "fauves" y al rebrotar del expresionismo, estaba provocando una verdadera convulsión en la capital francesa, por su ruptura con los lenguajes artísticos tradicionales.

Antonio Ortiz Echagüe estaba obviamente muy lejos de estos pintores, pero sin embargo su pintura, que tiene ciertas deudas con el postimpresionismo y el modernismo, coincide con los fauves en una pincelada cada vez más matérica por los gruesos empastes que utiliza, y en su personal sentido del color, que si no llega a la arbitrariedad de estos últimos, sí posee una estridencia cromática y una utilización de los pigmentos que no responde a la imagen que nos ofrece la naturaleza sino a una elaboración propia del ojo del artista.

Arropado por sus éxitos parisinos, Ortiz Echagüe celebró también una

exposición individual en el Museo Stedelijke de Amsterdam, que tuvo lugar en los meses de diciembre del año 21 y enero del 22, con un repertorio de obras similar a la presentada en la Galería Georges Petit. Sus tipos populares holandeses, especialmente las mujeres y marinos de Zeelandia y del Gooi, fueron muy alabados calificándoseles de verdaderos prototipos raciales; y hubo quien opinó que pese a ser extranjero Ortiz Echagüe venía a llenar el vacío dejado en la pintura holandesa por Therese Swartze.

En la capital de los Países Bajos Antonio volvió a encontrarse con sus numerosos amigos y clientes holandeses, especialmente banqueros y hombres de negocios que echaban en falta a un buen pintor de retratos. Esto, unido a su temperamento inquieto, le hizo comenzar a pensar en abandonar París y regresar a Holanda. De modo que, tras encontrar una bonita casa en alquiler en la aristocrática localidad de Hilversum, regresó a Francia comunicándole a Elisabeth que al finalizar la primavera volverían a trasladarse.

14. HILVERSUM

Al comenzar el verano de 1922 llegaron Antonio y su familia a Hilversum, ocupando una preciosa casa con gran estudio y jardín llamada "Zuidereind", que había sido construida por otro pintor en el número 63 de la calle Utrechtscheweg (A.F. 26). Allí realizaría el artista alguno de sus cuadros más célebres, pese a que su actividad fundamental a lo largo de este periodo fueron los retratos.

Ortiz Echagüe supo sacar partido como pocos, de la afición por este género que tradicionalmente sentía la burguesía holandesa, de modo que nunca le faltaban los encargos para hacer retratos a señoras elegantes, a niños deliciosos,- como los hijos de sus vecinos los Heybroeck, o la niña de los Gülcher con su muñeca (P. 137) -, y a importantes próceres de la política o los negocios como el Sr. Fentener Van Vlissingen (P. 138), cuyo sobrio retrato de medio cuerpo, emana dignidad y severidad por todos sus poros.

En un saloncito de su casa, que se comunicaba con el jardín posterior por medio de unas puertas acristaladas, pintó el artista dos grandes lienzos que presentaría en París al Salón de 1923 (A.D. 25), obteniendo con uno de ellos "Jacobo Van Amstel en mi casa" (P. 139), la medalla de oro, máxima distinción del certamen (A.D. 26).

La composición de este cuadro, que mide tres metros de alto por dos setenta y cinco de anchura, es sencilla. Dos personajes de dimensiones reales se sitúan a izquierda y derecha de una mesa camilla que, junto a la chimenea y el espejo situado sobre ella, marcan el eje central de la obra.

Las figuras son en realidad dos retratos, el de una joven criada holandesa de los Ortiz Echagüe con cofia y delantal blancos, y el del padre de la chica: Jacobo Van Amstel, que venía a visitarla cada domingo vestido con sus

mejores galas, incluido un sombrero de copa que chocaba fuertemente con su aspecto pueblerino.

El contraste entre la cara sonrosada y la actitud jovial de la muchacha que lleva la bandeja de las bebidas en la mano, y la solemnidad que expresan el rostro y la pose del anciano al sentirse protagonista de un cuadro, es uno de los aspectos más seductores de la obra. Pero además el artista saca partido de sus grandes dotes de fisonomista para darnos una vez más la imagen de la juventud y la frescura, en contraposición con el rostro digno y sereno de la vejez.

Junto a los personajes, Ortiz Echagüe ha retratado también con toda fidelidad los distintos elementos de este interior doméstico: las piezas y figuras de porcelana, las copas de cristal, la jofaina de cobre, el entelado de las paredes, los muebles, las frutas ...creando esa atmósfera alegre y confortable tan típica de su producción y de su carácter, que viene a enlazar con la inclinación de la pintura holandesa hacia las escenas hogareñas.

Hay en este lienzo un especial interés por la perspectiva que no suele ser muy habitual en los cuadros del artista. El suelo de grandes losetas blancas y negras, y la disposición de los objetos de la habitación nos van llevando hacia la pared del fondo donde un gran espejo refleja - con claro recurso velazqueño - un paisaje de árboles exterior al lienzo.

Ortiz Echagüe ha pintado aquí un interior holandés con las dimensiones de un cuadro de historia, y ha combinado la vena humorística flamenca con el vigoroso realismo de la escuela española. Con todo ello, valiéndose de su oficio y de su atrevimiento, crea una obra que tiene la virtud de sorprender y seducir a un tiempo.

No es de extrañar pues que entre el ingente número de cuadros presentados al Salón de 1923, éste se alzara con la máxima recompensa, hecho que resalta un periodista de "La Voz de Guipúzcoa" en estos *términos* *"... la distinción hecha a nuestro amigo es tanto mayor porque este año se han presentado en el Salón cerca de 25.000 cuadros, y han sido expuestos juntos los de las dos agrupaciones pictóricas de Francia, tantos años separadas: la Société de Beaux Arts, y la de los Artistas Franceses. Críticos tan notables como Alexandre, Guillet, René Jean, Fontaine, Le Sron, Rutter, Hoffmann, Le Condamine, Reinard y otros muchos, hacen los más entusiastas elogios del cuadro de Ortiz Echagüe, cuyo triunfo, por ser de un español de abolengo y tan donostiarra nos enorgullece doblemente."*

Por lo que respecta al otro cuadro pintado en el saloncito de "Zuidereind", lleva por título "El ferrocarril" (P. 140) por el trenecito de juguete que aparece en el suelo, pero en realidad se trata de un retrato de familia. En el centro de la terraza que separa la habitación del jardín, y frente a la puerta abierta que permite contemplar el interior de la casa, aparecen de pie el artista y su esposa, flanqueados por dos criadas holandesas, y acompañados por su hijita sentada en un pequeño balancín.

Ortiz Echagüe se autorretrató vestido de "hunter" inglés con gorra, chaqueta roja, y botas de montar; y Elisabeth con un traje negro de amazona típico de aquellos años. Las dos jóvenes que aparecen en los laterales visten trajes regionales en blanco y negro, y están sosteniendo un mantel y un frutero de color rojo en las manos. El artista vuelve a jugar con esta tricromía tan característica de su pintura, añadiendo no obstante algunos toques de naranja, azul y de verde que proporcionan mayor brillantez a una obra ya de por sí vigorosa de color y de carácter.

Al mismo tiempo este cuadro es el reflejo de la satisfacción que Ortiz

Echagüe siente por la familia que ha formado y por su propia posición en la vida, cuando a punto de cumplir los cuarenta años, ha conseguido triunfar como pintor alcanzando las metas que se propuso desde su primera juventud. No es extraño que a menudo se le haya calificado de "pintor alegre", hay en efecto mucha alegría en sus cuadros: en los colores, en tantos detalles a primera vista insignificantes, y hasta en los títulos que gustaba dar a sus obras. Nunca hay en ellas nada solemne y pesado, siempre reflejan el amor que sentía Antonio por su trabajo, y su optimismo ante la vida.

Simultáneamente a su triunfo parisino, el artista participaba en una exposición colectiva de artistas holandeses que se celebró en el Museo Stedelijke de Amsterdam entre marzo y abril de 1923. Lo elevado de los precios de su obra: "Olivia y Ruth " 7000 florines, "Retrato de Dominguín y su asno" 6000, y "Doña Dolores la del señor" 3000 (el otro lienzo presentado: "Una fiesta en Cerdeña", no estaba en venta), dan idea de la categoría alcanzada por Ortiz Echagüe y su alta cotización en el mercado europeo.

A ese periodo corresponden también dos preciosos retratos de Carmen, un pastel en tamaño natural en el que aparece vestida con abrigo y gorro blancos, envolviendo sus manos en un manguito para protegerse del frío invierno holandés (P. 141); y el óleo "Mi hija a caballo" (P. 142), Museo de San Telmo de San Sebastián, donde la niña montada en un caballo-balancín de madera en medio de un paisaje de construcciones de juguete, da una graciosa réplica a los infantes velazqueños.

En junio de 1923 Antonio Ortiz Echagüe regresa a España, y tras pasar unos días con sus padres en San Sebastián, embarca en el "Masilia", con destino a Buenos Aires donde le esperan varios encargos. Su esposa y la niña quedan en Madrid, donde Corn y Nonnie acaban de comprar una espléndida finca "La Quinta del Berro", que se convertirá en su residencia por espacio de

varios años.

Durante el trayecto Antonio hizo un retrato al carbón de la famosa pianista brasileña Magdalena Tagliaferro, y al poco de llegar a Argentina, en vista de las favorables perspectivas que se le presentan escribe a Elisabeth para que ella y Carmen se reúnan con él.

15. ARGENTINA

El periodo que ahora se inicia, uno de los más largos que la familia Ortiz Echagüe pasaría en tierras americanas, transcurre desde finales de 1923 hasta 1926.

Durante esa temporada, residieron alternativamente en la capital argentina, donde alquilaron una casa llamada "Villa Devoto" (propiedad de una familia holandesa); y en la Pampa, en la estancia conocida como "la Holanda", que Nonnie mandara construir poco después de enviudar.

Allí hicieron Antonio y Elisabeth sus primeros pinitos como hacendados, pues con la ayuda del administrador Ole Knudsen empezaron a ocuparse de las tierras y el ganado, actividades que les servían de entretenimiento y les llenaban de satisfacción, especialmente al artista, tan aficionado a la vida al aire libre, al campo y a la caza.

Testimonio de ello son algunas fotografías de Antonio ataviado como cazador o ganadero (A.F. 27), y los lienzos que pintó en la estancia representando a su mujer, a su hija, o a algún empleado, acompañados por diversos animales domésticos. Así como algún cuadro con trofeos de caza.

En esta etapa acusadamente campestre de nuestro artista, podemos observar que, a la hora de pintar animales vivos, Ortiz Echagüe actúa como en los retratos, poniendo el acento en la mirada, en el brillo de unos ojos que transmiten la intensa vitalidad de esos seres, mientras el pelaje o las plumas se representan por medio de pinceladas amplias, pastosas y llenas de nervio.

Una de las obras más deliciosas en este sentido es " Mi hija en la estancia" (P. 143), propiedad del Museo de arte de Indianápolis, U.S.A., donde aparece Carmen en el soleado interior de la casa llevando un gallo entre sus brazos, y

rodeada de pavos, cotorras, gallinas, gallos, una cría de avestruz, y tres pequeños guanacos, que forman una especie de zoológico doméstico. No en vano el primitivo título que Antonio dio a ese cuadro fue "El arca de Noé".

Al aire libre pintó en cambio el cuadro "Mi mujer, y mi hija a caballo" (P. 144), Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. En este lienzo de recuerdo velazqueño, pero rebosante de luminosidad y colorido, la niña posa sobre un caballo de brillante pelaje pardo, mientras su madre (con pantalón y botas de montar) y un peoncito agarran las riendas del noble bruto. El lorito que sostiene la niña en su mano derecha, lo abocetado de la factura, - aunque siempre sobre el sustrato de un dibujo impecable-, y la intensidad con que se materializa la luz del sol en esta tela, transmiten una sensación de alegría y espontaneidad de la que el espectador no puede por menos que sentirse partícipe.

Estos tres mismos personajes volvemos a encontrarlos en "Mi mujer y mi hija en la estancia" (P. 145), Museo de San Telmo, San Sebastián. Aquí madre e hija descansan bajo el toldo de una vistosa hamaca amarilla, llena de almohadones. La niña que está completamente tumbada mordisquea una manzana con aire perezoso, y Elisabeth, ataviada con un ligero vestido blanco, contempla las evoluciones de una cotorra que se le ha posado en la mano. En el suelo, a la izquierda, un arbolito de Navidad nos recuerda que estas fiestas coinciden en el hemisferio sur con la plenitud del verano. Y en efecto, la escena aquí representada, así como el ficticio fondo acuático que ha incorporado el pintor, nos hablan del calor y la laxitud de una tarde de estío. En el ángulo inferior izquierdo, aparece sentado el peoncito con un par de esas típicas cotorras verdes de la Pampa, en las manos.

Este chaval será también el protagonista único del cuadro titulado "Peoncito con cotorra" o "El vendedor de loros" (P. 146), obra sencilla de composición en

la que el muchacho, rodilla en tierra, extiende su brazo derecho y observa con atención a la cotorra que se ha instalado en un extremo del mismo. El fondo neutro de la pared encalada, con rodapié azul, y la indumentaria marrón del modelo imprimen sencillez a un conjunto en el que se ha querido destacar la postura del cuerpo del peón y la expresión de su carita morena.

Otro lienzo de este tipo: "Mujer con loros y frutas" (P. 147) representa a una criada rodeada de un abigarrado conjunto, donde se mezclan -al modo de los bodegones flamencos-, diferentes aves (cotorras y gallos), frutas, verduras, figuritas de porcelana de tema chinesco, y varias piezas de vajilla entre las que sobresalen dos grandes jarrones de metal dorado. Como fondo un cortinaje verde, recogido en un extremo, viene a completar un cuadro en el que el artista ha jugado con colores puros aplicando la teoría de los complementarios: combinaciones de rojos con verdes, y de azules con naranjas y amarillos. Aquí el ideal decorativo priva sobre cualquier otra consideración, si bien el rostro de la joven sigue teniendo el sello inconfundible del gran pintor de retratos que es Ortiz Echagüe.

Fruto de su afición a la caza, que siempre había practicado con asiduidad, tenemos dos estudios cinegéticos, uno es prácticamente un boceto de dos ánades que cuelgan como trofeo sobre un fondo claro (P.148); y el otro "Bodegón con patos y calabazas" (P.149), mucho más elaborado, representa dos piezas cobradas por el cazador: una perdiz y un pato de hermoso plumaje, que cuelgan de sendas cuerdas, proyectando su sombra sobre la pared de la que quedan así inmediatamente despegados, y en la que apreciamos el borde de un mapa de la provincia de La Pampa. Al pie de las dos aves, sobre una mesa cubierta por un mantel aparecen cuatro grandes calabazas, y el pato de madera que sirvió como reclamo, y que permite apreciar la habilidad del pintor para recrear la diferencia entre los animales sin vida y el objeto inanimado.

A este periodo ha de pertenecer, sin duda, el estudio que representa a dos gallos de blanco plumaje e intensas crestas rojas, que son una pequeña obra maestra dentro de este género (P. 150).

En marzo de 1924, y mientras el pintor se encontraba en Argentina, fallecía en España su tío Francisco Echagüe Santoyo. Su muerte afectó profundamente al artista, pues desde su primer viaje a París, el tío Paco había sido el familiar más vinculado a la carrera artística de Antonio.

Unos meses después le llegaba otra noticia de signo contrario: su cuadro "Jacobo Van Amstel en mi casa", que había presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid (A.D. 27), había obtenido la primera medalla (A.D. 28). Con ello se redondeaba su palmarés, y adquiriría en su propio país - con un cuadro pintado en el extranjero -, el reconocimiento que ya poseía en tierras europeas. A ello se refiere un crítico español en estos términos: *"...Dos notas interesantes hay para mí en Ortiz Echagüe: con una de ellas se afianza en la tradición española y con otra parece querer inyectar en los usos nacionales un acento exótico... si esa nota no se presentase como se presenta en Ortiz Echagüe envuelta en unos hábitos o maneras nacionales, acaso hubiese sido mal acogida por los miembros del jurado. Pero el pintor adopta una técnica familiar a nosotros, derivada de Zuloaga principalmente, seguidora pues de la pintura clásica española. En esto como en otros puntos resulta un oficial sumamente hábil. Tan hábil que engaña a los defensores del espíritu nacional, con solo ponerle al suyo, que no lo es, ropas del país..."*.

Respaldado por este nuevo triunfo, el artista realiza en el mes de septiembre una exposición individual en la prestigiosa galería Van Riel de Buenos Aires, presentando 41 obras de sus distintas épocas, así como varios retratos (A.D. 29). La muestra, que fue inaugurada por el presidente de la República Argentina, acompañado por el Ministro de Relaciones Exteriores, y

diversos embajadores (entre ellos los de España, Italia y Chile), tuvo un gran éxito de público, pues el pintor hizo traer a Buenos Aires el cuadro de "Jacobo Van Amstel en mi casa", premiado en París y Madrid. En el transcurso de esta exposición el Museo Nacional de Bellas Artes argentino adquirió en 3.000 pesos su desnudo titulado "Las amigas" (P. 130).

Las temporadas que el artista pasaba lejos de la estancia, en la capital argentina, las dedicaba a cumplir con los muchos encargos de retratos que le hacía la alta sociedad porteña. Entre ellos citaremos el óleo de la " Sra. María Teresa Laventa de Landivar, con sus tres hijas"(P. 151), y el magnífico pastel, también en tamaño natural, de la " Sra. Adela Conen de Mercado, con sus hijos Adela y Hector" (P. 152) cuyas espectaculares calidades la convierten en una de sus mejores obras dentro de esta técnica. Especializado siempre en el retrato femenino, el artista realizó así mismo el de la esposa del representante de los coches Packard, quien le pagó con un espléndido modelo descapotable, que daba a los Ortiz Echagüe una imagen muy adecuada para sus relaciones sociales (A.F. 28).

Los retratos a lápiz, siempre más económicos para el cliente, pero igualmente notables por su enorme vigor y la rara habilidad del artista con el carboncillo, fueron también muy numerosos, y a través de ellos podemos conocer los rostros de personajes como la actriz Vera Vergani, el actor Ermete Zacconi, o el gran escritor Enrique Larreta (D. 29).

De todas formas, su modelo favorita continuaba siendo su hija Carmen, tan acostumbrada a posar pacientemente para su padre, quien de continuo hacía de ella pinturas y dibujos en un intento de fijar el paso del tiempo, que modificaba con la velocidad propia de la infancia la fisonomía de la pequeña. Los más hermosos de este periodo, son el de "Carmen con gorrito azul" (D. 30), y el de "Carmen con boina roja" (D. 31) realizados el primero a sanguina y

el segundo a carboncillo, complementados con toques de pastel.

Mientras tanto, las cartas de la familia de Antonio, y de la madre de Elisabeth que ahora vivía en Madrid con su segundo marido, les incitaban a regresar a Europa e instalarse de una vez en España. De manera que nuestro artista, movido siempre por su temperamento de nómada vocacional, decide comenzar una nueva etapa de su carrera que va a transcurrir en la capital española, durante los años de prosperidad económica que coinciden con la época del gobierno de Miguel Primo de Rivera.

16. LA MADRILEÑA QUINTA DEL BERRO

Cuando el artista y su familia llegaron a España a principios de 1926, Nonnie y Corn Van Eghen les invitaron a instalarse con ellos en la madrileña Quinta del Berro (actual parque municipal). Esta espléndida finca de más de ocho hectáreas de terreno, provista de un hermoso palacete, había sido adquirida por el banquero holandés para satisfacer los deseos de su esposa de residir en España.

Nonnie, y los once jardineros que hizo venir de Holanda, convirtieron la quinta en un bellissimo parque, rebotante de surtidores, flores y arbolado, donde se tomaba el té "al aroma de las lilas" o "de las mimosas" (según rezaban las invitaciones que enviaba la dueña de la casa), se organizaban meriendas de sociedad, y se daban espléndidas fiestas a las que acudían los miembros del gobierno, la flor y nata de la aristocracia madrileña, y en ocasiones la propia familia real. Tanto es así que el rey Alfonso XIII, pidió a Nonnie que se encargara del embellecimiento del jardín de su Palacio de la Zarzuela, de modo que a menudo acudía la dama a esa residencia consiguiendo que allí crecieran hermosas flores y pequeños frutales.

Antonio y Elisabeth quedaron encantados con todo aquello, de modo que decidieron aceptar la hospitalidad del matrimonio Van Eghen. Y aunque posteriormente comprarían una casita en el paseo de la Castellana llamada "el chalet vasco", Antonio tuvo siempre su estudio en la Quinta del Berro, ya que sus suegros se ofrecieron a arreglar las viejas caballerizas para convertirlas en un espacioso atelier, donde el artista pudo trabajar a sus anchas durante los casi cinco años de su estancia madrileña (A.F. 29 y 30).

Se iniciaba así la época más aristocrática y de más intensa actividad social en la vida de Antonio, que se convirtió en seguida en el retratista de moda en la capital, hasta el punto de que su amigo Álvarez de Sotomayor le decía: " ¿No

dejarás algún retrato para que hagamos los demás pintores?". Entre los modelos que posaron para él en la Quinta del Berro, se encontraban "S.A.R. el Infante Don Alfonso de Orleans y Borbón" (P. 153), vestido con mono de aviador frente al morro de una avioneta. "El Conde de Torrepalma"(P. 154). "La Condesa de Torrepalma" (P. 155)."La duquesa de Parcent con su nieto el príncipe de Hohenlohe Langenburg" (P 156). "La princesa Obolensky " (P. 157), aristócrata rusa refugiada en Madrid tras la revolución. "Mr. Hammond" (P. 158), embajador de Estados Unidos en España y su esposa "Mrs. Hammond" (P. 159). La "Srta. Merry del Val" (P. 160). La " Sra. García de Villatoro". La "Sra de Hubrecht". La "Sra. Bebel Villamayor", y otra serie de personajes que no hemos podido identificar con certeza (P. 161 y 162).

Como viene siendo habitual a lo largo de toda su carrera, predomina el retrato femenino. A este respecto son de gran interés las agudas, a la par que divertidas, declaraciones de Ortiz Echagüe a un periodista madrileño: *"... La labor del retratista se hace más difícil por el hecho indudable de que el modelo femenino acude a nosotros, por lo general, cuando ya se ha convencido de que el fotógrafo no le hará nunca el retrato con el que ella sueña. Esperan del retratista que les haga el retrato, no de lo que son, sino de lo que ellas quisieran ser. De ahí la lucha, unas veces divertida y otras francamente enojosa... .Yo experimento una gran alarma cuando la modelo me dice que le gusta su retrato... .Temo haber ido demasiado lejos en mi pecado de insinceridad. No tendré que añadir que esto no ocurre siempre. Pero quizás, quizás, más veces de lo que uno quisiera..."* (Cosmópolis, junio 1928).

En sus retratos madrileños, el estilo de Ortiz Echagüe presenta algunas novedades respecto al pasado. Los lienzos aumentan de tamaño, sobrepasando a veces los dos metros de altura o de anchura (según el formato). De acuerdo con el carácter de sus modelos estos adquieren un cariz más áulico y cortesano, que se ve acompañado por una mayor fantasía en los

fondos arquitectónicos y de paisaje. Aunque el rostro sigue siendo lo fundamental, el artista se recrea en las calidades de las telas que lucen sus elegantes modelos: rasos, sedas, tafetanes, terciopelos... arrancándoles unas calidades asombrosas, especialmente a los blancos, que recuerdan (aunque con una técnica mucho más suelta), las faldas pintadas por Gerard Ter Borch. Sobre las cabezas suele dejar ahora grandes trozos de celaje resuelto a base de audaces brochazos cargados de materia, que aportan una nota moderna y desenfadada al conjunto, sensación que se ve reforzada por el uso de una paleta que alcanza los registros más altos y audaces de la escala cromática.

Siguiendo estas premisas, realizó algunos retratos de su familia que se encuentran entre los más significativos de este periodo. El de su hermana "Encarna Ortiz Echague, y su hija (P. 163), en el que la Sra. de Luna aparece sentada, con su fino talle (del que pende un gran lazo rosa) emergiendo de una amplísima falda blanca, con infinitos matices. A su lado la niña lleva un vestido verde jade, que completa esta exquisita sinfonía de color.

De Nonnie y Carmen hizo el titulado "La Sra. de Van Eeghen y su nieta" (P. 164), las dos aparecen de pie y de perfil, pero con el rostro vuelto hacia el espectador, y la mano izquierda apoyada en la cintura. Nonnie, que conserva su belleza y su esbelta figura, sostiene un perrito blanco y viste un traje de ese color con pequeñas flores y rayas verdes. Carmen lleva una alegre chaqueta roja, y un palo de golf en la mano, relacionado con el campo que se aprecia a lo lejos, bajo el agitado cielo. Es un espléndido retrato de grupo, que une a una composición armoniosa y equilibrada, un sentido hondamente decorativo y un inmejorable brío colorista.

Los retratos de su hija siguen estando presentes en la época madrileña del artista, tal es el caso de "Carmen vestida de azul" (P. 165), o el titulado "Carmen fantasía" (P. 166), reflejo de los "tableau vivant" que se representaban

en la Quinta del Berro. Aquí nos la presenta vestida de damita francesa, con peluca blanca, cara maquillada, y amplio vestido de lamé plateado, bajo un cortinaje recogido. A su lado sobre un almohadón hay una muñequita disfrazada como su dueña, que aporta una nota desenfadada y graciosa a la escena. De características similares es el lienzo "Pierrot y su muñeca" (P. 167), que representa a una joven modelo disfrazada con un traje blanco de riquísimas tonalidades.

Aunque en ese periodo el artista apenas se dedicó al pastel, realizó una de sus obras cumbre dentro de esta difícil técnica que dominaba a la perfección: "Mi hija con sus juguetes" (P. 168), que es todo un prodigio de ejecución y de conocimiento del medio.

El 28 de abril de 1926, se abrió en el Salón de Amigos del Arte, del Palacio de la Biblioteca (Paseo de Recoletos 20) la primera exposición individual de Ortiz Echagüe que se realizaba en España (A.D. 30). A la inauguración, que fue todo un acontecimiento, artístico-mundano, asistieron los Reyes (A.F. 31) y numerosas de personalidades de la aristocracia, la política y las artes (A.F. 32). Allí se exhibieron 38 lienzos representativos de las distintas etapas de su producción artística, de cuya favorable acogida habla muy claro el hecho de que la exposición hubo de ser prorrogada, debido a la masiva afluencia de visitantes deseosos de ver por fin en Madrid la obra de un artista español tan galardonado internacionalmente.

La crítica fue también unánime, y plumas tan ilustres como José Francés en "La Esfera", Juan de la Encina en "La Voz", o Méndez Casal en "ABC", dedicaron amplios artículos a esta exposición calificándola como el mayor acontecimiento de la temporada artística.

Poco después Antonio era elegido presidente de la Asociación de escultores

y pintores de Madrid, y nombrado Agregado honorario de la Legación española en La Haya (A.D. 31), lo cual le permitió disponer de pasaporte diplomático facilitando los desplazamientos a Holanda que seguía haciendo de vez en cuando para pintar retratos (P. 169 y 170). A finales de año se incluía un cuadro suyo en la Exposición internacional de pintura, que el Carnegie Institute de Pittsburg organizaba anualmente para llevar a Estados Unidos una representación de las mejores firmas del arte europeo. Todo ello venía a corroborar el excelente momento que atravesaba el artista.

Aunque sus obligaciones sociales, y su asistencia a los numerosos espectáculos que se organizaban en Madrid, -especialmente a las corridas de toros, de las que era un gran aficionado- le ocupaban una buena parte de su tiempo, Antonio trabajaba diariamente en su estudio con sus clientes de retrato, y con diferentes modelos femeninas profesionales con las que realizó un gran número de lienzos. De Anselmina, una morena de rasgados ojos negros muy apreciada por el pintor, pintó varios estudios: de busto con largos pendientes (P. 171 y 172); tumbada sobre un diván en "Modelo reclinada " (P. 173), y en "El espejo rojo" (P. 174); o vestida de bailaora en "Retrato de cancionista" o "Anselmina la bailaora" (P. 175) luciendo una larga cola de volantes. Este último cuadro nos permite conocer un sistema empleado por el artista en su estudio de la Quinta del Berro en más de una ocasión, consistente en colocar al personaje como si estuviera en el escenario de un teatro, con el telón detrás y un foco de luz bajo que proyecta su intensa sombra sobre él. Con ello se consigue un efecto lumínico y espacial, muy veraz y efectista al mismo tiempo.

La vena castiza del pintor, y su afición al tipo de mujer española seductora y bravía, que él sabía representar sin caer jamás en el folklorismo, se traslucen en cuadros como "Eloisa" (P. 176), cuyo bellísimo rostro queda enmarcado por una mantilla de encaje, o "El medallón" (P. 177) en el que la joven nos muestra

la efigie de su amado que lleva colgada al cuello, como un relicario. Esta última modelo la encontramos en algún dibujo de técnica mixta (D. 32), y en una obra al temple titulada "Los frutos" (P. 178), que según cuenta la familia del artista debía formar parte de una serie sobre las cuatro estaciones, para realizar a partir de ella los carteles de una Feria que se celebraría en Valencia. Se trata de una moderna Pomona semi vestida que sostiene un recipiente rebosante de frutas entre sus manos, unas manos de dedos largos y elegantes que atraen inmediatamente la atención y que muestran una vez más lo impecable del dibujo de Ortiz Echague y su tendencia a poner de relieve esta parte del cuerpo que es precisamente la más difícil de representar.

El desnudo femenino fue otro género cultivado por Antonio en su estudio madrileño, realizando algunos de medio cuerpo (P. 179 y 180), y otros de cuerpo entero entre los que sobresale un enorme lienzo titulado "Rosita desnuda"(P. 181), que es sin duda el más espectacular de los desnudos que pintara el artista.

En esta obra se funden la mejor tradición veneciana, el espíritu goyesco, y el influjo de Manet, con la frivolidad mundana de los años veinte, en el crisol del personalísimo lenguaje artístico de Ortiz Echagüe. Bajo un inmenso tapiz oro y grana sostenido por dos ápteros cupidos de cerámica descubrimos un espléndido desnudo femenino cuyas delicadas carnaciones de suaves matices armonizan con el malva, el azul y el rosa de las sábanas. La postura indolente y perezosa de la joven se tiñe de sofisticación gracias a la pluma de avestruz que sostiene en la mano, a las joyas, y al ceñido turbante que adorna su cabeza apoyada en un almohadón. Su cuerpo es un prodigio de dibujo, el lienzo un prodigio de color, y el conjunto ejerce tal seducción que en todas las exposiciones Rosita se veía rodeada de un auténtico corro de admiradores de la más variada índole. A este respecto resulta divertida la anécdota de que cuando se exhibió en la Haya, tras la sesión inaugural a la que asistieron la

reina Guillermina y su esposo el príncipe Enrique, este regresó a contemplar el cuadro a sus anchas ya que según dijo la primera vez no pudo hacerlo "porque estaba de servicio".

Por último, en el "Desnudo con loro" (P. 182), la modelo, cuya esbelta figura se recuesta en un lecho de volantes, posee la equívoca languidez y la mirada cargada de intención de las "vamp" del cine mudo.

También son numerosos los dibujos a carboncillo, lápiz o sanguina, usados a menudo en combinación con el pastel, de estas jóvenes madrileñas que posaban para Ortiz Echagüe (D. 33 a 39).

En 1927, nació en la Quinta del Berro el segundo hijo del pintor, un niño al que pusieron el nombre de Federico, y del que su padre hizo también el correspondiente dibujo a los pocos días de nacer (D. 39). No obstante Federico no iba a ser en el futuro un modelito tan paciente como su hermana Carmen, de modo que los retratos que el pintor haría de él iban a ser mucho más escasos.

Ese mismo año varios de sus cuadros participaban en la gran Exposición de arte español contemporáneo, celebrada en la Galería Christofle de Buenos Aires (A.D. 32), y en la XXVI Exhibición internacional de pintura del Carnegie Institute de Pittsburg, U.S.A. (A.D. 33).

Poco después el gobierno español le nombró miembro del Comité Ejecutivo encargado de la Exposición de Arte Español (1828-1928), que con motivo del centenario de la muerte de Goya se iba a celebrar en Ámsterdam y La Haya (A.D. 34). De modo que nuestro artista pasó varias semanas inmerso en los preparativos y haciendo la selección de los cuadros que iban a representar lo mejor de la pintura nacional a lo largo de un siglo. Su simpatía, su don de

gentes y su indiscutible mundología hacían de él un personaje idóneo para este tipo de actividades, hasta el punto que también intervendría, como representante en Madrid del Comité Organizador, en los preparativos para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, que tanto contribuyó al esplendor del régimen.

En el cénit de su carrera, Ortiz Echagüe va a disponer de una sala especial en el Pabellón español de la XVI Muestra Internacional de Venecia (1828), donde se expusieron diez de sus lienzos, siendo propuesto el "Retrato de cancionista" para su adquisición por el museo italiano de Trieste. El pintor y su esposa acudieron a Venecia para asistir a la apertura de la muestra (A.F. 33), que fue inaugurada por el Duque de Bérgamo y revistió una gran brillantez, especialmente por el espléndido desfile de góndolas decoradas con colgaduras y doseles antiguos, tripuladas por marineros ataviados al estilo del cinquecento.

En Madrid, en el estudio de la Quinta del Berro, tenían lugar regularmente exposiciones de sus lienzos, pues a medida que iba terminando cuadros y retratos, se organizaban veladas artístico festivas para darlos a conocer a las selectas amistades del pintor y de los Van Eeghen (A.D.35). A ellas acudieron en más de una ocasión el rey, las infantas, y Don Miguel Primo de Rivera, quien - según contaba Elisabeth -, se sentaba en el suelo y daba palmas entusiasmado por la gracia de las bailaoras que actuaban en aquellos saraos, cuyo escenario solía ser el espacioso taller del artista.

Allí también podía verse a escritores como Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, y al propio Ortega y Gasset. Entre los artistas se relacionaba mucho con sus viejos colegas de la Academia de Roma, Álvarez de Sotomayor (ahora director del Museo del Prado), Eduardo Chicharro, José Benlliure, y con figuras como López Mezquita, Rodríguez

Acosta, Zuloaga, o los Zubiaurre. Los escultores Macho, Benlliure y Miranda; y los arquitectos Moya y Anasagasti figuraban también entre sus amistades madrileñas.

Los jardines y vistas de que disfrutaba en la Quinta del Berro inspiraron a Ortiz Echagüe algunos apuntes y cuadros de paisaje, que le servían más que nada de entretenimiento. "Jardín de la Quinta del Berro" (P. 183), obra de factura muy abocetada, en la que a través de dos árboles que flanquean el lienzo podemos ver el declive de los boscosos jardines del Berro, y el paisaje rural de los alrededores. Y "Mimosa en flor", cuadro del que solo conocemos un boceto (P. 184), y que representaba una enorme mimosa amarilla, con la figura de Carmen corriendo a sus pies en forma de una pequeña mancha blanca.

Durante estos años Antonio tuvo por fin la oportunidad de recorrer España, y conocer los más apartados y pintorescos rincones de Castilla. Para ello compró un Buick descapotable, con el que en compañía de su hermano José y sus respectivas esposas hacían excursiones de varios días en los que todos disfrutaban enormemente de los paisajes, las gentes, y los pueblos de la geografía española.

José Ortiz Echagüe, fue también otro miembro célebre de la familia. Ingeniero militar y destacado piloto, participó en las campañas de Marruecos y fue el primero en realizar la travesía aérea del estrecho de Gibraltar. En 1923 fundó la empresa de Construcciones Aeronáuticas (C.A.S.A.), llegando a ostentar muchos años después la presidencia de S.E.A.T.

Pero su renombre internacional le viene de su actividad fotográfica estando considerado por sus instantáneas de tipos y paisajes españoles, que serían publicados en revistas especializadas de todo el mundo, como uno de los

mejores fotógrafos de este siglo. Su primera fotografía artística "Sermón en la aldea" (1903) tomada a los 16 años y positivada en papel Fresson - procedimiento al que sería fiel gran parte de su vida-, nos evoca de inmediato el título del primer cuadro de su hermano "La misa de Narvaja". Y en efecto ambos tenían una sensibilidad paralela para lo popular, que hace de los cuadros del uno y de las fotos del otro, ejemplos destacados de lo que allende las fronteras se ha dado en llamar "escuela española".

Así pues, estos idóneos compañeros de viaje atravesaban el Guadarrama y la Sierra de Gredos (parándose siempre a probar el agua de los arroyos) y recorrían las provincias de Ávila, Salamanca, y Segovia donde José buscaba motivos para su cámara, y Antonio empapaba su retina con las imágenes, las gentes y los colores de Castilla.

Recuerdo de estas estupendas excursiones es el típico sombrero de la provincia de Ávila con el que representó a su hija en el cuadrito: "Carmen con sombrero avilés" (P. 185), que se reduce al rostro de la niña enmarcado por este vistoso tocado, en el que la gruesa textura de las pinceladas tiene el relieve y vívido color de un Van Gogh.

De su cuñada Carmen, con la que siempre mantuvo excelentes relaciones, - hasta el punto de que solían cantar a dúo pasajes de las más famosas zarzuelas-, hizo por estas fechas un elegante retrato en el que aparece vestida de negro, con su primogénito Mariano en los brazos (P. 186). De su propio hijo, Federico, realizó también un simpático retrato cuando contaba un año de edad, enfundado en una bata azul y con un cencerro en la mano a modo de sonajero (P.187).

Cuando llegaba el caluroso verano madrileño, siguiendo la moda de la corte, así como su propia querencia, los Ortiz Echagüe se trasladaban a San

Sebastián, donde el artista se reunía con sus padres (A.F. 34), y disfrutaba de las muchas distracciones que ofrecía esta ciudad elegante y cosmopolita: tenis, partidos de pelota, paseos por el monte y la playa, baños (A.F. 35), regatas de traineras, carreras, conciertos, bailes en el Casino... , y sobre todo partidas en el Club de golf, ya que Antonio era un asiduo de esta institución.

Luego, era obligado el paso por Narvaja, el pueblo alavés que tanto amaba el artista por haber pasado allí los días más felices de su infancia. En Narvaja podía cazar a sus anchas a lo largo de agotadoras jornadas, de las que volvía destrozado y feliz; y pescar los deliciosos cangrejos que abundaban en los arroyos de la zona; estas actividades, las tertulias en "el palacio" siempre lleno de familiares (A.F. 36), y el afecto de los habitantes del pueblo le producían una satisfacción inmensa.

Tras cinco años de residir en Madrid, y a punto de finalizar la década de los veinte, Ortiz Echagüe empezaba a sentir el hastío de tanto retrato aristocrático, de tanta vida social... . A pesar de su renovado triunfo en el Salón de París de 1929 al que se presentó, naturalmente "Hors de concours" y pese a los muchos artículos que los periódicos de la capital dedicaron a ensalzar el tríptico "La casa amarilla", y los retratos de la princesa Obolensky, y de Don Alfonso de Orleans que exhibió en el IX Salón de Otoño de Madrid (A.F. 37 y 38) ,así como a glosar el importante papel que había desempeñado en la dignificación del mismo como Presidente de la Asociación de pintores y escultores, el artista comenzaba a sentir la necesidad de cambiar otra vez de aires.

A diferencia del común de los mortales, una vez alcanzada la cima del éxito, no parecía tener interés en explotar su posición para llevar una existencia tranquila y sosegada, sino muy al contrario. Ese mismo éxito parecía convertirse en un lastre del que deseaba sacudirse a toda costa, para volar en

busca de nuevos horizontes (A.F. 39).

Como escribiera su amigo Ortega y Gasset en el célebre ensayo "La deshumanización del arte", *"... toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales. El horizonte es una línea biológica, un órgano viviente de nuestro ser: mientras gozamos de plenitud el horizonte emigra, se dilata, ondula elástico casi al compás de nuestra respiración. En cambio, cuando el horizonte se fija, es que se ha anquilosado y que nosotros ingresamos en la vejez"*. Palabras que se ajustan como un guante a la filosofía vital de Ortiz Echagüe.

Un pintor amigo suyo le habló de Marruecos, país con todo el exotismo de Oriente, pero lo bastante cerca como para llegar a él con su propio automóvil. De modo que Antonio, con 46 años ya cumplidos, pero con su temperamento juvenil intacto decidió marchar al norte de África. E hizo bien, porque fue allí donde su espléndida madurez produjo los más hermosos frutos de toda su carrera.

17 MARRUECOS

Finalizaba el año de 1929 cuando Antonio y Elisabeth, (tan animosa y aventurera como su marido), fueron desde Madrid hasta Algeciras, donde embarcaron rumbo a un continente desconocido para ambos.

Al llegar a Ceuta se sintieron decepcionados pues no vieron allí nada que despertara su interés, pero en el camino hacia Tetuán empezaron a ver curiosos tipos con chilabas. Cuando llegaron, ya de noche, se adentraron en el zoco de la ciudad musulmana, donde el pintor tuvo su primer contacto con el mundo árabe quedando inmediatamente fascinado por aquel espectáculo de pequeñas tiendecitas atiborradas de los más variados productos, y las exóticas figuras que se movían por las tortuosas callejuelas.

Una de las imágenes que más intensamente se le quedó grabada fue la de las vendedoras de pan, arrebuajadas en sus amplias túnicas y con el rostro oculto, ofreciendo grandes hogazas a la luz de un farolillo que proyectaba su sombra, majestuosa y agrandada, sobre la pared. Tanto es así que meses después, instalado ya en Marruecos, el pintor recrearía esta primera impresión en el lienzo titulado "La vendedora de pan" o "El cofre rojo", (P. 188), debido a la figura del hombre que lleva sobre la cabeza un vistoso cofre de este color, en el que se transportaba el ajuar de las novias marroquíes.

De Tetuán fueron a Tánger, que les gustó por su inmensa playa rematada por la "kashba" de casitas azules encaramada en una colina. Pero su verdadero destino era Fez, la capital del protectorado francés, allí fue donde el misterio de lo oriental se le presentó con todo su esplendor en la inmensa medina de la capital magrebí, que seguía manteniendo el aspecto de una ciudad árabe de la Edad media.

Por sus calles estrechas y empinadas, terminadas en puertas

monumentales y salpicadas de palacios y mezquitas, circulaba una abigarrada muchedumbre de hombres y mujeres ataviadas con vistosas túnicas y chilabas multicolores que les daban un aspecto bíblico y majestuoso. Estos personajes se mezclaban con los animales de carga agobiados por el peso de las mercaderías que se repartían ordenadamente en los distintos "souks": el de los curtidores, el de los tejedores, el de los peleteros, el de las alfombras, el de las joyas, el de las babuchas, el de las especias, el de los perfumes... .

Antonio decidió que definitivamente ese era el lugar donde quería quedarse para pintar, pues el impacto que aquel ambiente produjo en una personalidad tan amante de los mundos cerrados y ancestrales fue tremendo.

Elisabeth lo contaría con estas palabras: *"... así como nos quedamos como locos aquella noche en Tetuán, nos siguió encantando todo lo árabe con el mismo fervor. A ninguno de los dos nos molestaba la suciedad frecuente de las calles; las llagas en las cabezas de los niños; los burros cargados arreados constantemente por el grito y el palo de sus arreadores, con los que a menudo se topaba uno en las estrecheces de las callejuelas; los dulces típicos exhibidos en puestecitos y cubiertos de moscas. Absortos y perdidos en su contemplación nos quedábamos por igual, sin darnos cuenta de los minutos que pasaban, en aquel escondido rincón de la mezquita principal Moulay Idris de Fez, en el centro de la medina, en el crepúsculo, ya prendidas las lámparas y alternando los luminosos reflejos de las mismas con las profundas sombras en los patios entre las columnas, donde brotaban fuentes de espesos y ruidosos chorros de agua y por los que andaban moros descalzos en sus claras u oscuras chilabas..."*.

Por fortuna para nuestro artista, el Mariscal Lyautey, primer Resident general francés, había hecho construir en la parte alta de la medina, junto a una vieja mezquita, tres estudios para que fueran utilizados por artistas. Puesto en

contacto con el inspector de Bellas Artes de Fez (un ruso blanco llamado Maslov), Antonio consiguió que le cedieran uno de ellos.

De modo que el matrimonio Ortiz Echagüe regresó a Madrid para pasar las Navidades con sus hijos en la Quinta del Berro, e inmediatamente después volvieron a Fez con el coche lleno a rebosar de lienzos y todos los materiales necesarios para pintar.

A pesar de los interesantes modelos que pululaban por todas partes, al artista no le resultaba fácil convencerles de que acudieran al estudio para posar, teniendo que desplegar toda su simpatía y sus dotes de persuasión para lograr su objetivo (A.F. 40 y 41). Para ello contaba también con la ayuda de "Canard", un vivaracho muchachito fassi que le servía de guía e intérprete.

El primer cuadro que pintó en Fez fue "El mendigo ciego" (P. 189) un hombre de majestuoso porte del que se decía que le habían arrancado los ojos como castigo por algún delito, y que recorría las calles mendigando unas monedas guiado por su lazarillo. El contacto que se establece entre ambas figuras a través del roce de las manos, y el contraste entre la mirada del chico y las hundidas cuencas del ciego son dos aspectos sobresalientes de un cuadro donde, a simple vista, el mayor atractivo está en las ricas tonalidades azul turquesa y azul oscuro de las gastadas túnicas que visten ambos personajes.

En este lienzo, como en casi todos los marroquíes, Ortiz Echagüe elimina todo escenario; si en Holanda gustaba de reproducir los confortables interiores domésticos, y en Madrid aderezaba sus retratos con fondos de su imaginación, aquí las figuras se recortan sobre lisas paredes encaladas para que nada distraiga nuestra atención de estos fascinantes personajes, cuyas dimensiones reales les acercan aún más al observador.

Después pintó un "Vendedor de legumbres"(P. 190), casi un niño, sentado en el suelo frente a un inmenso despliegue de frutas y hortalizas enormemente colorista. Para terminarlo el artista tuvo serias dificultades, pues el chaval (acabada la época de mercado) regresó a su pueblo. Y Ortiz Echagüe, - que nunca daba una pincelada sin tener al modelo delante -, tuvo que pedir ayuda a la policía local para averiguar su paradero.

Otras veces los problemas venían por la coquetería de los modelos, que aparecían ataviados de diferente manera que la víspera, lo cual desesperaba al pintor quien a duras penas podía convencerles de la necesidad de mantener el mismo atuendo. Tal fue el caso del "Negro fumando" (P. 191), tocado con un vistoso turbante dorado que contrastaba fuertemente sobre la oscuridad de su rostro, resuelto con una gran variedad de tonalidades que recrean de forma admirable el brillo y las calidades de la piel.

Los "Niños jugando a las canicas"(P. 192), precioso lienzo en el que destaca la difícil postura de las manos y la concentrada expresión de los jugadores, protegidos contra el mal de ojo por la mano de Fátima pintada en la pared; así como los bustos "Negrito de Fez" (P. 193), "Chico con melón" (P. 194), y "Chico con calabaza" (P. 195), de esquiva mirada, son otros tantos ejemplos del realismo de unas obras en las que Ortiz Echagüe, lejos de caer en lo puramente anecdótico y pintoresco, como habían hecho tantos pintores de "turquerías románticas", demuestra que ha sabido penetrar en el interior de esos seres y de su mundo, creando con sus grandes dotes de fisonomista una galería de tipos raciales cuya autenticidad y naturalismo nos asombra.

Pese a la dificultad que entraña en los países árabes el contacto con el mundo femenino, Ortiz Echagüe (no podía ser de otra manera), pintó numerosos lienzos de mujeres marroquíes entre los cuales llaman

especialmente la atención la serie de las cortesanas de Moulay Abdalah. Era este el nombre del barrio que los franceses llamaban "ville réservée"; la entrada a esa zona, a la que se accedía por un único portón, estaba controlada por un vigilante supervisado por las autoridades francesas. Antonio, debido a su amistad con el comandante de Fez general Pétin, consiguió un permiso para que estas mujeres que practicaban "el oficio más viejo del mundo" (muchas de ellas para poderse pagar la dote), pudieran ir a posar a su estudio.

Todas ellas, tanto en los cuadros o dibujos de una figura (P. 196 a 199) (D. 40), como en el díptico "Cortesanas de Moulay Abdalah" (P. 200 y 201), donde aparecen de dos en dos, están sentadas con las piernas cruzadas en una actitud estática y frontal que acentúa el aspecto de iconos que les confieren sus ricas vestiduras y pesadas joyas. Algunas tienen las manos pintadas, y el rostro tatuado para realzar su exótica belleza que no oculta ningún velo. Son lienzos que flotan entre el intimismo del tema y la espectacularidad de las modelos, todo ello aderezado con el jugoso colorido y la briosa pincelada consustanciales a su autor.

Algunos bustos de moras (P. 202 a 204), con sus expresivos rostros enmarcados por amplios ropajes, completan el conjunto de cuadros que realizó el artista durante su primer invierno en Fez, a lo largo de jornadas agotadoras en que trabajaba sin descanso llevado por el entusiasmo que este nuevo filón despertaba en él.

Su esposa cuenta que incluso le fastidiaba acudir a las invitaciones que recibían de los miembros de la colonia europea, no así las de los dignatarios árabes, en cuyos palacios de paredes de azulejos y divanes cubiertos de almohadones pasaba agradables veladas en las que tomaba el té a la menta, comía la sabrosa "pastela" de Fez, y se familiarizaba con las costumbres y la mentalidad de los musulmanes.

Antonio buscaba siempre la ocasión de mezclarse con la población fassi y observar los pequeños acontecimientos que salpicaban la vida local: los corros que se formaban alrededor de los narradores de historias y de los encantadores de serpientes, las ceremonias nupciales, las fiestas por la circuncisión de los niños, los entierros,... (A.F. 40 y 41). Aunque el acontecimiento más espectacular del que los Ortiz Echagüe fueron testigos fue la gran recepción que tuvo lugar en las montañas cercanas a Mecknés con motivo de la visita del Presidente de la República francesa. Allí acudieron los más importantes personajes de Marruecos, instalándose en sus lujosas tiendas, y rodeados de vistosos séquitos de jinetes montados en magníficos caballos árabes, tan engalanados como sus dueños. Las celebraciones duraron varios días y como final de fiesta hubo una "fantasía", esa especie de torneo en que dos grupos de jinetes musulmanes se embisten disparando sus anticuadas armas de pólvora en medio de un ruido ensordecedor.

Por todo ello no es extraño que cuando a mediados de abril, Antonio recibió un telegrama del Carnegie Institute de Pittsburg diciendo que un magnate norteamericano quería que acudiera a Estados Unidos para hacer un retrato de sus hijos, pidiera una suma astronómica para que le dejaran en paz, y se olvidara del asunto. Pero, para su sorpresa Mr. Roy Hunt (que resultó ser "el rey del aluminio" de Pittsburg), aceptó la cifra de ocho mil dólares, y el artista acompañado de su esposa tuvo que emprender otro viaje, desde la medieval Fez a la moderna Nueva York (A.F. 42).

En la ciudad de Pittsburg pasaron casi dos meses disfrutando de la hospitalidad de los Hunt, y de las comodidades del nivel de vida americano, que tanto contrastaba con su anterior entorno. Antonio pintó a los cuatro hijos del matrimonio (P. 205) en un lienzo que satisfizo enormemente a su madre, hasta el punto de que quiso ser retratada también ella por el pintor. El retrato

de la menuda "Raquel Hunt"(P. 206), incrementó en dos mil dólares más las ganancias de este viaje.

Los Ortiz Echagüe regresaron a Europa por el puerto de La Haya, ya que Antonio tenía algunos retratos que pintar. Allí celebró una exposición en los salones del hotel Witte Brug (A.D. 36), y compró un Overland para regresar a Madrid al lado de sus hijos, pasando por París y San Sebastián.

Habían decidido pasar el verano de 1930 en España antes de regresar a Fez, pero la invitación de su amigo el general Victor Petin que veraneaba en su castillo francés de Hironville, les hizo volver al país vecino donde Antonio realizó el retrato de la esposa, y también el de la hija del militar. Además pudo disfrutar de las delicias de la campiña francesa, el mismo año en que el gobierno de ese país había decidido otorgarle la cruz de Caballero de la Legión de Honor, como reconocimiento a sus méritos artísticos (A.D. 37).

A comienzos de otoño, tras rechazar el puesto que le ofrecían como profesor de la clase de prácticas de pintura en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (A.D. 38), Antonio y su esposa regresaron a Fez. Una vez allí, en lugar de seguir residiendo en un hotel alquilaron una casita en la "ville nouvelle", la zona donde vivían los europeos en las afueras de la ciudad árabe. Desde allí el pintor acudía diariamente a su estudio de la medina, y fue en ese segundo invierno cuando pintó algunas de sus mejores obras marroquíes tomando como modelos a las sobrias mujeres bereberes, a muchachas senegalesas de piel de ébano, o a los vendedores del zoco, siempre a tamaño real.

Entre la serie de mujeres azules (P. 207 a 209), que en las épocas de escasez llegaban hasta Fez después de atravesar el Atlas impresionando fuertemente al pintor por su monástica austeridad, sobresale el lienzo "Mujeres

azules de Tafilalet" (P. 209). Las tres figuras, envueltas por sencillas túnicas que las arropan ocultando al mismo tiempo sus cuerpos, se reducen a volúmenes casi monolíticos cuyo carácter escultórico nos trae el recuerdo de un Zurbarán. Sus ropas azules, sobre un fondo blanco con zócalo de azulejo, han sido modeladas magistralmente por un pincel que juega con todos los matices del color. Pero sobre todo ello, en la digna gravedad y hermética expresión de sus rostros el artista ha dejado traslucir todo el misterio y la enigmática tristeza de la raza bereber, a la que no ha habido civilización alguna capaz de modificar. Hay algo de indefinible en estos lienzos tan sencillos de composición y tan cargados de contenido, que causa impacto y nos hace cómplices de los sentimientos de su autor.

Muy distintas resultan en cambio las senegalesas, hijas o esposas de los soldados de un regimiento negro acantonado en Fez. Eran mujeres muy altas y esbeltas, y poseían una elegancia innata que adornaban con ropas y pañuelos de vivos colores. De ellas pintó dos magníficos cuadros "Nana Camara y Satan Gay" (P. 210), y "Tres senegalesas" (P. 211).

En el primero las dos jóvenes están situadas frente a frente y de perfil como si mantuvieran una conversación. De nuevo el artista hace gala de sus dotes de retratista, y de su manejo del color contraponiendo la blusa blanca de una modelo a la salmón de Satan Gay, cuyos pliegues, brillos, calidades e irisadas tonalidades se encuentran entre los más logrados estudios de telas de toda su carrera.

Esta misma modelo, con idéntica indumentaria, figura en el cuadro de las tres senegalesas. Aquí la atención recae en la figura central que con los brazos en jarras mira hacia nosotros con una expresión de observadora más que de observada. Rostros y trajes están realizados con esa aparente naturalidad, y esa sensación de facilidad que no es sino el fruto de un absoluto dominio del

oficio.

De entre los tipos humanos pintados en Marruecos, el más impresionante es el titulado "Moro notable" (P. 212). Se trata en realidad de un retrato de medio cuerpo, pero de esos por los que el autor no cobraba, sino muy al contrario: era él quien pagaba para que le dejaran hacerlo. Este moro de canosa barba, que desempeñaba el trabajo de portero en la embajada francesa de Tánger, era un argelino que lucía sobre su blanca chilaba las condecoraciones otorgadas por el gobierno galo, y se cubría con un pintoresco sombrero de paja. Pese a tales peculiaridades la dignidad de su rostro, espléndidamente modelado por el pincel del artista, triunfa sobre todo lo demás, logrando un estudio fisionómico que enlaza directamente con el realismo de un Ribera, o de un Velázquez. Si a ello se añade, como es el caso, una lección magistral sobre las gradaciones y matices que adquieren las claras vestiduras y la pared encalada desgranándose en una delicada sinfonía cromática, tendremos como resultado una de las obras maestras de la pintura figurativa española de este siglo.

Los dos últimos lienzos pintados en el transcurso de este segundo invierno en Fez, que son también los más grandes, representan dos tiendecitas del zoco: la del "Vendedor de velas" (P. 213), y "Vendedores de babuchas" (P. 214). En ellas reprodujo con toda fidelidad el abigarrado amontonamiento de mercancías que cubre por completo el interior de estos minúsculos negocios. Quien no haya estado en un mercado árabe, tachará de barrocos y recargados estos cuadros de Ortiz Echagüe, sin caer en la cuenta de que una vez más el pintor se convierte en un cronista de la vida cotidiana manteniendo una fidelidad absoluta al ambiente comercial de la ciudad. Las velas de colores, envueltas en vistosos papeles de celofán, o las alegres babuchas con bordados de oro y plata crean una especie de tapiz multicolor evocador de la suntuosidad veneciana, tan vinculada al fasto oriental. Clientes y vendedores, -

especialmente los que llevan esas torres de babuchas embutida una en otra y las vocean en la calle-, se integran en el conjunto de tal manera que aquí, y como excepción frente a obras anteriores, la figura humana no es el único centro de interés.

Simultáneamente a estas pinturas Ortiz Echagüe hizo numerosos dibujos, no como bocetos previos a un cuadro, sino como obras autónomas. realizadas a lápiz, carboncillo, o con técnicas mixtas de dibujo y pastel. La mayoría son figuras de hombres (D. 41), mujeres (D. 42 y 43), o muchachos (D. 44 y 45), cuya magnífica ejecución vuelve a recordarnos la maestría de este dibujante excepcional. Junto a ellos, las vistas de Fez (D. 46), o las tumbas de los Merenides (D. 47) a las que solía acudir con Elisabeth para contemplar la puesta de sol, nos permiten aún hoy reconocer sin ninguna dificultad los lugares que recorrió el pintor. De una de las puertas de la ciudad hizo un cuadro "Plaza de Fez" (P. 215), que pertenece al Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

La espléndida colección de lienzos marroquíes del pintor se expuso en mayo de 1931 en la mezquita Mouley Hafid del Palacio de Boujelud de Fez (A.F. 43 y 44), y posteriormente (por invitación del gobierno francés) en la capital, Rabat (A.D. 45). Tras la inauguración, a la que acudió el Resident General Lucien Saint, y un representante del sultán (A.F. 45), el artista recibió la Medalla Alauita y el elogio entusiasta de los visitantes. Eso le proporcionó el encargo de pintar el retrato de una princesa egipcia, aficionada a la arqueología, que se encontraba haciendo excavaciones cerca de Rabat.

Llegado el tórrido verano, y a pesar de que el artista acariciaba el proyecto de ir a Mallorca a pintar paisajes para descansar de tanta figura, el matrimonio se trasladó a la ciudad de Tánger y en vista del ambiente internacional que allí reinaba y de su extensa playa decidieron quedarse en aquella ciudad, a donde

acudieron sus hijos desde Madrid.

Pronto consiguieron alquilar una hermosa residencia: "Tornhill" propiedad del coronel LLOYD, un militar inglés retirado, situada en "el monte", colina con preciosas vistas sobre la bahía de Tánger, donde residían los europeos adinerados (A.F. 46). Desde allí, el artista pintó varios paisajes de la cercana costa española vista a través de los árboles del jardín (P. 216 y 217), y un hermoso lienzo titulado "La bahía de Tanger" (P. 218) con un mar intensamente azul contemplado casi a vista de pájaro, y unas preciosas tonalidades de sol poniente.

En el jardín de la mansión hizo un retrato de su mujer, sentada en una silla playera, y flanqueada por sus dos hijos titulado "Mi familia en Tánger" (P. 219). De ellos pintó también algunos lienzos en la playa, donde se recoge con técnica sorollesca la cegadora claridad de la luz norteafricana: "Mi familia en la playa" (P. 220), y "Carmen en la playa" (P. 221), obra muy luminosa donde el sol centellea entre las olas y sobre la bronceada piel de la niña cuya sombra azulada se proyecta intensamente en el suelo.

La compañía de los niños, los baños en el mar (A.F. 47), los paseos a caballo (A.F. 48), y las recepciones que se daban en las diferentes residencias y consulados - Antonio pintó el retrato de la esposa del cónsul español "Sra. de Castaño", (P. 222) - hicieron de aquel un verano inolvidable. Cuando este tocaba a su fin llegaron a pasar unos días con ellos Nonnie y Corn, el cual les comunicó que había tenido serios reveses financieros debido a la crisis del 29 y a la desastrosa situación en Alemania, por lo que no podría seguir pasándoles la asignación trimestral de la que hasta entonces habían dispuesto.

Antonio y Elisabeth comprendieron que era el fin de aquella etapa, y decidieron prepararse para trasladarse a Argentina pues estaba a punto de

expirar el contrato de arrendamiento que habían firmado con Ole Knudsen.

Tras arreglar sus asuntos en Fez, llevaron todos los cuadros al Madrid republicano, donde fueron expuestos en el Círculo de Bellas Artes por espacio de cuatro días. Las colas que formaba el público en los accesos a la sala nos dan idea de la acogida que tuvo esta exposición, en la que la crítica vio a un intérprete certero y veraz del mundo y la raza árabes, muy alejado de aquellas falseadas escenas moriscas que interpretaran los románticos y sus desfasados continuadores.

Poco después, en enero de 1932, esta serie de obras acompañadas por algunos cuadros anteriores, fueron expuestas en el Hotel Jan Charpentier de París, 76 Fauburg Saint Honoré (A.D. 40). Allí Ortiz Echagüe tuvo el placer de saludar al viejo general Liautey, quien quedó tan entusiasmado por las imágenes que el artista había captado de su querido Marruecos, que le escribió una emocionada carta de agradecimiento.

Desde el país vecino y en un barco francés, el "Atlantique", salieron rumbo a Argentina. En su estancia de la Pampa pasaron unos pocos meses, que el pintor dedicó a cazar (A.F. 49) y a descansar tras la agotadora y fecunda etapa marroquí.

En ese periodo, con fecha de 29 de marzo de 1932, decidió el artista comenzar a escribir sus memorias (A.D. 41), animado por la reciente lectura del libro " En habillant L'epoque", autobiografía del célebre modisto Poiret. En las primeras líneas del texto nos informa de su edad, 48 años, y añade "*... digamos pues que soy joven y que todavía pintaré Las Meninas o su equivalente. He dicho que íbamos a ser optimistas...*". Mas adelante justifica su decisión con estas palabras: "*... voy a escribir mis memorias. Para esto se necesitan en primer lugar dos condiciones: 1a. Tener tiempo de sobra; ahora lo*

tengo. 2a. Tener la pretensión de ser célebre; siendo pintor sería hipocresía no tenerla. ¿Qué puede suceder?, ¿qué solo las lea mi familia?, será prueba de que me he equivocado en mis pretensiones o que la historia se equivocó al juzgarme. Pero desde hace unos años veo pintar a todo el que tiene ganas, aunque sean lo más negado para las artes; ¿por qué no escribiría yo?. ¿Qué no soy escritor?, estamos en un momento del mayor desorden artístico; ¿por qué no aprovecharlo? Puede resultar que como los cuadros malos entretienen a veces al público más que los buenos, los libros malos entretengan también...".

Por desgracia estas interesantísimas memorias manuscritas, (que después de su muerte fueron pasadas a máquina por su suegra Nonnie), quedaron interrumpidas al poco de comenzarlas, de modo que solo abarcan el periodo de la infancia del artista y algunos aspectos de su época de formación parisina y romana, es decir hasta 1908, cuando el pintor contaba 25 años.

El motivo de que quedaran inconclusas no lo conocemos con exactitud, pero podemos aventurar una hipótesis. Aparte de la consideración previa de que todo el mundo tiene más vivos los recuerdos de la infancia y la juventud que los de la edad adulta, y por tanto resulta más sencillo e incluso estimulante escribir sobre esos años; la forma en que se interrumpen estas memorias de manera repentina al llegar a la época de Cerdeña, hace pensar en un motivo más inmediato y tangible. Y este tuvo que ser su marcha de la estancia pocos meses después de iniciarlas, para regresar al norte de África. Nonnie les escribió que su marido había alquilado la casa de "Tornhill", en Tánger para pasar el verano, y les invitaba a reunirse con ellos (A.F. 50). Esa debió ser la razón para interrumpir su actividad literaria que lamentablemente no volvió ya a retomar, privándonos así de un documento excepcional para conocer toda su brillante carrera posterior desde la óptica del propio protagonista.

El verano de 1932 fue por tanto el segundo periodo estival de los Ortiz Echagüe en la playa de Tánger, y una vez terminado, cuando los niños y sus abuelos regresaron a la Quinta del Berro, Antonio y Elisabeth continuaron allí unas semanas más en el transcurso de las cuales el artista realizó varios dibujos del puerto (D. 48), y algunos lienzos de pequeño tamaño, pues ya no disponía de estudio. Son en su mayoría vistas de las calles del zoco de Tánger (P. 223 a 225), con sus cúbicos volúmenes encalados de azul y blanco, y esos portones o escalinatas de las que puede brotar cualquier figura misteriosa. "El jardín de la kasbah" (P. 226), Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, es un magnífico lienzo en el que la sombra de la palmera sobre el muro, crea un efecto de espacio, luminosidad, y aire libre totalmente reales. El edificio, cuya blancura contrasta con el verdor del jardín, es el café moro de la medina de Tánger, lugar donde se reunían los europeos por las hermosas vistas que su terraza tenía sobre la ciudad y la bahía.

Y por último un par de sencillos bodegones (P. 227 y 228), con pimientos, cebollas y calabazas, que son un prodigio de color y de sabiduría, pues el artista ha sabido convertir estos sencillos productos de la huerta en unos cuadros enormemente atractivos.

A finales de octubre Antonio y Elisabeth abandonaban definitivamente Marruecos. En el viaje de vuelta a España el veterano pintor, que acababa de celebrar su 49 cumpleaños y parecía aspirar ya a un descanso en su agitada existencia de trotamundos, le comentó a su esposa: "*Este es el final de nuestra vida bohemia. De ahora en adelante será una vida de familia, tranquila y reposada...*".

18. LOS ULTIMOS AÑOS

La situación que encontró en la capital española dos años después de la proclamación de la Segunda República no satisfizo a Ortiz Echagüe "...cuyo corazón latía por la monarquía". Además, las circunstancias no eran tampoco las más idóneas para seguir cultivando el retrato aristocrático, y ya sabemos que el artista deseaba asentarse de forma definitiva con su familia y dar a sus hijos un hogar estable.

Por todo ello durante los primeros meses de 1933 empieza a hacer los preparativos para trasladarse a sus tierras de la Pampa Argentina, y obtiene el traspaso de sus funciones diplomáticas de Agregado Honorario de la embajada española de La Haya, a la de Buenos Aires (A.D. 41).

Antes de abandonar Madrid, y su querida "Quinta del Berro" (A.F. 51), hizo un par de retratos de su hijo: "Federico con camión" (P. 229), y "Federico en verde" (P. 230), sin duda el más logrado de todos los que pintó de este impaciente modelo, cuyo carácter travieso se trasluce en la expresión de la mirada y en la postura que adopta el chaval, con las piernas abiertas y las manos en los bolsillos. A la fase preparatoria de este lienzo debe corresponder un excelente dibujo de la cabeza del niño (D. 49).

Quizás a modo de despedida, como si intuyera que no volvería a verlos, hizo también los de algunos miembros de su familia. Sus sobrinas Carmen (D. 50), y Teresa (D. 51 y 52) hijas de su hermano José; y dos excelentes retratos de sus padres, Don Antonio (D. 53) y Doña Dolores (D. 54), donde libres del espléndido colorido de su paleta podemos admirar de nuevo el trazo seguro y vigoroso del magnífico dibujante que siempre fue Ortiz Echagüe.

En el mes de Agosto llegaron a Argentina, instalándose en "La Holanda", que se iba a convertir en su definitivo hogar (A.F. 52). Allí, en medio de la

Pampa, pasaría los últimos nueve años de su vida dedicado a llevar los negocios de la estancia, que en aquella época se centraban en la explotación de grandes rebaños de ovejas y del ganado vacuno (A.F. 53 y 54). También pudo dar rienda suelta a su afición a la caza, que en estos parajes se volvía casi una necesidad pues eran frecuentes los ataques de los pumas al ganado, y fueron varios los que sucumbieron a su puntería de cazador avezado. Siempre decía que tenía dos amores en esta vida, la pintura y el campo (A.F.55).

No obstante, durante esos años pintó poco, porque el ambiente y los personajes de la zona no le inspiraban demasiado, los encontraba faltos de color. Quizás para paliar esta austeridad cromática decidió un buen día cambiar la raza de su ganado, sustituyendo las vacas negras por otras de color rojizo (las Hereford), que ponían una nota más alegre en el paisaje.

Al año de su llegada Ortiz Echagüe participó con dos obras marroquíes en la XXXII International del Carnegie Institute de Pittsburg, y recibió una carta de su buen amigo el pintor alavés Fernando de América hablándole del homenaje a Díaz Olano que estaban organizando sus discípulos en la escuela de Artes y Oficios de Vitoria: *"...se acordaron lo primero, naturalmente, de pedirte algún cuadro para que figurase en esa exposición-homenaje, pero con gran sentimiento por la gran distancia en que te encuentras fueron abandonando la idea, que te iba a causar por estas circunstancias muchas molestias..."* .

Algunas veces, sobre todo cuando recibía carta de su familia sentía tentaciones de volver a España, pero como escribe Elisabeth a su cuñada Carmen *"...cuantas veces le he oído decir que ya es completamente imposible a su edad y con todo su pelo blanco ir a mendigar retratos, ir con la caja de pinturas bajo el brazo para que un criado le diga a la puerta que la señora ha tenido que salir y que vuelva mañana a la misma hora... En cambio, le pareció*

que aquí podía hacer un trabajo útil y que le gusta y en unos cuantos años podría dar un buen resultado financiero. Entonces puede volver a su arte con tranquilidad...".

Aunque esos buenos resultados financieros no llegaron nunca, en 1936 se hizo construir un estudio cerca de la casa para albergar el gran número de cuadros y dibujos que había traído consigo y poder trabajar en él (A.F. 56). Ese mismo año hizo un hermoso retrato al pastel de su vecina de la estancia Las Vertientes, la Sra. Frederika Hindlopen (P. 231), el cual nos permite apreciar que sus grandes cualidades se mantenían intactas.

Simultáneamente, en París, su cuadro "La santera", figuraba en una importante exposición de Arte español Contemporáneo que se inauguró en el "Jeu de Paume ", unos meses antes del estallido de la guerra civil española.

El conflicto que ensangrentaba su patria afectó profundamente a Antonio, quien se angustiaba por la situación de sus familiares, pero al mismo tiempo le ratificó en la idea de que el instalarse en Argentina, lejos de la amenaza bélica que se vivía en Europa, había sido un acierto.

En 1937 se celebró una gran exposición individual con 67 cuadros del pintor en el Salón de Amigos del Arte de Buenos Aires (A.D. 57), que constituyó una verdadera síntesis de todas las etapas de su pintura (A.F. 57). El público porteño quedó sorprendido por la fecundidad de su creador y muy especialmente por la contemplación de los seductores cuadros marroquíes.

Poco después Ortiz Echagüe recibía un encargo oficial, el diseño para los murales de azulejo que decorarían una de las estaciones del metro que se estaba construyendo en la capital argentina. Esta composición, (que sigue ornamentando las paredes de la estación de Entreríos), debía versar sobre la

conquista y colonización de la Pampa argentina. Nuestro artista creó para la ocasión un inmenso friso donde las diversas escenas quedaban jalonadas por troncos de árboles cuyas copas tocaban el borde superior del panel. Entre ellos aparecen los conquistadores, los frailes blandiendo la cruz, y los colonizadores con sus carretas y ganado.

Aunque no podemos saber el grado de fidelidad con el que la fábrica de cerámicas Cataneo y Cia., Industria Argentina, tradujo el diseño de Ortiz Echagüe, no hay duda de que es una obra poco lograda. Quizás porque su autor nunca había sido partidario de la pintura de historia, o quizás porque pese al gran tamaño de sus lienzos a nuestro artista le interesó siempre más el estudio de las figuras individuales que las grandes composiciones narrativas como esta (A.F. 58).

Espléndidos son en cambio los dibujos que hizo en su estancia de tres jóvenes peones: "Chico con rebenque" (D. 57), "Paisanito tomando mate" (D. 58), y "El esquilador" (D. 59), con las tijeras en la mano y una oveja a medio esquilar entre sus piernas; la contemplación de esta labor era uno de los espectáculos de la Pampa que más atraía la atención de Antonio, y de la que nos ha dejado una magnífica instantánea.

El retrato a lápiz y carboncillo de su amigo y maestro de polo C. F. Belcher (D. 60), y el óleo de su hijo vestido de gaucho junto a un hermoso caballo blanco (P. 232), fueron las dos últimas obras que realizó el artista antes de su prematura desaparición.

Pero su pintura y su honesta trayectoria artística habrían de darle aún varias satisfacciones. En 1940 el secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y buen amigo suyo, José Francés, le comunicaba su nombramiento como académico correspondiente de esta institución (A.D.47). Y el Carnegie

Institute de Pittsburg le elegía para celebrar una exposición individual de sus pinturas, honor que este prestigioso centro reservaba a los más destacados artistas del panorama internacional (A.D. 44, 45 y 46) (A.F. 59).

Aunque el artista no se trasladó a Estados Unidos, dejando que Raquel Hunt se hiciera cargo de su representación, la muestra constituyó un verdadero éxito, a juzgar por los artículos de la prensa norteamericana que se deshizo en elogios. La negativa a acudir a Norteamérica, nos pone en la pista del cansancio que empezaba a sentir Ortiz Echagüe, cuya salud después de una vida de continuo esfuerzo y agitación empezaba a menguar (A.F. 60). Su último viaje sería un corto desplazamiento en la primavera de 1941 al vecino Uruguay, para asistir en Montevideo a la boda de su hermano Fernando, de la que él y Elisabeth fueron padrinos.

A finales de ese año su salud empeoró. Por vez primera (puesto que jamás le había gustado estar rodeado de sus cuadros) colgó dos lienzos marroquíes: el díptico de las cortesanas de Moulay Abdalah, en el salón de su casa como si quisiera recordar aquel fecundo y feliz periodo de su vida.

Pasó las fiestas de Navidad con fiebre y el día de fin de año lo trasladaron a Buenos Aires. En el Hospital español de la capital le diagnosticaron un cáncer de pulmón. Cada vez le costaba más respirar, pero aún tenía humor para comentar: *"Parezco el ferrocarril del oeste"*.

Cuando se sintió morir le dijo a su esposa *"No quiero ninguna tumba de esas complicadas; nada más que una lápida de piedra que diga español y pintor"*. Sin duda eran esas las dos cosas de las que más orgulloso se sentía.

Sus últimas palabras fueron: *"¡Si sólo pudiera dormir...!"*.

Así, a los 58 años, el 8 de enero de 1942, fallecía el gran artista español Antonio Ortiz Echagüe (A.D. 48). La muerte se lo llevó prematuramente, a una edad en la que su genio pictórico podía haber dado aún numerosos y espléndidos frutos.

Sus obras quedaron en el estudio de la Pampa, que su esposa, - fallecida en 1983 -, conservó intacto como un santuario durante los cuarenta y un años que le sobrevivió (A.F. 61 y 62). Con ellas organizó diversas exposiciones individuales en galerías de Buenos Aires: Galería Muller en 1943 (A.D. 49); Galería Van Riel en 1947 (A.D. 50); Galería Witcomb en 1967 (A.D. 51). Y también en la localidad de Santa Rosa en 1986. Así mismo Elisabeth, que siempre había sido la máxima admiradora de Ortiz Echagüe publicó un par de textos sobre su esposo (v. bibliografía: Smidt E.), para mantener viva su memoria y divulgar su obra.

Pero su principal objetivo era crear un Museo dedicado a Antonio Ortiz Echagüe. Para ello llevó a cabo numerosas gestiones con el gobierno español, e incluso llegó a pedir en 1952 una audiencia al general Franco, quien no se la concedió (A.D. 52). Fue en ese viaje cuando donó al Museo de San Telmo de San Sebastián el cuadro "Fiesta de la Cofradía de Atzara", que fue colocado en una de las salas de esa institución el día 8 de enero de 1952 (A.D. 53).

En vista de las dificultades para lograr su objetivo inicial, Elisabeth decidió depositar varios cuadros del artista en algún museo ya existente, para crear una sala Ortiz Echagüe. La ciudad elegida fue San Sebastián, debido al profundo cariño que el pintor sintió siempre por la bella ciudad donostiarra, y porque allí habían residido hasta su muerte los padres y las dos hermanas del pintor. El 5 de octubre de 1973 se inauguraba en el Museo de San Telmo de San Sebastián una hermosa sala con diez lienzos de Ortiz Echagüe (A.D. 54 y 55).

Ese mismo Museo organizó en 1984 la primera Exposición póstuma del artista en España (A.D. 56), publicando el correspondiente Catálogo (v. bibliografía: Fornells M.). La muestra fue exhibida posteriormente en el Museo de Bellas Artes de Álava (A.D. 57).

Pero aunque las obras de Ortiz Echagüe que se conservan en museos y colecciones privadas españolas han ido participando en estas y en otras exposiciones, tales como "Pensionados de la Academia española de Roma", Madrid 1979 (A.D. 58); "Imágenes de una España romántica a una España de luz", San Sebastián 1990; "El espacio privado, cinco siglos en veinte palabras" Madrid 1990 (A.D. 59); o "La pintura en Álava", Vitoria 1991 (A.D.60); el impresionante conjunto de lienzos que se conserva en su estudio de la Pampa argentina, no ha podido ser visto en España desde hace cincuenta años.

Este inconveniente va a ser solventado en el transcurso del presente año de 1991, ya que el Centro Cultural Conde Duque de Madrid está poniendo los medios para que puedan formar parte de la gran Exposición Antológica que se va a celebrar allí, con el fin de recordar, admirar y consagrar definitivamente a una de las figuras más interesantes de la pintura española de este siglo.

VI EXPOSICIONES.

En este capítulo vamos a enumerar las exposiciones individuales y colectivas en las que participó Antonio Ortiz Echagüe, y (siempre que sea posible) la relación de obras que se mostraron al público. El número que las precede es el del catálogo de la exposición. Cuando se trate de exposiciones individuales lo indicaremos con el calificativo de "personal".

A.- Exposiciones en vida del artista:

1897. Expone en el Instituto de Logroño, España,(septiembre):

- "Doña Juana la loca" (acuarela)
- "Flores"
- "Cabeza de fraile"
- Otro óleo

1900. Expone en la Academia Julian de París, Francia, (junio), con motivo del II Concurso de ilustraciones de Editores Americanos:

- "Procesión de Torquemada durante la Inquisición en España".
- "Rogativa del obispo de Calahorra"

1901. Exposición de Bellas Artes de Roma, Italia:

- "La misa de Narvaja"

1902. Expone en la "Promotrice" romana. Roma, Italia, (marzo):

- "Pequeña madre"
- "En Subiaco"
- "Vendedor ambulante"
- "Un estudio"

1903. Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, España, (mayo):

- 264. "Retrato de la niña C"
- 265. "La cena del chico"
- 266. "El hijo del labrador"
- 267. "Desnudo entre dos luces"

1904. Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, España, (mayo):

- 998. "Retrato de niño, F.G"
- 999."Retrato de la Excma. Sra. Doña Joaquina Montenegro de Castejón"
- 1000. "Desnudo entre dos luces"
- 1001. "Procesión en Nalda"
- 1002. "Las planchadoras" (Tercera Medalla)
- 1003. "Retrato"
- 1004. "El hijo del labrador"

1906. Exposición de los pensionados en la Academia de Bellas Artes española de Roma, Italia,(febrero):

- "Lady Godiva"
- "El beso de la madre"
- "La cena del chico"
- "Orillas del Ebro"
- "Reposo"

Exposición de Bellas Artes de Roma:

- "Reposo"
- "El beso de la madre"
- "La cena del chico"
- "Orillas del Ebro"

Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, España, (mayo):

- 865. "Lady Godiva" (Tercera Medalla)

1908. Exposición de los pensionados de la Academia de Bellas Artes española de Roma, (febrero):

- Varios cuadros de temas sardos.

1909. Exposición de los pensionados de la Academia de Bellas Artes española en Roma, Italia, (febrero):

- "Fiesta de la Cofradía de Atzara"

- "Campesinos sardos rezando"

- "Cabeza sarda"

- "Tejedoras"

- "Cabeza sarda"

- "Mujer hilando"

- "Cuatro mujeres"

- "Mujer que criba el grano"

- "Tocadores de organillo"

- "Madre que consuela a su hija afligida"

Exposición de "Amantes y cultivadores de las Bellas Artes" en Roma. Italia, (marzo):

- "Comida en Mamoiada"

X Exposición Internacional de Arte. Munich, Alemania, (junio):

- 1142. "Fiesta de la Cofradía de Atzara" (Medalla de segunda clase)

- 1143. "Dos mujeres"

1910. Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, España, (noviembre):

- 463. "La señora Smidt y sus amigas" (Segunda medalla)

Salón Internacional de Venecia, Italia, (diciembre):

- "Fiesta de la Cofradía de Atzara"
- Otros cuadros sardos.

1911. Gran Muestra Internacional de Roma, Italia:

- "La señora Jansen y sus amigas"

Exposición personal en la Sala de Arte de Utrecht:

- Varios oleos y pasteles, básicamente retratos.

1912. Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, España, (mayo a junio):

- 670. "La Fiesta de la Cofradía de Atzara"
- 671. "Aldeanas de Bono"

Sala de Arte de Laren, Amsterdam, Holanda, (marzo):

- 1. "Comida en Mamoiada"
- 2. "La hilandera"
- 3. "Anciana de Volendam"
- 4. "Joven pescador"
- 5. "Jovencita de Volendam"
- 6. "El puerto de Spakenburg"
- 7. "La granja"
- 8. "Niño de Volendam"
- 9. "Niña de Atzara"
- 10. "Retrato de la Sra. Smith Reineve"
- 11. "Retrato de la señora C."
- 12. "Retrato de la señorita T."
- 13. "Retrato de la señorita Ortiz Echagüe"
- 14. "Retrato de la señorita Elisabeth Smith"
- 15. "Retrato del joven Van Der A.A"

- 16. "Retrato de la joven R."
- 17. "Retrato de la señorita R."
- 18. "Retrato del señor G."
- 19. "Estudio de cabeza" (Dibujo)
- 20. "Estudio de cabeza" (Dibujo)
- 21. "Estudio de cabeza" (Dibujo)
- 22. "Costurera" (Dibujo)
- 23. "Viejo pescador" (Dibujo)

1913. Exposición de Arte Español Contemporáneo en la Sala Witcomb de Buenos Aires, Argentina ,(julio):

- "El beso de la madre"
- "Vieja holandesa"
- "Jovencita de Volendam"
- "Niño holandés"
- "Retrato de Jorge Newberry"
- "Retrato de la Sra. Gonzalez Guerrico"

Exposición regional de pintura y escultura. Cincuentenario del derribo de las murallas. San Sebastián, España (agosto):

- 53. "Tipos sardos"
- 54. "Mujeres de Cerdeña"

1915. Exposición del Círculo de Bellas Artes de Bilbao, España:

- "Desconsolada" (¿"El beso de la madre"?)
- "Tipos sardos"

1916. Exposición personal el Hotel Plaza de Buenos Aires, Argentina:

- Retratos.

1919. Exposición individual en las Salas Witcomb de Buenos Aires, Argentina, (mayo):

- 1. "Retrato en blanco"
- 2. "Retrato en rojo"
- 3. "Retrato en negro, Sra. Rosa Estrogamou de Menditegui"
- 4. "Retrato de la Srta. Adela de Conen"
- 5. "Retrato de la Srta. Olga de Conen"
- 6. "Retrato de niño"
- 7. "Retrato de la señora de H. y bebé"
- 8. "Retrato de la señora de S."
- 9. "Autorretrato"
- 10. "Aldeana sarda" (cabeza).
- 11. "Aldeana sarda"
- 12. "Vieja sarda"
- 13. "Procesión"
- 14. "Al mediodía en Mamoiada"
- 15. "La fiesta de las cofrades de Atzara"
- 16. "Mujer hilando"
- 17. "Saludo de las cofrades"
- 18. "La oración"
- 19. "Niño de Volendam"
- 20. "Vieja holandesa"
- 21. "Joven pescador"
- 22. "Puerto holandés"
- 23. "Beso de la madre"
- 24. "Mujeres holandesas"
- 25. "El Ebro"
- 26. "Ulía"
- 27. "Jardín de un convento"
- 28. "Rincón de un jardín"

- 29. "Vendimiadora de Alfaro"
- 30. "Modista donostiarra"
- 31. "Paquita"
- 32. "Busto con mantilla"
- 33. "La Anselmina"
- 34. "Rosa y Carmen"
- 35. "Mujer andaluza"

Exposición de pintura española moderna en el Petit Palais de París.

Francia:

- 211. "Retrato de M. Lucien Guitry"

1921. Salón de artistas franceses. París, Francia, (abril):

- 1516. "Fiesta de la Cofradía de Atzara" (Medalla de plata)

Exposición de arte español en Londres, Inglaterra, octubre):

- Un cuadro de Granada.
- Un cuadro de Holanda.

Exposición individual en la Galería George Petit de París, Francia,
(octubre):

- 1. "S.M. el rey de España"
- 2. "Lucien Guitry"
- 3. "Retrato"
- 4. "Retrato"
- 5. "Retrato"
- 6. "Retrato"
- 7. "Retrato"
- 8. "Retrato"
- 9. "Retrato"

- 10. "Fiesta de la Cofradía de Atzara"
- 11. "La mujer del abanico"
- 12. "Vendedor de gallinas"
- 13. "Jóvenes zeelandesas"
- 14. "Viejo pescador"
- 15. "Interior en Cerdeña"(Comida en Mamoiada)
- 16. "La lindaraja"
- 17. "Campesina sarda"
- 18. "Comida a mediodía"
- 19. "Patio de Lindaraja"
- 20. "La Maja"
- 21. "Jovencita de Volendam"
- 22. "Rosita y Carmen"
- 23. "Gitano"
- 24. "Vendedora de frutas en Granada"
- 25. "Paquita"
- 26. "Portadora de imágenes en Granada"
- 27. "Doña Dolores la del Seña"
- 28. "La Valentina"
- 29. "El patio de los cipreses"
- 30. "El patio del Generalife"
- 31. "Mercedes y su pintor"
- 32. "Artista y modelo"
- 33. "La Anselmina"
- 34. "La iglesia de Veere"
- 35. "Teresa"
- 36. "Vieja holandesa"
- 37. "La señora Jansen y sus amigas"
- 38. "La mujer del chal rosa"
- 39. "Paisaje de Castilla"

- 40. "Campesinos en oración"
- 41. "Interior holandés"
- 42. "Jovencita de Granada"
- 43. "Campesina en la iglesia" (Cerdeña).
- 44. "Jovencitas de Bono"
- 45. "La chica del chal azul"
- 46. "Joven pescador"
- 47. "Camino de Holanda"
- 48. "La Chula"
- 49. "Paisaje de España"
- 50. "Rincón de jardín"
- 51. "Madre e hija"
- 52. "Estudio"

Exposición personal en el Museo Stedelijke de Amsterdam, Holanda,
(diciembre-enero):

- 1. "S.M. el rey Alfonso XIII"
- 2. "Retrato"
- 3. "Retrato"
- 4. "Retrato"
- 5. ""Retrato"
- 6. "Retrato"
- 7. "Retrato"
- 8. "Retrato"
- 9. "Retrato"
- 10. "Fiesta de la Cofradía de Atzara"
- 11. "La mujer del abanico"
- 12. "El vendedor de gallinas"
- 13. "Jóvenes zeelandesas"
- 14. "Interior de Cerdeña"

- 15. "La Lindaraja"
- 16. "Campesina sarda"
- 17. "La comida al mediodía"
- 18. "Viejo pescador"
- 19. "Patio de Lindaraja"
- 20. "La Maja"
- 21. "Jovencita de Volendam"
- 22. "Rosita y Carmen"
- 23. "Gitana"
- 24. "Paquita"
- 25. "La Santera"
- 26. "La Valentina"
- 27. "El patio del Generalife"
- 28. "Mercedes y su pintor"
- 29. "Artista y modelo"
- 30. "Anselmina"
- 31. "Teresa"
- 32. "Vieja holandesa"
- 33. "La señora Jansen y sus amigas"
- 34. "El chal rosa"
- 35. "Campesinas en oración"
- 36. "Interior holandés"
- 37. "Jovencita de Granada"
- 38. "Campesinas en la iglesia"
- 39. "Jóvenes de Bono"
- 40. "La joven del chal azul"
- 41. "Joven pescador"
- 42. "Camino de Holanda"
- 43. "La Chula"
- 44. "Paisaje"

- 45. "Rincón del jardín"
- 46. "Madre e hija"
- 47. "Estudio de jardín"
- 48. "Las dos amigas"
- 49. Dibujos.
- 50. Dibujos.

1923. Exposición colectiva de artistas holandeses. Stedelijke Museum, (17 marzo - 15 abril):

- 99. "Olivia y Ruth"
- 100. "Retrato de Domingúin y su asno"
- 101. "Una fiesta en Cerdeña"
- 102. "Doña Dolores la del señor"

Salón de artistas franceses. París, Francia, (abril):

- 1290. "Jacobo Van Amstel en mi casa" (Medalla de Oro)
- 1291. "El ferrocarril"
- 1292. "La comida de mediodía"
- 1293. "Retratos"

1924. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid, España, (julio):

- 405. "Jacobo Van Amstel en mi casa" (Medalla de Oro)
- 406. "El ferrocarril"

Exposición personal en la Galería Van Riel de Buenos Aires, Argentina, (septiembre):

- 1. "Viejas holandesas"
- 2. "Joven holandés"
- 3. "Jacobo Van Amstel en mi casa"
- 4. "Holandesas"

- 5. "Maja"
- 6. "Desnudo"
- 7. "El relicario"
- 8. "La Santera"
- 9. "Aldeanas de Bono"
- 10. "Sarda de Dorgale"
- 11. "S.M. el rey de España"
- 12. "Retrato"
- 13. "Retrato"
- 14. "Retrato"
- 15. "Retrato"
- 16. "Retrato"
- 17. "Retrato"
- 18. "Retrato"
- 19. "Enrique Larreta" (Dibujo)
- 20. "General Echague" (Dibujo)
- 21. "Vera Vergani" (Dibujo)
- 22. "Ermita Zacconi" (Dibujo)
- 23. "Fernando Ortíz Echagüe" (Dibujo)
- 24. "El boxeador Wills" (Dibujo)
- 25. "Nosotros" o "El Ferrocarril"
- 26. "Bailarina"
- 27. "Centauro gitano"
- 28. "La hamaca" o "Mi mujer y mi hija en la estancia"
- 29. "Arca de Noé" o "Mi hija en la estancia"
- 30. "Retrato ecuestre" o "Mi mujer y mi hija a caballo"
- 31. "Artista y modelo" (Díptico).
- 32. "La toquilla roja"
- 33. "Los frutos"
- 34. "Gitana"

- 35. "La toquilla"
- 36. "La niña del peine"
- 37. "La toquilla azul"
- 38. "Figura decorativa"
- 39. "Muchacho de la Pampa"
- 40. "El mate"
- 41. "Las amigas"

1926. Exposición personal en el Salón de Amigos del Arte en el Palacio de la Biblioteca. Madrid, España, (mayo):

- 1. "Jacobo Van Amstel en mi casa"
- 2. "Interior holandés"
- 3. "Viejas holandesas"
- 4. "Holandesitas"
- 5. "Muchacho de Volendam"
- 6. "Joven pescador"
- 7. "Catedral de Veere"
- 8. "La fiesta de la Cofradía de Atzara"
- 9. "El mediodía en Mamoiada"
- 10. "El rosario"
- 11. "Aldeanas de Bono"
- 12. "La niña del cántaro"
- 13. "La Maja"
- 14. "La Santera"
- 15. "Anselmina"
- 16. "La de la mantilla"
- 17. "Eloísa"
- 18. "La peina roja"
- 19. "Los frutos"
- 20. "El medallón"

- 21. "Desnudo"
- 22. "Desnudo"
- 23. "Mi hija en la estancia"
- 24. "El vendedor de loros"
- 25. "Retrato"
- 26. "Retrato"
- 27. "Retrato"
- 28. "Retrato"
- 29. "Retrato"
- 30. "Retrato"
- 31. "Retrato"
- 32. "Retrato"
- 33. "Retrato"
- 34. "Retrato"
- 35. "Retrato"
- 36. "Retrato"
- 37. "Retrato de Lucien Guitry"

XXV Exposición Internacional de pintura del Carnegie Institute de Pittsburg, (14 octubre - 15 diciembre):

- 306. "Mi hija en la estancia"

1927. XXVI Exposición Internacional de pintura del Carnegie Institute de Pittsburg, U.S.A.:

- 346. "Retrato de mi hija"
- 347. "Desnudo"
- 348. "Retrato de mi mujer y mi hija"

Exposición de Arte español contemporáneo en la Galería Christofle de Buenos Aires, Argentina:

- "Eloísa"
- "La chica del abanico"

Exposición personal en su taller de la Quinta Berro, Madrid, España, (junio):

- "Retrato de la Duquesa de Parcent y su nieto el príncipe de Hohenlohe Langenburg"
- "Retrato de la Srta. Inés Merry del Val"
- Otros lienzos.

1928. Exposición de arte español, "De Goya a los tiempos modernos" (1828-1928). Pulchri Studio en la Haya y Stedelijke Museum de Amsterdam, Holanda.

- 93. "Rosita desnuda"
- 94. "Retrato fantástico"
- 95. "Retrato"

Exposición personal en su estudio de la Fuente del Berro, Madrid, España, (marzo):

- "La casa amarilla" (tríptico)
- "Retrato del Infante D. Alfonso de Orleans y Borbón"

XVI Muestra Internacional de Venecia, Italia, (mayo)

- "Pescador"
- "Jacobo Van Amstel en mi casa"
- "La casa amarilla" (tríptico)
- "Retrato de cancionista"
- "Retrato de la Sra. Van Eeghen con su nieta"
- "Retrato de Olga Obolensky"
- "Retrato de la Sra. de Luna y su hija"
- Otros lienzos.

Exposición de arte vasco. Gran Casino de San Sebastián, España (julio).

- 152. Planchadoras

Exposición de autorretratos en los salones del periódico El Herald. Madrid, España, (noviembre).

1929. Salón de artistas franceses, París, Francia, (abril):

- 1767. "Retrato del Infante D. Alfonso de Orleans y Borbón"
- 1768. "Retrato de familia" o "La Sra. Van Eeghen y su nieta"

IX Salón de Otoño de Madrid, España, (octubre):

- "La casa amarilla" (Tríptico)
- "Retrato de D. Alfonso de Orleans y Borbón"
- "Retrato de Olga Obolensky"

1930. XXIX Exposición Internacional de pintura en el Carnegie Institute de Pittsburg. U.S.A.(16 octubre - 7 diciembre):

- 373. "El curandero"
- 367. "Los niños, Hunt"

Exposición individual en las salas del Hotel Wittebrug, de la Haya, (junio):

- 1. "Sra. Tak Van Poortvliet"
- 2. "Srta. Tak Van Poortvliet"
- 3. "Sra. Van Eeghen Reineke"
- 4. "Niños Heijbroek"
- 5. "Srta. Van Hasselt"
- 6. "Sra. de Vogel"

- 7. "Srta. Francken"
- 8. "Sra. Ortíz Echague"
- 9. "Srta. Carmen"
- 10. "Sr. Federico"

Exposición en el hall de periódico "Le Figaro" París, Francia, (diciembre).

1931.Exposición personal en la mezquita Mouley Hafid, del Palacio de Boujelud, Fez. Marruecos, (mayo):

- "Mendigo ciego"
- "Vendedor de legumbres"
- "Vendedora de pan"
- "Vendedores de cirios"
- "Vendedores de babuchas"
- "Chico con melón"
- "Chico con calabaza"
- "Moro notable"
- "Mujeres azules de Tafilalet"
- "Dos mujeres azules"
- "Nana Camara y Satan Gay"
- "Tres senegalesas"
- "Cabeza de mora"
- "Cortesanas de Moulay Abdalah" (Díptico)
- "Niños jugando a las canicas"
- "Cabeza de negro"
- Otros lienzos y dibujos.

Exposición personal en la Gran Sala del Servicio de Comercio e Industria de Rasat.Marruecos, (mayo):

- Básicamente los mismos lienzos y dibujos que en la exposición de Fez.

Exposición personal en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, España, (noviembre):

- 1. "Mujeres azules de Tafilalet"
- 2. "Mujeres azules"
- 3. "Senegalesas"
- 4. "Senegalesas"
- 5. "Cortesanas de Moulay Abdalah"
- 6. "Cortesanas de Moulay Abdalah"
- 7. "Cortesana de Moulay Abdalah"
- 8. "Cortesana de Moulay Abdalah"
- 9. "El ciego"
- 10. "Las babuchas"
- 11. "Los cirios"
- 12. "Vendedor de legumbres"
- 13. "El cofre de la novia"
- 14. "Retrato de señora"
- 15. "Mi familia en Tánger"
- 16. "Retrato de mi hija"
- 17. "Retrato fantasía"

1932. Exposición individual en el Hotel Jean Charpentier de París, Francia, (enero):

- 1. "Las mujeres azules"
- 2. "Senegalesas en Fez"
- 3. "El vendedor de legumbres"
- 4. "El ciego"
- 5. "Los jugadores de canicas"

- 6. "Vendedores de babuchas"
- 7. "Mujeres de Tafilalet"
- 8. "Nana Camara y Satan Gay"
- 9. "Mujeres árabes"
- 10. "El cofre rojo"
- 11. "Un amigo de Francia en Tánger"
- 12. "Vendedor de cirios"
- 13. "Rosita desnuda"
- 14. "Canzonetista"
- 15. "Mi familia en Tánger"
- 16. "Retrato"
- 17. "Retrato"
- 18. "Anselmina"
- 19. "Los frutos"
- 20. "Un negro"
- 21. "Mohammed"
- 22. "El Kalifa"
- 23. "Arkiya"
- 24. "Mujer de Meknes"
- 25. "Eloísa"
- 26. "Joven española"
- 27. "Eloísa con mantilla"
- 28. "Mujer del abanico"
- 29. "Carmen"
- 30. "Jovencita de Tafilalet"
- 31. "Joven Fassi"
- 32. "Estudio"
- 33. "Madre e hijo"
- 34. "Mohammed"
- 35. "Abd-el-Kader"

- 36. "Una rusa española"
- 37. "Semana Santa"
- 38. "El medallón"

1933. XXXII Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburg. U.S.A.

- 208. "Una calle de Tánger"
- 209. "Mujeres azules de Marruecos"

1936. Exposición "El arte español contemporáneo (pintura y escultura)" Jeu de Paume des Tuilleries. París, Francia, (marzo):

- 180. "La portreuse d'images santes"

1937. Exposición personal en los Salones de Amigos del Arte, Buenos Aires, Argentina, (julio):

- 1. "La casa amarilla"
- 2. "El médico del pueblo"
- 3. "Rosita y Carmen"
- 4. "La Maja"
- 5. "Rosita desnuda"
- 6. "Mi familia en Tánger"
- 7. "Retrato de mi mujer y mi hija"
- 8. "Retrato en negro"
- 9. "Retrato en rojo"
- 10. "Retrato de la Sra. Merry del Val"
- 11. "Retrato de Carmen Fantasía"
- 12. "Retrato de Carmen en verde"
- 13. "Retrato"
- 14. "Retrato"
- 15. "Retrato"
- 16. "Retrato"

- 17. "Retrato"
- 18. "Mi familia en la playa"
- 19. "Carmen con la barca"
- 20. "Retrato de la princesa Obolensky"
- 21. "Cupletista"
- 22. "Pierrot"
- 23. "Retrato de la Sra. Van Eeghen y su nieta"
- 24. "Molino holandés"
- 25. "Eloisa"
- 26. "Cabeza"
- 27. "Mujer del abanico"
- 28. "El peine rojo"
- 29. "Viejo holandés"
- 30. "Paisaje de Tánger"
- 31. "Desde mi jardín"
- 32. "Playa holandesa"
- 33. "Puerto holandés"
- 34. "Desnudo"
- 35. "Bailaora"
- 36. "Mimosas"
- 37. "Calle de Tánger"
- 38. "Calle de Kashba"
- 39. "Jardín de la Kashba"
- 40. "Bahia de Tánger"
- 41. "Vendedor de babuchas"
- 42. "Los cirios"
- 43. "Vendedor de legumbres"
- 44. "Mujeres azules"
- 45. "Mujeres de Tafilalet"
- 46. "Senegalesas de frente"

- 47. "Senegalesas de perfil"
- 48. "Chicos jugando"
- 49. "El ciego"
- 50. "Cortesianas de Moulay Abdalah"
- 51. "Cortesianas"
- 52. "Cortesana"
- 53. "Cortesana"
- 54. "Moro notable"
- 55. "Cabeza de negro"
- 56. "Chico con calabaza"
- 57. "Chico con melón"
- 58. "Estudio de mujer árabe"
- 59. "Estudio de mora"
- 60. "Mujer de Fez"
- 61. "Estudio de negro"
- 62. "El cofre"
- 63. "Patio de Lindaraja"
- 64. "Patio de Lindaraja"
- 65. "La mantilla negra"
- 66. "La mantilla blanca"
- 67. "Muchacha en rojo"

1940. Exposición personal en el Carnegie Institute de Pittsburg, Pensilvania.

U.S.A. (abril-junio):

- 1. "Retrato de Carmen"
- 2. "Retrato de Sra. y su hija"
- 3. "Retrato de la Sra. Hunt"
- 4. "Chico árabe"
- 5. "Vendedor de velas"
- 6. "Rosita y Carmen"

- 7. "Retrato de mi familia en Tánger"
- 8. "Mi hija en el campo argentino"
- 9. "El turbante rosa"
- 10. "Chica argentina"
- 11. "Mujeres senegalesas"
- 12. "Retrato de cuatro niños"
- 13. "Senegalesas de perfil"
- 14. "Mujer de Fez"
- 15. "Arabes jugando"
- 16 "Fátima en rosa"
- 17. "Vendedor de babuchas"
- 18. "Carmen en la playa"
- 19. "El ciego"
- 20. "Desnudo"
- 21. "Cortesana en verde"
- 22. "Gitano en su burro"
- 23. "Retrato de la Sra. Edna C. Deer"
- 24. "Mi hijo en la estancia"
- 25. "Bahía de Tánger"
- 26. "Anselmina la bailaora"
- 27. "Anselmina con mantilla"
- 28. "Mujer de Marruecos"
- 29. "Mujer del barrio de Moulay Abdalah" (1)
- 30. "Retrato de mi hijo"
- 31. "Retrato de señora y su nieta"
- 32. "Jefe árabe"
- 33. "Mujer del barrio de Moulay Abdalah" (2)
- 34. "Pierrot y su muñeca"
- 35. "Calle de Tanger"
- 36. "Rosita"

- 37. "Molino holandés"
- 38. "Vendedor de verduras"
- 39. "Árabe con melón"

B.- Exposiciones póstumas:

+ 1943. Exposición individual en la Galería Muller de Buenos Aires, Argentina, (agosto):

- 1. "Paisaje de Tánger"
- 2. "Bahía de Tánger"
- 3. "Molino holandés"
- 4. "Jardín de la Lindaraja" (Granada)
- 5. "Jardín de la Lindaraja" (Granada)
- 6. "Calle de Tánger"
- 7. "Calle de Tánger"
- 8. "Calle de Tánger"
- 9. "Chico del melón"
- 10. "Mujer de Fez"
- 11. "Cabeza de negro"
- 12. "Viejo holandés"
- 13. "Anselmina"
- 14. "Paquita"
- 15. "Desnudo"
- 16. "Moro notable"
- 17. "Bodegón"
- 18. "Bodegón"
- 19. "Paisanito tomando Mate" (Dibujo)
- 20. "Paisano con rebenque" (Dibujo)
- 21. "Mujer de Tafilalet" (Dibujo)
- 22. "Mujer marroquí con niño" (Dibujo)
- 23. "Muchacho con canasto" (Dibujo)

- 24. "Muchacho árabe" (Dibujo)
- 25. "Ruinas de las Merenidas", Fez. (Dibujo)

+1947. Exposición personal en la Galería Van Riel de Buenos Aires, Argentina, (agosto):

- 1. "Chicos jugando"
- 2. "Vendedores de Fez"
- 3. "Fathima"
- 4. "Vendedor de legumbres"
- 5. "Molino holandés"
- 6. "Retrato"
- 7. "Retrato"
- 8. "Mi hijo en la estancia"
- 9. "Mujeres de Tafilalet"
- 10. "Mi familia en Tánger"
- 11. "Senegalesas"
- 12. "El ciego"
- 13. "Desnudo"
- 14. "Federico con camión"
- 15. "Patio de la Lindaraja"
- 16. "Federico"
- 17. "Calle de Tánger"
- 18. "Pierrot"
- 19. "Chico con la calabaza"
- 20. "Cabeza"
- 21. "Mujeres azules"
- 22. "Paisaje de Tánger"
- 23. "Moro notable"
- 24. "Retrato de mi mujer y mi hija"
- 25. "Carmen de verde"

+ 1967. Exposición personal en la Galería Witcomb de Buenos Aires, Argentina, (julio):

- 1. "Carmen"
- 2. "El ferrocarril"
- 3. "Federico"
- 4. "Molino holandés"
- 5. "La casa amarilla"
- 6. "Dos holandesas"
- 7. "Moro notable"
- 8. "La gringa"
- 9. "Carmen"
- 10. "Mora"
- 11. "Mujeres azules"
- 12. "El ciego"
- 13. "Tres negras"
- 14. "Mujeres de Tafilalet"
- 15. "Vendedora de pan"
- 16. "El negro"
- 17. "Gitanillo en Granada"
- 18. "Mi mujer y mi hija"
- 19. "Paisaje de Tánger"
- 20. "Cabeza de española"
- 21. "Mi familia en Tánger"
- 22. "Retrato en negro"
- 23. "Rosita"
- 24. "Desnudo"

+ 1968. Exposición personal en la Escuela Provincial de Santa Rosa, Argentina, (enero):

- 1. "Gitanillo en Granada"
- 2. "Carmen de verde"
- 3. "Mi familia en Tanger"
- 4. "El ciego"
- 5. "Vendedor de babuchas"
- 6. "El cofre"
- 7. "Paisanito con rebenque" (Dibujo)
- 8. "Senegalesas"
- 9. "Paisanito tomando Mate" (Dibujo)
- 10. "Retrato de Nonnie Reineke"
- 11. "Carmen, fantasía"
- 12. "Eloisa la bailaora"
- 13. "La gringa"
- 14. "Retrato en rojo"
- 15. "Paisaje de Tanger"
- 16. "Moro notable"
- 17. "Mujer árabe"
- 18. "Mujeres de Tafilalet"
- 19. "El médico del pueblo"
- 20. "Holandesitas"
- 21. "El ferrocarril"
- 22. "Federico"
- 23. "Joven árabe"
- 24. "Elisabeth Smidt"

+ 1979. Exposición de la Academia española de Roma. Palacio de Velázquez.

Madrid, España:

- 37. "Lady Godiva"
- 48. "Mujeres rezando"

+ **1984.** Exposición personal en el Museo San Telmo de San Sebastián, España, (octubre):

ÓLEOS

- 1. "Autorretrato a los 15 años"
- 2. "La misa de Narvaja"
- 3. "Retrato de Encarna"
- 4. "Las planchadoras"
- 5. "La cena del chico"
- 6. "El hijo del labrador"
- 7. "El beso de la madre"
- 8. "Lady Godiva"
- 9. "Fragmento de la "Escuela de Atenas" de Rafael" (Copia)
- 10. "Modelo sentada"
- 11. "Fiesta de la Cofradía de Atzara"
- 12. "Comida en Mamoiada"
- 13. "Hilandera"
- 14. "Tejedoras sardas"
- 15. "Mujeres de Cerdeña"
- 16. "Campesina sarda con un cuenco de grano"
- 17. "Joven con cántaro"
- 18. "La Sra. Jansen y sus amigas"
- 19. "Interior holandés"
- 20. "Joven pescador"
- 21. "Joven de Volendam"
- 22. "Holandesas tomando té"
- 23. "Viejo holandés"
- 24. "Retrato de S.M. Alfonso XIII"
- 25. "Retrato del padre del pintor"
- 26. "El faro de la plata desde el Monte Ulia"
- 27. "Gaucho argentino"

- 28. "Jardín del Generalife"
- 29. "Jardín de la Alhambra"
- 30. "Granja holandesa"
- 31. "Vendimiadora de Alfaro"
- 32. "Desnudo de espaldas"
- 33. "Mi mujer y mi hija a caballo"
- 34. "Mi mujer y mi hija en la estancia"
- 35. "Retrato de Carmen Rubio con su hijo"
- 36. "Retrato de mujer española"
- 37. "Retrato de mujer con clavel rojo"
- 38. "Cabeza de española"
- 39. "Modelo reclinada en un diván" (Estudio)
- 40. "Paisaje desde Fuente del Berro"
- 41. "Dos mujeres azules de Tafilalet"
- 42. "Mujer marroquí"
- 43. "Mujer árabe"
- 44. "El chico de la calabaza"
- 45. "Bodegón con calabaza"
- 46. "Dos gallos" (Estudio)

PASTELES

- 47. "Carmen con abrigo blanco"
- 48. "Mi hija con sus juguetes"
- 49. "La princesa Obolensky con sombrero cordobés"

DIBUJOS

- 50. "Modelo sentado"
- 51. "Cabeza de modelo"
- 52. "Cabeza de modelo"
- 53. "Cabeza de holandesa"

- 54. "Retrato de Sam Mac Vea"
- 55. "Retrato de Sam Lanford"
- 56. "Retrato de Encarna Ortiz Echague"
- 57. "Retrato de Gabriela Poveda"
- 58. "Joven española"
- 59. "Mujer de Moulay Abdalah"
- 60. "Joven mora en la playa"
- 61. "Retrato de Teresa Ortiz Echague Rubio"
- 62. "Retrato de Carmen Ortíz Echague Rubio"
- 63. "Retrato de Teresa con sombrero"
- 64. "Paisaje de Granada"
- 65. "Paisaje de Granada"
- 66. "Retrato de padre del pintor"
- 67. "Retrato de Dolores Echague"

GRABADOS

- 68. "Molino holandés"

CARTELES

- 69. "Cartel de la Exposición de los Países Bajos"

+1984. Exposición personal en el Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria, España, (diciembre):

OLEOS

- "La misa de Narvaja"
- "Retrato de Encarna"
- "Las planchadoras"
- "El hijo del labrador"
- "La cena del chico"
- "El beso de la madre"

- "Modelo sentada"
- "Campesina sarda con un cuenco de grano"
- "Comida en Mamoiada"
- "Joven con cántaro"
- "Hilanderas"
- "Tejedoras sardas"
- "Mujeres de Cerdeña"
- "Joven pescador"
- "La señora Jansen y sus amigas"
- "Retrato de S.M. Alfonso XIII"
- "Holandés tomando té"
- "Joven de Volendam"
- "Viejo holandés" (Boceto)
- "Retrato del padre del pintor"
- "Retrato de Carmen Rubio y su hijo"
- "Gaucho argentino"
- "El faro de la Plata desde el Monte Ulia"
- "Vendimiadora de Alfaro"
- "Jardín del Generalife"
- "Jardín de la Alhambra"
- "Granja holandesa"
- "Desnudo de espaldas"
- "Mi mujer y mi hija en la estancia"
- "Retrato de mi hija a caballo"
- "Mujer marroquí"
- "Mujer árabe"
- "Dos mujeres azules de Tafilalet"
- "El chico de la calabaza"
- "Bodegón con calabaza"
- "Modelo reclinada en un diván"

- "Cabeza de española"
- "Dos gallos"

PASTELES

- "Carmen con abrigo blanco"
- "Mi hija con sus juguetes"

DIBUJOS

- "Joven española"
- "Mujer de Moulay Abdalah"
- "Joven mora en la playa"
- "Retrato de Carmen Ortiz Echagüe Rubio"
- "Retrato de Teresa Ortiz Echagüe Rubio"
- "Retrato de Teresa con sombrero"
- "Retrato de Dolores Echagüe"
- "Retrato del padre del pintor"
- "Paisaje"
- "Paisaje"
- "Cabeza de vieja holandesa"

GRABADOS

- "Molino holandés"

CARTELES

- "Cartel de la Exposición de los Países Bajos"

+ 1990 Exposición "Imágenes de una España romántica a una España de luz".
Museo de San Telmo, San Sebastián. España (septiembre).

- "El beso de la Madre"
- "Modelo sentada"

- "Mi mujer y mi hija en la estancia"

+ 1990 Exposición "Espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras". Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, España (noviembre - enero)

- "Modelo con bañera"

+ 1991 Exposición "Pintores alaveses". Sala San Prudencio, Vitoria. España. (Enero).

- "Modelo sentada"

- "El beso de la madre"

+ 1991 Exposición Centro Cultural del Conde Duque . Madrid, España

ÓLEOS

- "La misa de Narvaja"

- "Las planchadoras"

- "El hijo del labrador"

- "La cena del chico"

- "Tres niñas en el jardín"

- "El beso de la madre"

- "Lady Godiva"

- "Modelo sentada"

- "Fragmento de la Escuela de Atenas de Rafael" (copia)

- "Hilanderas".

- "Sarda con un cuenco de grano"

- "Mujeres de Cerdeña"

- "Comida en Mamoiada"

- "Tejedoras sardas"

- "La niña del cántaro"

- " Fiesta de la cofradía de Atzara"

- "La señora Jansen y sus amigas"

- "Joven pescador"
- "Jovencita de Volendam"
- "Granja holandesa"
- "Autorretrato"
- "El faro de la Plata desde el Monte Ulia"
- "Don Antonio Ortiz Echagüe Puertas"
- "Vendimiadora de Alfaro"
- "Retrato de la sra. Nonnie Reineke de Smidt"
- "Patio de Lindaraja"
- "Patio del Generalife"
- "La santera"
- "Viejas holandesas tomando café"
- "Interior holandés"
- "La casa amarilla" (tríptico)
- "El médico del pueblo"
- "Desnudo de espaldas"
- "Retrato de S.M. Alfonso XIII"
- "Jacobo van Amstel em mi casa"
- "Nosotros"
- "Mi mujer y mi hija en la estancia"
- "Mi mujer y mi hija a caballo"
- "La sra. Van Eeghen con su nieta"
- "Retrato de Carmen Rubio y su hijo"
- "Eloisa"
- "Carmen de fantasía"
- "Pierrot y su muñeca"
- "El mendigo ciego"
- "El cofre rojo"
- "Chico con calabaza"
- "Moro notable"

- "Senegalés fumando"
- "Jugadores de canicas"
- "Cortesanas de Moulay Abdala" (díptico)
- "Mujeres azules de Tafilalet"
- "Dos mujeres azules de Tafilalet"
- "Mujer árabe de blanco"
- "Mujer marroquí"
- "Senegalesas de frente"
- "Senegalesas de perfil"
- "Vendedores de velas"
- "Vendedores de babuchas"
- "Carmen en la playa"
- "Calle de Tánger"
- "Bodegón con calabaza"

PASTELES

- "Carmen con abrigo blanco"
- "Mi hija con sus juguetes"

VII. EL ESTILO DE ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE .

A la hora de analizar el estilo, o si se prefiere la fisonomía de las obras de Antonio Ortiz Echagüe, hay que considerar diversos aspectos. Qué tipo de asuntos elegía el autor para representar en sus cuadros y dibujos, qué técnicas utilizaba para plasmarlos en el soporte, y de qué forma se servía de los diferentes elementos plásticos, para construir con todo ello un lenguaje artístico que le es peculiar.

Por este motivo vamos a proceder al análisis previo de estos factores, para extraer a continuación unas conclusiones que nos permitan definir el personal estilo de Antonio Ortiz Echagüe.

A.- ASPECTOS ICONOGRAFICOS.

1. EL RETRATO.

Si empezamos nuestro análisis de la pintura de Ortiz Echagüe por el retrato, ello se debe a que a pesar de que el artista cultivó otra serie de géneros, fue por encima de todo un formidable retratista.

En alguna ocasión se ha dicho que toda su obra no es sino una inmensa y vívida colección de retratos; lo atinado de esta afirmación se hace patente si recordamos que siempre trabajó con modelo, y que incluso cuando pintaba sus cuadros costumbristas, lo que de verdad le interesaba eran los tipos raciales, la fisonomía de los personajes, la fuerza de sus semblantes, la expresión de sus ojos.

En cierta ocasión un periodista de la revista Cosmópolis le preguntó "*¿Es usted retratista por predilección o por cualquier otra causa ajena a su voluntad?*", a lo que Ortiz Echagüe respondió: "*No concibo que se pueda hacer obra artística contrariando nuestro temperamento. Pinto retratos por la sencilla razón de que me gusta pintarlos. Esto no quiere decir que me guste*

reproducir todos los modelos que se me ofrecen. El ideal sería retratar solamente a las personas que, como modelos, nos interesaran. Pero eso, ya lo he dicho, no es más... es decir no es nada menos que un ideal. Después de todo, un cuadro de conjunto es una reunión de retratos. Claro que, con la gran diferencia a nuestro favor, de que los modelos no nos han sido impuestos, sino que hemos sido nosotros quienes los hemos elegido..."

Ello no obstante, en este capítulo nos vamos a centrar en los retratos de encargo, que son los que en sentido estricto merecen este nombre, y que además constituyeron siempre la principal fuente de ingresos de nuestro artista.

Si lo esencial cuando se pinta es realizar una creación artística, el retrato no debe ser una reproducción de corte fotográfico del personaje, sino una interpretación que respete honradamente el parecido pero que nos permita ir más allá de las apariencias; que nos lo represente transfigurado, por medio de la sensibilidad y la maestría de su autor, en una obra de arte.

Los retratos testimonian el permanente empeño del pintor por plasmar la complejidad e individualidad del carácter y del temperamento humanos. Aunque su propósito es la representación de los rasgos individuales, es al mismo tiempo la expresión de la personalidad del artista, de su relación con el modelo, y de la imagen que tiene de él.

En la sólida formación de Ortiz Echagüe como retratista intervinieron sus muchos años de aprendizaje con modelo vivo en las distintas academias y escuelas por las que pasó, algunos de sus maestros, y una serie de referentes históricos y contemporáneos.

Entre sus profesores, recordemos en primer lugar al francés León Bonnat, a

cuyo taller de la Escuela de Bellas Artes de París acudió Antonio por espacio de dos años. Bonnat era un continuador de la escuela realista de Courbet y un gran admirador de la pintura barroca española, que se hizo célebre como retratista de los personajes oficiales del París de comienzos de siglo.

Fue en Roma (donde no se cansaba de contemplar el lienzo de Inocencio X, pintado por Velázquez) y luego en el Museo del Prado, donde Antonio tomó contacto con los retratos del genial sevillano, que le reafirman en su decidida inclinación hacia el natural. De él tomará, además de la fidelidad al modelo, el tamaño real de las figuras situadas en el mismo plano que el espectador, y el interés por los fondos neutros o por los horizontes con paisaje bajo y amplios cielos de nubes contra los que se destaca la efigie del retratado. Recordemos aquella carta que escribe en 1904 tras una visita a nuestra primera pinacoteca, en la que hablando de la admiración que le ha producido Velázquez afirma con juvenil entusiasmo: "*... cuando yo vuelva a pintar lo voy a hacer como él...*".

Otro maestro del XVII que le impactó profundamente fue el holandés Franz Hals, cuyo museo de Harlem visitó al poco de llegar a Holanda. La imagen alegre y desenfadada de sus retratos colectivos e individuales, la espontaneidad con que capta la expresión de los modelos, y sobre todo esa pincelada briosa y abocetada que coincidía con su propia manera de aplicar el color sobre el lienzo, serán vistos por Antonio como una confirmación de la línea por él elegida y como un ejemplo a seguir. El retrato de "La Sra. Jansen y sus amigas" (P. 44), donde Ortiz Echagüe adopta incluso la oscura paleta del último Franz Hals, es un esporádico pero sentido homenaje a este pintor holandés.

La tercera influencia actuante en su actividad de retratista fue la de la escuela inglesa del XVIII. Reynolds, Gainsborough, y Sir Thomas Lawrence, como pintores de damas aristocráticas y de niños deliciosos, serán un motivo de

inspiración que moderará la tendencia realista del pintor, inclinándolo decididamente hacia la elegante distinción y el inocente encanto de sus retratos femeninos e infantiles.

Entre sus contemporáneos admiraba a Zuloaga por el recio aspecto de sus figuras, a Sargent por la frescura que imprimía a sus personajes, y a Laszlo por su impronta aristocrática. Pero probablemente quienes más contribuyeron a forjar el estilo de Ortiz Echagüe en el género del retrato durante sus años de formación fueron los pensionados de la Academia española de Roma, en el transcurso de su primera estancia en esa ciudad, concretamente los discípulos de Sorolla: Chicharro, Benedito, y Álvarez de Sotomayor. De este último, -ocho años mayor que él-, aprendió mucho el adolescente Antonio, especialmente en lo referente a la aplicación del color y a la disposición del modelo. La amistad que les unió toda su vida era fruto de una similar concepción de la pintura, que se hace evidente comparando las creaciones de ambos artistas.

Si con todo lo anterior hemos querido dar una visión de las querencias de Ortiz Echagüe dentro del género, no hay que olvidar que la base de sus excelentes retratos no son los precedentes creados por otros, sino sus dotes de observación que le permitían captar con ojo certero la fisonomía de sus modelos, su extraordinario dominio técnico para llevarla al lienzo con toda facilidad, y su buen gusto para disponer el asunto. Si a ello se añade la elección de unos fondos adecuados para realzarlo o imprimirle un determinado carácter, y su lema de "... pescar a las personas en sus mejores momentos", obtendremos la fórmula de su éxito como retratista internacional.

La primera sensación que producen los retratos de Ortiz Echagüe es la de que su autor nos dice la verdad; esto es que aún sin conocer a los modelos nos provocan una impresión convincente de parecido. Enamorado de la figura humana, y digno heredero de la mejor tradición realista española, Antonio fue

siempre un pintor fiel al natural que supo trasladar al lienzo con fidelidad y soltura la fisonomía de sus modelos, pero matizada por un sentido innato de la elegancia y la armonía.

A ello se debe la apariencia de naturalidad y veracidad que el artista imprimía a todos sus retratos, y su enorme prestigio en este género, que está considerado por muchos cómo el más difícil del arte pictórico, y para el que estaba especialmente dotado.

Independientemente del formato o de la modalidad (bustos, medios cuerpos, o figuras), lo que de verdad importa en los retratos de Ortiz Echagüe es el rostro, y dentro de él los ojos. Toda la vida y el espíritu del modelo se traducen en sus ojos, en el brillo de las pupilas, en la expresión de la mirada. Para él eran el alma y el centro de sus cuadros; siempre era lo primero que dibujaba y que pintaba, y cuando los había terminado, aunque solo estuviera esbozado el óvalo de la cara con carboncillo, ya se reconocía perfectamente al personaje, tanta era la fuerza y la personalidad que sabía imprimirles.

Luego se ocupaba de modelar los demás rasgos de la cara hasta completar la imagen, pasando a continuación al cabello y a las ropas que eran realizados con trazos más sueltos, pinceles más anchos, y con menos capas de pintura que las empleadas en el rostro.

El otro elemento esencial de sus retratos son las manos, unas manos maravillosamente ejecutadas. El artista sabe muy bien que estas poseen una fuerte potencialidad expresiva, y que son capaces por sí solas de llenar la obra de significado. Su maestría de dibujante se hace siempre patente en este elemento que lejos de quedar oculto o ser escamoteado (como hacen tantos pintores de poco oficio), adquiere un papel esencial en sus retratos, realizando un gesto o dándonos una pista adicional sobre la personalidad o las aficiones

del modelo, que juguetea con un collar, sostiene un libro, agarra un abanico, o una raqueta de tenis... .

Vamos a comenzar el estudio de los retratos de Ortiz Echagüe (tanto al óleo como al pastel), por los infantiles; una de las especialidades del pintor, ya que su facilidad para captar rápidamente la expresión de las caritas de los niños, su soltura técnica, y la rapidez de ejecución eran cualidades muy indicadas para este tipo de modelos a los que siempre resultaba muy difícil mantener posando para el pintor.

En la biografía del artista hemos visto que sus favoritas fueron siempre las niñas, de quienes decía "*... son más bonitas para pintarlas*"; y que desde muy pronto convirtió a sus hermanas y primas en las primeras víctimas de su afición al retrato obligándolas a posar para él, solas o en grupo, en el interior de la casa o en el jardín. Pero siempre vestidas de blanco, el color predilecto de su adolescencia, y uno de los más difíciles de matizar.

Entre los más bellos de estos retratos de cuerpo entero están el de su hermana Encarna con un libro (P. 9), Museo de San Telmo de San Sebastián, y el de sus tres primas Ortiz de Zárate en el jardín de la casa de Vitoria (P. 8). En ambos casos vemos respectivamente el estudio de los blancos en un interior y al aire libre, la importancia concedida a las manos y los brazos, y por encima de todo el anticipo de su habilidad como futuro pintor de retratos.

Será en Roma durante su estancia como pensionado de la Academia española, cuando Ortiz Echagüe defina ya su estilo como retratista. En el de Elisabeth Smidt (P. 36), aquella niña rubia que muchos años después se convertiría en su esposa, podemos ver el formato circular de unos 60 centímetros de diámetro, que será habitual en sus bustos y cabezas. Era esta una forma geométrica que parece enlazar más con los tondos renacentistas

(pensemos en los de Boticelli, o en el propio Tondo Doni de Miguel Angel), que con el formato elíptico de los retratos románticos. Aunque tampoco hay que descartar una posible influencia en este sentido a través de su amistad con los Madrazo.

La figura aparece muy en primer término, con el busto de frente y la cabeza ligeramente ladeada en una posición de tres cuartos para evitar el aspecto plano y dar más volumen a la cara que recibe una iluminación lateral. El rostro destaca sobre un fondo muy característico del autor: una mancha de vegetación muy abocetada de color verde oscuro que cubre en diagonal la mitad del fondo, dividiéndolo en dos campos: el otro está ocupado por un cielo azul surcado de nubes blancas. Con ello se crea un entorno de evocación campestre pero que juega un papel totalmente secundario frente a la importancia de la figura.

En el retrato de Elisabeth, como ocurre en La Gioconda, la niña esboza apenas una sonrisa frunciendo muy levemente la comisura izquierda de los labios; ello y la transparente placidez de sus ojos azules le dan una expresión entre seria y juguetona realmente notable. Fue el entusiasmo que este retrato produjo entre los conocidos de los Smidt, en Hilversum, lo que llevó a Ortiz Echagüe a Holanda, empezando su carrera profesional dentro del género.

Siguiendo este esquema realizó allí gran cantidad de retratos infantiles. Entre los bustos recordemos los deliciosos pasteles de los hermanos Hingst (P. 39 a 41), y entre los de cuerpo entero a los niños Otto Van der Aa (P. 42), y Harinxma Thoe Sloten (P. 43). En ambos casos la postura del pequeño modelo es idéntica: la mano izquierda apoyada en la cintura, el brazo derecho cayendo en paralelo al cuerpo y sosteniendo un sombrero adornado con plumas. La posición de las piernas, cargando una todo el peso del cuerpo y con la rodilla flexionada la otra - igual que hacían los escultores clásicos-, da elasticidad a la

postura y suaviza la falta de movimiento.

Dejando a un lado el encanto de estos retratos, en las dos obras llama la atención la calidad de los vestidos, de raso blanco el uno y de terciopelo negro el otro, interpretados con esa maestría en el manejo de los colores que convierte los cuadros de Antonio en un auténtico goce visual.

En los años de la primera guerra mundial, mientras residió en San Sebastián, hizo también varios retratos infantiles. En los de sus primas de Bilbao (P. 77 a 81), - de las que pintó algunos bustos en forma de tondos, medias figuras, y ese magnífico pastel muy a lo escuela inglesa, de dos niñas sentadas en el suelo sosteniendo un perrito y un cesto de flores -, hay que tomar nota de una novedad en el planteamiento de los fondos. Aunque siguen jugando un papel secundario, se concretan ahora en paisajes de jardines propios de grandes mansiones donde aparecen parterres de césped, arbustos, y setos recortados entre los que discurre algún camino de tierra perpendicular a un horizonte casi siempre bajo. Con ello la obra adquiere mayor profundidad, efecto al que contribuye en ciertas ocasiones la colocación de un tronco de árbol con abundante follaje a un lado del cuadro y en un plano inmediato al modelo.

Este característico entorno, entre gainsboroughniano y velazqueño, lo encontraremos también en sus niños del nuevo mundo. El norteamericano Acosta Nichols (P. 89), con un palo de golf en la mano y un rostro digno de Murillo. Y los argentinos Leoncito Hurán (P. 64) (que es una réplica de encargo del cuadro de Velázquez "El príncipe Baltasar Carlos, cazador"), y Ernesto Conen (P. 63), con traje corto de marinero y un gran aro en la mano.

Aunque bastante posterior en el tiempo, no podemos dejar de citar un retrato de grupo pintado en los Estados Unidos en 1930 "Los niños Hunt" (P.

205), donde vuelve a emplear esta fórmula. Aquí se hace evidente su talento para personalizar a cada uno de los hermanos, no solo en cuanto a la diversidad de los rostros que se sobrepone al parecido entre todos ellos, sino con algún símbolo específico: el libro del mayor, la raqueta del segundo, o el aro de los pequeños.

Por último, hay que mencionar los múltiples retratos que Ortiz Echagüe hizo de sus hijos, especialmente de Carmen, quien fue siempre su modelito predilecta. Desde la primera vez que posó para él en brazos de su madre con tres meses (P. 108), hasta los lienzos pintados en Tánger cuando la niña tenía doce años (P. 219 a 221), el artista nos ofrece toda una serie de dibujos y retratos al óleo y al pastel reflejando las transformaciones que experimenta a medida que va creciendo, y que van marcando el paso del tiempo. Un tiempo que el pintor consigue detener creando esta serie de imágenes para el recuerdo.

Todas ellas son obras deliciosas en que la niña suele estar rodeada de juguetes en medio de un ambiente feliz y risueño. Al mismo tiempo recrean el marco existencial en que se desarrolló la vida de la familia, cuando aparece acompañada de animales en la estancia de la Pampa (P. 143), disfrazada de gran dama en la madrileña Quinta del Berro (P. 166), o bajo el ardiente sol de las playas marroquíes (P. 221).

De su travieso hijo pintó pocos retratos, ya que el niño se resistía a posar. Aun así tenemos de él algunas imágenes tan encantadoras como el retrato de Federico en verde (P. 230), con el típico fondo de nubes y árbol lateral; o junto a su hermana y su madre en los cuadros de Tánger (P. 219 y 220) donde aparece tocado con una gorra blanca que acentúa su aire de pilluelo.

Por lo que respecta al retrato femenino, vaya por delante el dato de que son los más numerosos dentro de la producción de Ortiz Echagüe, quien fue

conocido sobre todo como pintor de damas, por la exquisita sensibilidad con que supo interpretar la figura femenina.

La mujer fue considerada siempre por el artista como el modelo estético por excelencia, y la convirtió en el tema preferente de su pintura. En este aspecto su actitud venía a coincidir con los retratistas románticos, pero sobre todo con la predilección que el modernismo contemporáneo mostraba por el bello sexo. Sin embargo, en los retratos femeninos de Ortiz Echagüe no hay una idealización de la modelo, - su fidelidad al natural se lo impedía-, sino un marcado naturalismo teñido, eso sí, de distinción y serenidad.

Los retratos de busto de su primera estancia en Holanda responden al tipo ya comentado al hablar del de la niña Elisabeth Smidt, con su fondo dividido en dos semicírculos de distinto cromatismo. En su mayor parte son mujeres jóvenes, de hermosos rostros y elocuente mirada, pero junto a ellos encontramos también el retrato la abuela de Elisabeth, la "Sra Joos Reineke" (P. 37), un óleo muy en la línea de Franz Hals, en el que la modelo lleva un traje negro de cuello cerrado del que emerge un rostro lleno de dignidad y carácter. En este caso estamos ante un fondo neutro, conscientemente elegido para realzar la seriedad de la dama y la intensidad de su expresión.

Es en este tipo de obras, cuando representa a mujeres entradas en años que han perdido la belleza de la juventud, pero han ganado en personalidad y experiencia (recordemos a "La Sra Jansen y sus amigas"), cuando se puede utilizar el adjetivo "realista", frente al de "naturalista", que hemos empleado anteriormente para calificar sus retratos.

También en los inicios de su carrera como profesional del género en la localidad de Hilversum, pintó el de la joven Pussy Van der Aa (P. 50), disponiendo la figura de forma que aparece reclinada sobre un sofá

desplegando sobre él la amplia falda de su vestido. Esta posición del cuerpo que responde al tipo de la modelo tumbada veneciana, - muy utilizada también por su admirado Manet -, pasará a integrar el repertorio iconográfico de Antonio que lo empleará posteriormente en más de una ocasión.

Su primer viaje a América supuso una ligera evolución en su lenguaje formal. En contraste con la sencillez de su clientela holandesa, las señoras de la alta burguesía argentina deseaban en su mayoría ser representadas con sus atuendos más elegantes, de modo que quedara bien claro su alto poder adquisitivo y elevada posición social.

De ahí la aparición de accesorios como abanicos de plumas de avestruz, manguitos de piel, collares de perlas, o chales de leves gasas que lucen estas modelos. Aunque siguen encargándole bustos y medias figuras, en las de cuerpo entero se generaliza la posición del cuerpo de perfil y el giro del cuello y la cabeza en dirección al observador. Como fondo encontramos las vistas de jardines versallescios, citados más arriba, y un cielo que tiende a ocupar las dos terceras partes del lienzo.

En algunos casos la dama en cuestión está acompañada por sus hijos, que aportan con su espontaneidad e ingenuo candor un interesante contrapunto a la escena. El más logrado de todos sus retratos de familia es el de "La sra. Conen con sus dos hijos" (P. 152), obra realizada al pastel, en tamaño natural, y con unas calidades espectaculares.

Si bien no son muchos los retratos pintados durante su estancia parisina al comienzo de los "felices años veinte", no podemos por menos que citar el de Madame Guitry (P. 133), esposa del célebre actor, reclinada entre almohadones al modo de una moderna odalisca, y el "Retrato en rojo" (P. 134) donde una estilizadísima joven vestida con ceñido traje de este color destaca

como una llama sobre un fondo reducido a brochazos verdeazulados creando una vistosísima combinación cromática.

Pero la época cumbre de sus retratos femeninos fué el periodo de la Quinta del Berro, no sólo por el gran número de cuadros que pintó, sino por la combinación entre la clásica corrección de las figuras, la modernidad de su factura y del tratamiento de los fondos, donde el artista despliega toda su fantasía y su libertad de ejecución.

Las relaciones con la corte y los miembros de la aristocracia española, le proporcionan encargos de damas de la nobleza que, como la Duquesa de Parcent (P. 156), visten escotados trajes de ricas telas y lucen costosas joyas. Ortiz Echagüe las retrata sentadas o de pie, plenas de sosiego y adoptando elegantes gestos gracias a la posición de las manos, esas eternas aliadas del artista. Como contraste el colorido se hace cada vez más arbitrario, sus combinaciones más brillantes y atrevidas, y la espontaneidad técnica aumenta de forma creciente, especialmente en la zona superior del cuadro, cubierta de unos celajes llenos de movimiento resueltos a base de violentos brochazos.

Este carácter a la vez festivo y cortesano de sus cuadros madrileños se traslada a los retratos de su familia, en los que podía expresar con mayor libertad la medida de su genio. Los de su hermana Encarna con su hija (P. 163), y el de Nonnie con su nieta Carmen (P. 164), son dos magníficos testimonios de ello.

El último de sus retratos femeninos, que supone el broche final de su carrera, fue pintado en Argentina en 1936. Es el de su vecina Frederika Hindlopen (P. 231), un medio cuerpo al pastel, que sintetiza toda la maestría técnica y la exquisita elegancia y expresividad de los retratos de Ortiz Echagüe.

Pese a su especialización en el tema femenino, Antonio tuvo también muchos clientes del otro sexo. En este caso la forma de abordar al personaje presenta algunas diferencias. Aunque el centro de atención sigue estando en la fuerza de la mirada, - que en sus cuadros siempre atrae como un imán-, y en unas manos de aspecto muy varonil, el artista acostumbra a colocar algún elemento para crear un entorno que defina la actividad profesional del modelo. Así tenemos al aviador argentino Jorge Newberry dentro de la carlinga de su avioneta (P. 65), al embajador norteamericano en Madrid sobre un fondo que representa el patio del Palacio de Oriente (P. 158), al escritor Adolfo Dávila en su despacho (P. 66), o al australiano Mr. Garvan vestido de jugador de polo (P. 88). Ello no obstante en varios de sus retratos masculinos el artista ha preferido un fondo totalmente neutro, de recuerdo velazqueño, que combina muy bien con la efigie de algunos maduros próceres cuya severa expresión se ve mitigada por el desenfado de las pinceladas del artista, tal ocurre con el retrato de su padre (P. 76), uno de los más notables de los que pintara Ortiz Echagüe. En el de Henri Van der Aa (P. 67), un distinguido joven holandés, este tipo de fondo responde a otra intencionalidad, la de resaltar la chaqueta roja del modelo que adquiere un extraordinario relieve sobre la monocroma superficie posterior, y realza la inteligente expresión de la cabeza rematada por un sombrero negro.

Una especie de compromiso entre ambos tipos de planteamiento lo encontramos en el que probablemente sea el mejor retrato masculino de Ortiz Echagüe, el del actor francés Lucien Guitry (P. 94), cuya impresionante figura desplazada hacia un lado del lienzo, proyecta su sombra sobre la pared del fondo, y queda equilibrada por un sólido elemento escultórico lateral. La expresión equívoca del gran actor, acostumbrado a identificarse con los más diversos personajes, viene a plasmar con innegable maestría lo polivalente de su personalidad.

Como pintor de la casa real española Ortiz Echagüe realizó un retrato de S.A.R. el Infante Don Alfonso de Orleans Y Borbón, vestido de aviador junto al morro de su aparato (P. 153), y varios de S.M. Alfonso XIII: una espléndida cabeza al pastel (P.55), y dos óleos de cuerpo entero con vestimenta militar de gala, y la espada entre sus piernas. Uno de ellos con la catedral de Segovia como fondo (P. 136), y el otro en una sala de palacio real frente a un gran cortinaje que deja entrever un paisaje lejano (P. 56).

Tras pasar revista a las modalidades de retratos cultivadas por Ortiz Echagüe, nos queda hablar de los autorretratos. Podría afirmarse que el autorretrato es el más revelador de los retratos, puesto que el aspecto interno y el externo pueden plasmarse de forma directa sin tener que pasar por el trámite de adaptarse a las peculiaridades de otro ser, a menudo desconocido para el artista.

Resultaría extraño que un pintor tan inclinado hacia este género no hubiera intentado la experiencia de plasmar sus propios rasgos en el lienzo. No obstante, lo primero que observamos es que Antonio no fue un artista que sintiera gran inclinación hacia el autorretrato, a diferencia de lo que ocurre con Rembrandt o Van Gogh. De hecho, dejando al margen algún autorretrato a lápiz y carboncillo (D. 25), solo tenemos tres lienzos en los que aparezca la efigie de su autor, pero que son indicativos de su trayectoria vital.

El primero de ellos (P. 3) resulta especialmente emotivo, porque en el vemos al artista, casi un niño, que (situado indudablemente frente a un espejo) se representó con la paleta y los pinceles en la mano queriendo plasmar la imagen de lo que anhelaba a ser en el futuro: un pintor. Resuelto a base de pinceladas largas y abocetadas impregnadas de materia, esta obra, pese a estar firmada, tiene el aire de un boceto y esa sensación de inmediatez y

soltura que caracterizará siempre al futuro artista.

El segundo (P.53), pintado a los veintinueve años en su estudio de Laren, supone el logro de aquellas aspiraciones infantiles. Ahora le vemos convertido en un joven seguro de sí mismo, con un atuendo elegante y un aire de soltero mundano, acompañado por su perro: un precioso setter irlandés.

El tercero y último (P. 140), es ya un retrato de familia titulado "Nosotros" o "El ferrocarril", donde aparece con su mujer, su hija y dos criadas frente al comedor de su casa de Hilversum. Realizado a los treinta y ocho años, se representa vestido con el típico traje de cazador inglés (dato indicativo de su gran afición cinegética) y es la imagen de un hombre satisfecho de su familia y de su suerte.

Aunque ya no pintó más autorretratos, en el transcurso de sus últimos años comentó a su esposa *"... ya me voy convirtiendo en un viejo interesante de pintar"*, en una clara referencia a su ya conocida afición por los rostros de los ancianos, y al proyecto de plasmar el suyo en otra nueva etapa de su vida, que la muerte le impidió alcanzar.

Para finalizar este capítulo de los retratos, tenemos que hacer referencia a sus dibujos, realizados generalmente a lápiz y carboncillo, y suplementados en algunas ocasiones con toques de pastel. Son fundamentalmente estudios de cabezas vistas generalmente de frente o de tres cuartos, realizadas directamente sobre el papel sin preparación alguna del soporte, y sin ningún elemento ambiental.

En la mayoría de ellos se esboza el arranque del cuello, o de los hombros, y se modela con toda precisión la forma del rostro que sigue estando presidido por la intensidad de la mirada. En ellos, libres de la distracción del color,

podemos apreciar mejor la soltura de mano, y las cualidades de dibujante excepcional y fisonomista certero de su autor. Entre los retratos femeninos destacaremos el de su anciana madre (D. 54), o los de sus sobrinas Carmen (D. 50) y Teresa (D. 51).

Pero quizás, al contemplar sus dibujos de retratos nos seduzcan más las cabezas masculinas, puesto que se adaptan especialmente bien a este tipo de medio que acentúa la solidez de los rasgos y la energía de las facciones. Rostros como el del capitán Doecksen (D. 19) o Fernando Ortiz Echagüe (D. 24), nos muestran la importancia del tramado en la consecución de sombras y volúmenes, en definitiva, en la obtención de una imagen realista y veraz. Uno de los más notables es el del escritor Enrique Larreta (D. 29) donde además del rostro, Ortiz Echagüe ha dibujado una mano que se apoya en la barbilla reforzando el aspecto pensativo del gran literato.

De todos modos, si hay una obra que nos de toda la medida del genio de nuestro artista, esa es el retrato del boxeador negro Sam Mac Vea (D. 23). Antonio aquí no solo ha sabido ver y representar el grosor de los labios, el aplastamiento de la nariz, el retraimiento de los ojos, o la pigmentación de la piel, sino la estructura misma del cráneo y la mandíbula de un hombre de color, esencialmente diferentes de las de la raza blanca. Y por si todo ello fuera poco su mirada, estableciendo una confrontación directa con el observador lo convierte en un verdadero retrato psicológico, ya no de un solo individuo sino de toda una raza.

2. TIPOS Y COSTUMBRES.

Junto al retrato, será la pintura que momentáneamente llamaremos "de género", el otro gran tema de las creaciones de Ortiz Echagüe. A lo largo de estas páginas veremos cómo las dos coordenadas entre las que se mueve su arte son fundamentalmente el realismo y el costumbrismo.

Pero antes de seguir adelante puede resultar ilustrativo traer a colación sus declaraciones a la revista argentina *Augusta* (v. bibliografía: Sibelius): *"Creo que en arte cada país produce un género aparte, como cambian los frutos de la tierra pasando de comarca. España produjo siempre pintores realistas: ni Goya, ni Ribera ni Velázquez podían haber pintado como pintaban si hubiesen nacido y vivido en el norte de Europa"*.

Y más adelante refiriéndose a su oposición a la pintura de *historia* *"...era preferible mirar a la época actual cómo es y cómo vive, dejando en paz a las grandes figuras de la historia que ya han sido inmortalizadas en los lienzos de los maestros. Todos volvimos de acuerdo con su prédica (se refiere a Sorolla), a lo que hizo Velázquez: a pintarnos nuestro Esopo o nuestro Bobo de Coria, es decir la vida real como se nos presenta ante los ojos con sus bellezas y sus deformidades que no todo han de ser figuras cesáreas y marciales aposturas, ya que el tipo rústico -lobo de mar o simple labriego- tienen de sobra para interesar la vena de los pintores cuando miran sinceramente y pintan lo que ven"*.

Así pues, hay una reivindicación del realismo como un estilo que imita fielmente la naturaleza, sin idealizaciones, y pretende crear una determinada ilusión: la de presentar la pintura como si fuera parte del mundo real, como si el espectador estuviera contemplando directamente la escena a través de un gran ventanal.

Pero obviamente el siguiente paso a dar es la selección de aquel motivo o fragmento de la realidad que el pintor quiere mostrarnos. Y aquí es donde interviene el elemento costumbrista, pues Ortiz Echagüe siempre buscó pueblos y escenarios donde pudiera encontrar tipos, trajes e interiores de marcado carácter local; gentes que hubieran conservado rasgos típicos y

costumbres propias preservando su originalidad étnica frente al uniformismo del progreso.

De ahí que los cuadros de Ortiz Echagüe tengan un doble interés, el estrictamente pictórico, y el de documento etnográfico de una forma de vida tradicional y arcaica que su generación fue la última en poder contemplar de manera directa, antes de que los grandes conflictos bélicos del siglo XX la engulleran en su tumultuosa corriente reduciéndola a esas antiguas fotografías que vemos hoy en los museos de etnografía.

No obstante, lo que diferencia a Antonio de sus contemporáneos amantes de este género de pintura: Zuloaga, los Zubiaurre, Rodríguez Acosta, López Mezquita, Álvarez de Sotomayor, Beltrán Masses, Piñole,... será su carácter internacional, pues aunque su estilo tendrá siempre un acento marcadamente español, el artista fue un viajero infatigable que no conoció fronteras nacionales ni diferencias de razas. El mundo fue su campo de acción y todo ser humano su modelo, por ello recorrió infinidad de países y tres continentes a la búsqueda de zonas apartadas e incluso marginales, que hubieran escapado al paso del tiempo para complacerse en mostrarnos sugestivos ambientes, y auténticas figuras populares, realizando en cada lugar síntesis sobresalientes de lo más significativo del carácter local.

Para ello no se limitó a las estancias pasajeras de un visitante ocasional, o de un pintor de paso que toma apuntes para elaborar después la obra en su confortable estudio de la correspondiente capital europea, sino que se instaló durante meses e incluso años en el medio que iba a pintar (Cerdeña, Granada, Zeelandia, Fez, La Pampa...), convivió con las gentes que lo habitaban y nos dio con ello unas imágenes verdaderamente auténticas que no tienen nada que ver con los artificiales - y a veces caricaturescos - clichés al uso en la pintura de género, y que constituyen el secreto de la ineludible seducción y de

la atracción inmediata que provocan sus figuras.

Quizás por ello, ahora que la España de las autonomías ha vuelto sus ojos hacia los pintores costumbristas de la primera mitad del siglo, buscando abanderados de lo regional que son "redescubiertos" con gran alborozo de los políticos locales, Ortiz Echagüe no encaja. Ni con la escuela castellana, ni con la vasca, ni con la andaluza -aunque pintó en cada una de estas tierras-, porque su arte es universal y ni entonces ni ahora conoció fronteras; Antonio fue un europeísta y un internacionalista "avant la lettre", que pasó su vida yendo de un lugar a otro buscando siempre nuevos motivos de inspiración para sus pinceles, y renovando sus temas por medio del cambio de ambiente, porque sólo pintaba lo que veía, y su espíritu inquieto le empujaba siempre a ampliar su campo de visión.

Fue un pintor y un hombre generoso, de mente abierta y ojo certero, con una inagotable capacidad de trabajo y de entusiasmo, que quiso mostrar a los demás lo que había visto y le había fascinado en su recorrido por el mundo. Y ello, -para nuestra fortuna-, a través de un medio que es la pintura en el que creó una impresionante colección de obras maestras.

Otro aspecto que llama la atención a cualquier observador que se acerque a la obra de Ortiz Echagüe es su profundo humanismo. Lo que más siente es la figura, ese será siempre el elemento principal del cuadro y el motivo en el que centra su atención. La fuerza de su presencia se acentúa por el tamaño natural que tienen los personajes, que los hace más creíbles, reales y cercanos, más "de verdad".

La razón de esta peculiaridad hay que buscarla no sólo en su decidido talante realista, sino en los criterios pedagógicos en boga en las academias de bellas artes que frecuentó. No hay que olvidar que la formación de los artistas

en los centros de enseñanza de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se basaba en dibujar del natural con modelo vivo. A ello dedicaban infinidad de horas los alumnos, haciendo multitud de apuntes hasta saber encajar la figura, dominar su anatomía, y representarla en las más variadas posturas.

El dominio que Ortiz Echagüe adquirió en este campo, le permite deleitarse en el cuerpo humano, ya que (como veremos en sus desnudos) cree en la belleza intrínseca del mismo, aunque los elementos anatómicos más representados en sus obras costumbristas sean las manos y la cabeza.

Como gran pintor de retratos que era, Antonio concedía enorme importancia a la fijación estricta de los modelos, unos modelos que eran elegidos entre las gentes de la calle y pagados por él. Al artista le interesan sobre todo los hermosos rostros de las jóvenes (recordemos sus maravillosas cabezas sardas, las muchachas holandesas, o las negritas de Fez) y los semblantes de los viejos, con sus especiales calidades y texturas. Los veteranos pescadores de Zeelandia, o el magnífico "Moro notable" de Tánger, se cuentan entre los mejores ejemplos de ello.

Muchos de estos cuadros son en realidad retratos de tipos raciales en cuyos rostros llenos de expresión se trasluce incluso una mentalidad diversa, un contexto cultural y existencial diferente al del pintor, quien, no obstante, ha sabido captarlo y transmitirlo en unos lienzos llenos de vida interior, que no queda jamás solapada por lo pintoresco del tema.

Los trajes que visten sus personajes realzan los volúmenes de la figura y constituyen un elemento esencial de la obra, pues son habitualmente indumentarias características de la zona, reveladoras de una larga tradición y un rico folklore. Independientemente de que resulten más o menos vistosos todos ellos están ejecutados con esas amplias pinceladas que definen las

formas sin descender al detalle, y con esa extrema sabiduría cromática consustanciales al estilo de Ortiz Echagüe.

Al ocupar las figuras la mayor parte del lienzo los elementos ambientales juegan por lo general un papel secundario, que se potencia o debilita en función del interés que tenga el artista por incluir al personaje en un determinado ambiente (casi siempre un interior doméstico), o por el contrario en centrar la atención exclusivamente en el modelo a base de crear un fondo neutro, como hacía con algunos de sus retratos.

A lo largo de la trayectoria vital de Ortiz Echagüe hubo una serie de enclaves, que supusieron una relativa sedentarización del nómada impenitente que siempre fue nuestro artista, y que marcan diferentes capítulos en sus cuadros de género, de los que nos ocuparemos a continuación.

El verdadero punto de partida de su especialización en la pintura de tipos y costumbres fue la apartada isla de Cerdeña, donde se instaló a pasar largas temporadas desde 1907 a 1909, atraído fundamentalmente por la variedad y riqueza de los trajes regionales que vestían las mujeres de la isla.

Casi todos los lienzos sardos están pintados con modelos femeninas, y responden a tres tipos de planteamiento. Hay una serie relacionada con las celebraciones litúrgicas en que aparecen formando grupos, en actitud procesional, y con algún cirio en la mano. En estos casos no hay más referencia espacial que las tenues sombras proyectadas por las figuras en el suelo, y la atención se centra en las amplias blusas blancas, las faldas rojas y negras, y los pañuelos que cubren las cabezas y a veces el rostro de las mujeres como un embozo.

La otra serie es la de cuadros reducidos a una sola figura en la que el

deseo del artista ha sido captar la vida interior, el alma individual de la protagonista, que aparece de medio cuerpo, o se reduce a un rostro enmarcado por las características tocas blancas de Atzara donde pintó los más asombrosos de sus "retratos" sardos.

Por último hay otros lienzos en los que nos presenta interiores domésticos con algunos elementos muy característicos de las viviendas y el medio rural de Cerdeña: los primitivos telares, las altísimas camas ittiresas, la cerámica popular... . En estos casos los personajes femeninos aparecen integrados en el medio, realizando diferentes labores en el interior de sus hogares. Por este motivo existe una preocupación por delimitar el espacio, que queda definida por las líneas del suelo, y la disposición del mobiliario.

Como colofón de su estancia en la isla tenemos que citar, una vez más, su enorme lienzo "Fiesta de la cofradía de Atzara" (P. 35), la obra cumbre de este periodo y al mismo tiempo síntesis de todos sus logros. Cada una de las veintiséis figuras dispuestas en torno a la mesa refleja su talento a la hora de personalizar a los miembros de un conjunto, pues cada cabeza constituye un punto focal dentro del grupo en que todos los personajes se representan en una postura diferente y llena de naturalidad. Su sosiego físico contrasta con la energía de las miradas y con la fuerza cromática del lienzo, que resulta aún más sorprendente si consideramos el reducido número de colores empleados. Recordemos que Camile Mauclair (V. bibliografía), calificó esta obra como *"...una de las composiciones más sabias, más expresivas, y más reveladoras de maestría del arte contemporáneo."*

En Holanda, país donde el artista vivió varios años repartidos en tres periodos diferentes: el de Laren (1909 - 1913), el de Zeelandia (1920), y el de Hilversum (1922 - 23), realizó también multitud de cuadros de tipos populares. Aunque algunos de sus modelos fueron niños de la localidad de Volendam, o

jovencitas con las cofias típicas de los Países Bajos, lo más característico de sus creaciones holandesas son los ancianos, hombres o mujeres silenciosos, instalados en el interior de unas viviendas sencillas pero confortables. Con ello Antonio parecía confluir con la temática tradicional de la pintura de ese país, siempre tan proclive a las escenas intimistas y hogareñas que se desarrollan en un ámbito familiar ordenado y tranquilo.

En estos lienzos Ortiz Echagüe se recrea en reproducir la flacidez de la piel, los rostros surcados de arrugas, las calidades y textura de unos semblantes marchitados por el paso de los años, pero todavía llenos de dignidad. La imagen que nos presenta de esta etapa de la vida a través de unos magníficos estudios fisionómicos no es triste ni pesimista, más bien nos la muestra como un periodo para la reflexión y para el recuerdo, como ocurre con esos viejos y solitarios marinos que aspiran filosóficamente el humo de sus pipas, con esas mujeres que se sientan junto a la alhacena para tomar una taza de té, o en la reunión de la Sra. Jansen con sus amigas (P 44). Si en el periodo de Laren el empleo de una paleta de tonos más apagados, con abundancia de pardos que se combinan con verdes y rojos oscuros, tiene cierta relación con su admiración por Franz Hals, en sus cuadros zeeladeses - muy especialmente los pintados en "la casa amarilla"-, las escenas descritas con vívidos colores siguen siendo de una gran placidez. La estridencia cromática viene a ser como el adobo picante con el que se anima el intimismo del tema, como una especie de compensación frente a la seriedad de la matrona que nos recibe de pie en el salón de la casa, o la circunspecta mirada del médico mientras toma el pulso a su paciente.

Los elementos del mobiliario, y del ajuar doméstico van aumentando también en número y detalles, y alcanzan su punto culminante en ese gran cuadro pintado en Hilversum "Jacobo Van Amstel en mi casa" (P. 139), que como ocurriera con la Cofradía de Atzara en Cerdeña, supone el cierre de su

etapa holandesa.

En esta obra encontramos a dos personajes que resumen la tipología cultivada por el artista en ese país: una alegre muchacha con cofia, y un anciano solemne dándole la réplica; la juventud y la vejez frente a frente, separadas por el blanco mantel de la mesa. El entorno en el que están inmersos ha sido recreado con todo lujo de detalles destacando las calidades de los objetos con un detenimiento poco habitual en un artista siempre más interesado por la figura que por las naturalezas muertas. Aquí el brillo de las porcelanas, la transparencia del cristal o los reflejos metálicos de esa jofaina de cobre hábilmente situada en primer término, son una exhibición de virtuosismo.

A pesar de sus largas ausencias, Antonio también pasó algunas temporadas pintando en España, por lo que conviene analizar hasta qué punto puede incluirse en la nómina de pintores de "tipos españoles", por lo demás bastante nutrida en los comienzos de este siglo.

Aunque los lienzos pintados en Narvaja y Logroño, cuando contaba entre diecisiete y diecinueve años, responden a una iconografía de labradores y mujerucas de pueblo reveladores de su interés por las clases populares, aún no se ha definido la orientación que el artista va a dar a su pintura. De ahí que los pasemos por alto, a pesar de que la elección de esos temas venga a ser un preludio de su futura inclinación hacia la pintura de género.

Va a ser durante los años de 1914 al 18, cuando Antonio se refugia de la Primera guerra mundial en el domicilio de sus padres de la capital donostiarra, cuando empieza a aparecer en su obra el tema de "la española" con mantón de manila, que arranca de la maja goyesca y enlaza a través del espíritu de exaltación hispánica del 98, con el ideal femenino del modernismo.

Sin embargo, sus manolas (algunas de las cuales lucen las mantillas de encaje, el abanico, y la característica peineta que llevaban entonces las mujeres para acudir a la misa del domingo) se salvan de convertirse en modelos convencionales del tipismo español, porque el artista lo que está pintando no es un prototipo sino el retrato de una mujer auténtica. Son los rostros de las modelos lo que de verdad le interesa, vístanse como se vistan; por eso los cuadros de Antonio llevan por lo general el nombre de esas guapas muchachas que posaban para él y en cuyos ojos vemos la expresión de un carácter individual. Véase si no la sonriente imagen de la vendimiadora riojana, en contraposición con las urbanas "costureritas" donostiaras.

Otra cosa serán ya sus cuadros granadinos, pintados entre 1919 y 20, aprovechando la hospitalidad de su buen amigo Rodríguez Acosta. Será en Andalucía donde nuestro infatigable viajero tomará contacto por primera vez con esa España profunda y misteriosa, que hasta entonces desconocía. La fascinación que ejercen sobre él las gentes y la ciudad de Granada le inspirará los lienzos más típicamente hispánicos de su carrera, aquellos que conectan mejor con el patriotismo objetivo y crítico de la generación del 98. No es casual que los cuadros andaluces de Ortiz Echagüe sean los que tienen más elementos en común con las telas de Zuloaga.

Aquí sí busca modelos pintorescos, gentes humildes extraídas de la vida cotidiana pero que encarnan una visión de la existencia primitiva y llena de tipismo. El vendedor de gallinas (P. 102), el gitanillo con su asno (P. 103), el viejo mendigo (P. 99), la santera (P. 105 y 106), que aleja la enfermedad con sus reliquias,... todos ellos implican un acercamiento a las clases populares consideradas como la quintaesencia de la peculiaridad regional y nacional.

Ahora bien, también aquí el pintor de retratos, el fisonomista certero que es

Ortiz Echagüe, ha conseguido alejarse del mero costumbrismo de estampa para crear una espléndida galería de personajes rebosantes de vida y de humanidad que dan testimonio de su insobornable realismo. Todos ellos aparecen en primer plano, imponiendo su rotunda presencia sobre un fondo en el que no es extraño reconocer la vista de alguna plaza, o alguna iglesia de la ciudad nazarita.

Los años de la Quinta del Berro, de 1926 al 29, marcan la última temporada que el artista reside en España. Pero en la capital madrileña, igual que había ocurrido en San Sebastián, sus tipos españoles no son tales en el sentido estricto del término, puesto que esas mujeres de piel morena y seductores ojos negros, que el pintor se complace en presentarnos de medio cuerpo o perezosamente recostadas, son modelos profesionales que encarnan un ideal de belleza meridional y castiza en la efigie de mujeres tan turbadoramente hermosas como "Eloísa" (P. 176) .

Pero si hubo un lugar donde nuestro artista, -eterno buscador de escenarios que le proporcionaran una nueva emoción estética-, encontró un inagotable filón para sus pinceles ese fue Marruecos.

Como el propio Antonio declaraba a un periodista del diario argentino "La Nación": *"... Marruecos ha sido para mí una revelación y una gratísima escala. Allí se llega a estar en contacto con figuras, caracteres y hábitos que uno creyera ya inexistentes o agotados. Para el pintor de figuras, sobre todo, Marrakesh, el Fez, son puntos de extremo interés, colmados de motivos de profunda sugestión ricos de color y acento. Estuve ocho meses en Fez, maravillado por todo lo que allí hay de extraordinario movimiento y carácter..."*.

Más dueño que nunca de sus facultades, Ortiz Echagüe vivirá en Marruecos desde 1929 al 31 los meses más fecundos de su ya dilatada carrera artística

embriagado por el espectáculo que aquel sugerente mundo le ofrecía.

Sus cuadros marroquíes están muy lejos de aquellas tópicas composiciones orientalizantes llenas de enturbantados jinetes, y artificiosos serrallos, tan habituales en los pintores del XIX, que convertían sus temas árabes en prolongaciones de los cuadros de historia.

Su talante realista hace del suyo un costumbrismo muy particular, puesto que no se limite a darnos una versión exclusivamente pintoresca del tema al amparo del exotismo del motivo, sino muy al contrario. El pintor descubre un Marruecos genuino y desconocido, y nos lo desvela a través de los rostros de sus protagonistas, los hombres y mujeres que pululan por las calles de la medina con sus indumentarias bíblicas y que él convierte, no sin dificultades, en sus modelos: *"... los moros son de una singular indolencia y cuando se juntaban con algunas monedas, después de la primera sesión ya no volvían más por mi estudio. Hasta el punto que tuve que adoptar para acabar cada retrato un sistema curioso: todas las mañanas antes de ir al estudio pasaba por casa de los modelos a buscarlos, sólo así conseguía su asistencia..."*. Observemos que en estas declaraciones el artista habla de "retrato", lo cual nos da la medida de su fidelidad a la hora de presentarnos los tipos marroquíes. En Marruecos había todos los motivos imaginables, de ahí que pudiera pintar asuntos de lo más sobrio, al lado de otros de fantástico colorido. Pensemos en el fuerte contraste que hay entre el puesto de los vendedores de babuchas y la austeridad de las mujeres bereberes, un contraste que es el fiel trasunto de la vida de Fez, y no un producto de la imaginación del autor.

En la mayoría de los cuadros marroquíes Ortiz Echagüe ha renunciado a todo escenario. El interés que tienen los personajes para él es tan grande que el fondo se limita a una pared blanca, sin ornamento alguno. Sobre ella destaca el vistoso cromatismo de los trajes, a veces de un único color con

infinitas tonalidades, y otras como una verdadera explosión de rutilantes pigmentos multicolores. Compárese el blanco sobre blanco de la "Mujer de Fez" (P. 202) o el "Moro notable" (P. 212), con la fantasía colorista de los rostros y trajes de las senegalesas (P. 210 y 211) o de las cortesanas de Moulay Abdalah (P. 196 a 201).

A veces el sentido del cuadro exige un cierto acompañamiento, como ocurre con los vendedores ambulantes de legumbres (P. 190) o de pan (P. 188), que se instalan también contra un muro encalado, pero rodeados por su mercancía.

Las dos grandes excepciones a esta ley interna de la pintura marroquí de Ortiz Echagüe, son los lienzos que representan dos tiendecitas del zoco, la de las velas (P. 213) y la de las babuchas (P. 214). Cada uno de esos minúsculos y abigarrados puestecitos donde los productos se amontonan en escasísimos metros cuadrados ha sido reproducido por el autor en su tamaño real; de hecho cada calle de un zoco árabe no es sino una sucesión de cuadros costumbristas cuyo marco sería el de la propia puerta del negocio. Y esto es lo que Ortiz Echagüe ha visto y ha pintado, de ahí que la saturación de objetos y figuras vuelva a ser dictada por la realidad y no por un supuesto deseo de barroquismo del artista.

De lo que no hay duda es de que este tema le ha servido para desplegar una rica algarabía de intensos colores, donde nos muestra la sensual embriaguez de un pintor enamorado de su materia prima, y el goce que experimenta al aplicarla sobre el lienzo.

Pero no podemos dar por cerrada esta reflexión sobre los cuadros marroquíes sin referirnos una vez más al espléndido repertorio de tipos raciales que el artista pintara en Fez. No hay duda de que pese a lo llamativo de las indumentarias vuelven a ser los rostros, jóvenes o viejos, de uno u otro

sexo, de una u otra raza, lo que más nos impacta. Los ejemplares que ha dibujado y ha pintado Ortiz Echagüe son realmente soberbios, están llenos de fuerza y de expresividad incluso en su mutismo, y por encima de todo vuelven a ser los ojos, unos ojos alarmantemente vivos, los que nos dan la medida del espíritu de un pueblo.

Aunque este espléndido conjunto de lienzos norteafricanos representa el canto del cisne en la vida artística del pintor, vamos a referirnos a continuación a otra tierra donde residió muchos años, y que se convertirá en su definitiva morada: Argentina.

A pesar de lo mucho que Antonio disfrutaba en sus correrías de gaucho por los agrestes paisajes de la Pampa, y de sus cordiales relaciones con los otros ganaderos y terratenientes de la zona, no fue un país cuyos tipos o costumbres inspiraran al artista, pues carecía del componente extraño o exótico -si se quiere- que despertaba su vena artística.

De los personajes característicos de la tierra, solo pintó a alguno de los jóvenes peones de la estancia acompañando a su mujer y a su hija en varios retratos de familia, y el lienzo titulado "El vendedor de loros" (P. 146), haciendo referencia a esas vistosas cotorras verdes que pueblan los árboles de la región. La sencilla indumentaria del muchacho, en tonos marrones, nos permite comprender el escaso interés que los modelos de la zona tenían para él desde una óptica costumbrista; en cambio su hermoso rostro moreno atrajo la atención del pintor de retratos, que ha colocado su figura en cuclillas delante de un fondo neutro.

En los dibujos representó también a varios peoncitos con algún elemento característico del campo argentino, la bombilla de mate (D. 58), el rebenque (D. 57), o las tijeras de esquilar ovejas (D. 59). Pero en todos los casos se trata

más bien de retratos realizados por propia voluntad, que de obras de género.

3. DESNUDOS.

Para cualquier pintor figurativo el desnudo ha sido siempre uno de los grandes temas de la pintura, y el dominio de la representación anatómica una condición previa para el ejercicio de su actividad artística.

Durante la época que estamos estudiando, el dibujo del desnudo, denominado "dibujo del natural", no se veía acompañado por un conocimiento anatómico exhaustivo, (como ocurría en el renacimiento, cuando artistas como Leonardo llegaban a diseccionar cadáveres), pero la comprensión de las formas y la estructura del cuerpo humano era considerada fundamental no solo para una representación correcta y realista del modelo, sino también para poder expresar el movimiento a través de la posición del cuerpo y de la forma de los músculos. De cualquier manera, lo que privaba era el punto de vista que podríamos llamar "escultórico", es decir el subrayar la tridimensionalidad de la figura representada en dos dimensiones.

De ahí que el dibujo de desnudo fuera una asignatura fundamental en todas las escuelas de bellas artes, y que el joven Ortiz Echagüe dedicara a este tema varios años de su aprendizaje, como puede apreciarse en algunos dibujos de modelos de desnudo realizados durante la etapa parisina, que dan testimonio del dominio que llegó a alcanzar en este terreno.

En dibujo los volúmenes anatómicos vienen dados por la línea del contorno, así como por la luz y la sombra, generadoras de las diferentes tonalidades imprescindibles para conseguir el efecto de relieve. En pintura, estos elementos potenciados por el color y la dirección de las pinceladas, determinan el modelado del cuerpo y la calidad de las carnaciones que resultan esenciales para crear la sensación de realidad.

Los primeros desnudos pintados por nuestro artista en los talleres romanos ponen de manifiesto su perfecta asimilación de estos principios. Entre ellos los más notables son la serie de lienzos que tienen como protagonista a Victorina, aquella joven modelo de desnudo de la Academia española, de la que el adolescente Antonio llegó a estar platónicamente enamorado.

En estas obras, que tienen casi el carácter de ejercicios académicos, la joven aparece normalmente junto a una bañera, o sentada en el sofá de terciopelo verde del estudio. Las posturas que el artista elige para representarla son siempre recatadas: de espaldas o recogida sobre sí misma en actitudes de gran delicadeza, que sin duda reflejan los tiernos sentimientos que abrigaba su autor hacia ella. Estos desnudos además de tener un poético encanto, y una gran corrección de dibujo, forma y color, suponen el punto de partida de la futura afición de Ortiz Echagüe por el género. De hecho, al artista le encantaba hacer desnudos femeninos, decía que para él era lo más bello, y como colorido lo más difícil de pintar.

Será mucho más tarde, en el París de los años veinte, cuando Antonio realice una serie de cuadros de desnudo que implican la definición de una manera personal de abordar el asunto, y al mismo tiempo una representación plástica del ideal estético femenino de la época.

Son cuadros pintados con modelos profesionales, en los que la figura aparece en tamaño natural recostada sobre una de esas chaise-longe, tan de moda por aquellas fechas, de acuerdo con el modelo iconográfico de la Venus tumbada veneciana, cuya estela siguieron también Velázquez, Goya, y Manet.

Más cerca de la Venus de Dresde de Giorgione, o de la de Urbino de Tiziano, que de las maduras diosas del viejo maestro de Pieve di Cadore, los

juveniles desnudos de Ortiz Echagüe están envueltos en esa fastuosidad cromática, en esa atmósfera sensual y en esa opulencia decorativa tan características de la escuela veneciana. Si bien, esta influencia queda matizada por la modernidad de su lenguaje artístico y por un planteamiento del tema muy cercano al simbolismo, y al modernismo contemporáneos.

Es frecuente que el cuerpo de la modelo, siempre exquisitamente dibujado, descansa sobre una base de color negro resaltando así la palidez y la delicadeza de sus carnaciones. El color de la piel humana es algo sutil e infinitamente variable cuyos matices cambian de unas zonas a otras, haciendo de este elemento uno de los más difíciles de representar para el pintor. No obstante Antonio sale siempre airoso del empeño, haciendo en los cuerpos de estas mujeres un verdadero alarde de dominio del oficio y de sabiduría cromática.

Como contrapunto gusta de colocar al lado del desnudo una figura vestida desplazada a un extremo del lienzo que realza, - como lo hiciera Manet-, el carácter de contemporaneidad de la modelo, impidiendo con ello que su osadía se disfrace con los ropajes del asunto mitológico. Sobre el diván, alrededor del cuerpo femenino, Ortiz Echagüe dispone una serie de elementos anecdóticos que resaltan la voluptuosidad del tema: almohadones, telas de vistosos estampados, fruteros rebosantes de jugosas frutas, alguna sombrilla o abanico ..., e incluso (como velado homenaje a Velázquez) un espejo junto a los pies del único desnudo que nos presenta la espalda, el del lienzo "Artista y modelo" (P.132).

En todos los casos la composición del cuadro es idéntica, encontramos tres zonas superpuestas de abajo arriba. Una pequeña franja de suelo en perspectiva, que contribuye a distanciar el motivo del observador. El tema principal, con el mobiliario y las figuras. Y en la parte superior un fondo en el

que por lo general aparece un paisaje muy abocetado o una gran mansión de aire clasicista, relacionando así el desnudo femenino con la naturaleza y el bienestar.

Será durante los años de su estancia en Madrid, cuando Ortiz Echagüe vuelva a abordar este tema, realizando dos espléndidos lienzos: "Desnudo con loro" (P. 182), y "Rosita desnuda" (P. 181). El primero pintado con una modelo de larguísimas piernas y ambigua mirada es muy similar a los parisinos, pero es del segundo del que nos vamos a ocupar con más detalle puesto que lo consideramos su obra maestra dentro del género.

Lo primero que hay que señalar es el cambio de formato, pues si en todas las obras anteriores éste era horizontal, ahora ha elegido el vertical, ya que la mitad superior del lienzo queda ocupada por un inmenso tapiz, al modo de un lujoso gobelino que desciende hasta el lecho donde aparece el desnudo de Rosita, con los brazos apoyados detrás de la cabeza.

La modelo está tumbada de espaldas sobre una confusión de telas blancas, rosadas, y celestes. Estos colores, debido a la naturaleza reflectante de la piel, intervienen también en las carnaciones del cuerpo creando un sinfín de riquísimas tonalidades que son una parte esencial del gran atractivo de la figura. Con Rosita, Ortiz Echagüe ha creado su Olimpia, pues al igual que hiciera Manet, este virtuoso del pincel ha jugado con una sutil gama de tonos claros sobre claros, logrando diferenciar perfectamente cada uno de los elementos pese al empleo de los mismos colores.

Como remate de este alarde cromático la cabeza de la modelo, ceñida con un pañuelo rojo y plata, descansa sobre un almohadón de seda verde realizándose mutuamente de acuerdo con la ley de los complementarios. Este tocado, el collar de perlas, el brazalete, y la pluma de avestruz que sostiene en

la mano, son símbolos de lujo y modernidad que nos sitúan en los felices años veinte, cuya atmósfera alegre y desenfadada se respira en este espléndido lienzo.

Por último, cabría citar algunos desnudos de busto o medio cuerpo representados de pie sobre un fondo verde, y realizados también en el estudio de la Quinta del Berro. Entre estos últimos se encuentra uno de carácter "quasi erótico": el de una modelo con clavel rojo en la boca y castañuela, cuya anatomía se aprecia a través de una transparente mantilla de encaje negro. Un cuadro al que la esposa del pintor calificó de "canallesco".

Como conclusión podemos decir que Ortiz Echagüe fue un gran pintor de desnudos que, no obstante, se interesó exclusivamente por el cuerpo femenino, cuyas formas, volúmenes y carnaciones constituían su tema favorito.

Este género artístico lo cultivó en aquellos lugares en los que, como Madrid, o París, disponía de un amplio taller y de modelos profesionales. Pero sobre todo sus desnudos coinciden con las épocas en que por vivir en capitales europeas no disponía de tipos populares o ambientes pintorescos para sus cuadros costumbristas, de ahí que cultivara el desnudo como tema de su libre elección frente a los retratos de encargo, que eran su principal ocupación en esas metrópolis.

4. PAISAJES.

A pesar de que Ortiz Echagüe fue sobre todo un pintor de figuras, su entusiasmo por la naturaleza y la vida al aire libre (siempre dijo que tenía dos amores: la pintura y el campo), se refleja en sus cuadros de paisaje, un género que cultivó a lo largo de toda su carrera.

A finales de la pasada centuria, el paisajismo español vivía el tránsito desde

el paisaje denominado realista (cuyo principal exponente fue Carlos Haes) al impresionista, que implicó una nueva concepción de la naturaleza vista como una realidad cambiante, hecha de impactos de luz y color expresables por medio de un sinnúmero de manchas cromáticas.

Exponentes de esta evolución los tenemos en los paisajes de Aureliano de Beruete, Martín Rico, y otra serie de discípulos de Haes que constituyen la primera gran generación de paisajistas españoles, rompiendo por fin, - y para ello hubo que esperar a la segunda mitad del s. XIX -, la tradicional reticencia de nuestros artistas hacia este género.

Van a ser estas dos tendencias, aderezadas con el eco de la pintura luminista de Sorolla, las que se darán cita en los paisajes de Antonio, que si bien son escasos en comparación con los cuadros de figuras, suponen un capítulo interesante de su producción.

A través de ellos podemos seguir la pista de su peregrinaje por el mundo, pues siempre le gustó pintar los lugares que amaba y que estimulaban su capacidad contemplativa. Su esposa solía hablar de sus interminables jornadas andando por el campo con la escopeta al hombro, de su entusiasmo por las excursiones en la montaña, de su afición a contemplar el mar a través de los árboles desde lugares elevados de la costa o desde la borda del barco en sus innumerables viajes, de su amor a los jardines y a los verdes paisajes de Holanda, o de cuanto disfrutaba andando a caballo por sus tierras de la Pampa.

La naturaleza fue siempre para él un motivo de admiración y de relax, quizás por ello los cuadros de paisaje eran considerados por Ortiz Echagüe más como una distracción que como un trabajo, ya que no los realizaba en el taller a lo largo de su jornada laboral artística, sino en sus salidas y paseos al

aire libre.

Quizás por ello este magnífico pintor de figuras no coloca personajes en sus paisajes, que sin embargo se ven humanizados por la frecuente aparición de elementos arquitectónicos que hacen referencia a la intervención de la mano del hombre y nos dan una indicación de la escala. El primero de ellos (P. 6), realizado a los dieciséis o diecisiete años en las afueras de Logroño, es una vista del río Ebro tomada desde un punto elevado de la orilla. Al contemplarlo se comprende que Antonio fuera calificado de artista precoz, pues se trata de una obra realmente notable pese a la extremada juventud de su autor.

El tema elegido, - un meandro del río con algunos árboles que se reflejan en sus aguas -, y el hecho de haber sido pintado al aire libre es propio de la pintura impresionista, pero su ejecución responde más bien a las características del realismo. En este lienzo encontramos ya muchas de las constantes que figurarán en sus futuros paisajes: la absoluta fidelidad al natural (que es una característica común a sus cuadros de figura), la utilización de los árboles como elemento compositivo y definidor de los planos de profundidad, el interés por la luz y la luminosidad de los colores, y la pincelada suelta y fácil que proporciona una eficaz sensación de inmediatez.

Durante su primera estancia en Roma, acompañado por su buen amigo Coco Madrazo, Antonio pintó muchas vistas de jardines romanos, especialmente los de la villa Borghese, donde aplicará ya una técnica plenamente impresionista, visible en la utilización de los complementarios y en la representación de la vegetación, consiguiendo el efecto de las hojas a base de manchas intermitentes de diferente cromatismo. Las sombras luminosas, y los cambios de color que provoca la luz al posarse sobre el suelo o las plantas, son otros tantos elementos que nos hablan de su correcta asimilación del estilo.

Todo ello resulta evidente en otros dos cuadros de juventud: "Jardín de un convento" (P. 5) (pintado durante su retiro estival en las afueras de Roma), en el que Ortiz Echagüe muestra su deseo de marcar la perspectiva a través del camino que conduce al punto de fuga creado por el pozo y el árbol del fondo; y el jardín de la casa de sus abuelos en Vitoria (P. 7), con la luz del sol reverberando en los cristales de las ventanas, y un árbol en primer término.

En Holanda pintó también varios cuadros que más que paisajes en sentido estricto, son motivos característicos del país que atrajeron su atención: molinos, granjas, canales..., realizados con una pincelada algo más densa y alargada que en los lienzos anteriores. Aquí se observa que su factura y el planteamiento luminista del paisaje le van acercando cada vez más al postimpresionismo, mientras la ortodoxia impresionista se mantiene en el tratamiento del follaje. Entre los más notables de sus lienzos holandeses citaremos el del puerto de Spakenburg (P. 51), con sus barcas de pesca fondeadas al pie de las casitas que flanquean el canal, y la catedral de Veere (P. 127), en torno a cuya maciza torre se apiñan los tejados rojos del pueblo.

Durante los años de la primera guerra mundial, en San Sebastián, pintó su primera marina. Una imagen de la costa cantábrica vista a través de los pinos del monte Ulía (P. 83). Es una obra de gruesos empastes y fuerte luminosidad que capta el efecto del sol de la tarde y el movimiento del mar, de acuerdo con el credo impresionista de reflejar los cambios que experimenta el paisaje en cada momento del día.

En España la época en que más intensamente se dedicó a este género fue el otoño de 1919. En el transcurso de los meses que permaneció en Granada, nuestro artista llevó a cabo toda una serie sobre los patios y jardines de la Alhambra y el Generalife (P. 109 a 114), verdaderos remansos de paz a los

que solía acudir con Elisabeth, que esperaba su primer hijo.

El tema central de todos estos cuadros es el agua, esas pequeñas fuentes rumorosas que alegraban con su sonido el entonces silencioso palacio nazarita, constituyendo el motivo central en torno al cual se disponen los tiestos, los setos y los cipreses que proyectan su verde llama sobre las rosadas paredes de la Alhambra. El artista ha elegido diferentes encuadres, de inspiración casi fotográfica, para recoger el entorno vegetal y arquitectónico de estos recoletos patios que conservan el sabor y la atmósfera del pasado. El mérito está en haber sido capaz de recrear ese ambiente utilizando un lenguaje artístico de gran modernidad que se pone de relieve en la simplificación de las formas, lo abocetado de la pincelada, y la vibración lumínico-cromática del aire.

No le inspiraron tanto, en cambio, los jardines de la madrileña Quinta del Berro, de los cuales solo pintó dos lienzos: una enorme mimosa en flor, y una vista del paisaje -por aquel entonces rural-, que se divisaba desde la casa y en la que se pone de manifiesto el contraste entre el desforestado extrarradio de la capital y el frondoso arbolado de la finca (P. 183).

Su última etapa como paisajista transcurre en Marruecos durante los meses del verano, cuando se trasladaba con la familia a la ciudad de Tánger; hecho que viene a relacionar una vez más sus épocas de ocio con la práctica de este género de pintura.

Los dos temas que representará en sus lienzos son la bahía de Tánger, y las callejuelas de la ciudad árabe. De la primera, hay una vista que recoge, a través de los árboles del jardín, el panorama que se divisaba desde su residencia de "Tornhill" (P. 216); y otra muy hermosa tomada desde un lugar elevado en una luminosa tarde estival, con la costa española al alcance de la

mano, y el profundo azul de la bahía a los pies del acantilado cubierto de vegetación, sobre el que empiezan a proyectarse las sombras del sol poniente (P. 218). En todos ellos se siente la comunión entre artista y paisaje, y la alegría que le producía el captar la belleza que se extendía ante sus ojos.

En las desiertas calles de la medina, pintadas a una hora en que el calor hace refugiarse a sus habitantes tras los muros y las celosías, la sucesión de viviendas encaladas cuyas superficies se vuelven azules a la sombra y doradas al sol, crea un juego de volúmenes en los que Ortiz Echagüe vuelve a deleitarnos con su conocimiento del color y de la luz. Al mismo tiempo se puede observar aquí la recuperación de los valores de línea y masa dentro de esa orientación claramente postimpresionista que el pintor venía manifestando desde mucho tiempo atrás. Pero será en "El jardín de la kashba" (P. 226), con la intensa sombra de una palmera recortándose sobre la cegadora blancura de la pared del café moro, donde mejor se aprecia la justeza del calificativo de luminista, que hay que aplicar a Antonio como a tantos otros paisajistas españoles de principios de siglo.

Como colofón a este capítulo conviene decir unas palabras sobre los fondos de paisaje que aparecen en sus cuadros de figura, pues ya sabemos que el entorno natural fue siempre el motivo elegido por Ortiz Echagüe para colocar a sus modelos de retrato.

Tales fondos no responden a paisajes reales, sino a la inventiva del autor que en este caso (y sólo en este), no representa fielmente la realidad. Como lo que importa es el personaje, la ambientación tiene el carácter de elemento decorativo, como un telón en el que se han pintado jardines a la francesa con arbustos recortados y mansiones señoriales. Los celajes, que en sus verdaderos paisajes ocupan una reducida dimensión, son utilizados en los cuadros de retrato como elementos orquestales cuyas abocetadas nubes

proporcionan movimiento y fantasía al conjunto, un efecto que será especialmente potenciado en los retratos aristocráticos de los años veinte.

No obstante, hay una ocasión en que los fondos sí son "de verdad", y esa coincide con los retratos de su familia pintados en Tánger. El de Elisabeth con los niños en la playa (P. 220), o en el exterior de la casa con la bahía y el caserío de la ciudad a lo lejos (P. 219), son tan reales como lo sería una instantánea fotográfica tomada precisamente en ese punto.

5. BODEGONES.

Aunque han sido muchos los artistas que han hecho especial hincapié en las calidades de los objetos que rodeaban a los protagonistas de sus cuadros, la pintura de naturalezas muertas es una especialidad que tiene una historia relativamente corta, remontándose a finales del siglo XVI.

Como género vinculado a una mentalidad laica y burguesa amante del confort y del bienestar, su auge será paralelo al declive del tema religioso, motivo por el que vivirá sus momentos de esplendor en los Países Bajos a lo largo del siglo XVII, y en la Francia prerrevolucionaria. En la mayoría de los casos su principal objetivo era demostrar la habilidad y el virtuosismo del artista en la representación de flores, frutas, piezas de vajilla, o trofeos cinegéticos.

Al iniciarse esta centuria, los pintores que comenzaban a ensayar nuevas formas de interpretar y representar el mundo exterior, utilizaron bodegones de objetos muy sencillos como campo de experimentación, por su economía de medios y su asequibilidad inmediata, convirtiéndolos en uno de los temas recurrentes de su pintura.

A diferencia de los anteriores, Ortiz Echagüe cultivó en muy pocas ocasiones esta especialidad, siempre en lienzos de pequeño formato

(comparativamente hablando), y más a modo de entretenimiento que con la intención de llevar a cabo una obra relevante. De modo que podemos deducir que, pese a la hermosura de sus naturalezas muertas, él las consideraba como un género menor. De hecho su actividad como bodegonista se circunscribe a algún lienzo de trofeos de caza, y a dos cuadros de frutas y verduras pintados en Marruecos.

Los primeros son una lógica consecuencia de su gran afición cinegética, y de su satisfacción por las piezas cobradas. En el más notable de ellos (P. 149) la composición es muy sencilla, se reduce a dos aves que están colgadas en la pared y debajo, sobre una mesa cubierta por un mantel, unas calabazas y un pato de madera que ha servido como reclamo. El plumaje de las dos piezas, así como la anatomía de las mismas, demuestran su perfecto conocimiento de estos animales y el realismo de su estilo, que recoge con notoria habilidad el diferente aspecto que presentan las aves sin vida y su inanimado congénere. La paleta empleada se reduce a unos pocos tonos sabiamente combinados que determinan una atmósfera austera y rural.

En Tánger, pintó Ortiz Echagüe dos espléndidos bodegones rebosantes de color y frescura. Compuestos por una simple agrupación de pimientos, cebollas y calabazas sobre un mantel y un fondo blancos, son en realidad un ejercicio de combinación de colores puros que se potencian uno a otro de forma sorprendente.

El titulado "Bodegón con plátanos" (P. 228), por el racimo que coloca en el ángulo superior izquierdo del lienzo, es el más espectacular. El impacto cromático de la jugosa pulpa anaranjada de la calabaza recién abierta, contra el verde de su cáscara y de los pimientos que la rodean tiene la fuerza de una explosión. Y junto al verde, el rojo intenso de otra hortaliza y los brillantes tonos violetas de las cebollas..., hasta equilibrar esta fiesta de pigmentos con los

cálidos amarillos y naranjas del plátano y el gajo desprendido de la calabaza. Si a ello se añade la espontaneidad de la pincelada, moviéndose magistralmente sobre el lienzo para aplicar aquí y allá el toque preciso, el empaste que modela la forma, el destello de luz que hace relucir la piel..., obtendremos una pequeña obra maestra. El artista ha convertido estos sencillos productos de la huerta en verdaderas joyas.

Saliéndonos ya del marco estricto del bodegón, nos referiremos someramente a los objetos que aparecen en algunos interiores de los cuadros costumbristas de Ortiz Echagüe.

En su época juvenil, y en las obras sardas es habitual la colocación de las figuras en torno a algún elemento del mobiliario, preferentemente una mesa, sobre la que aparecen diversos objetos de cerámica. Recordemos la rústica vajilla de barro de "La cena del chico" (P. 13), o los platos y jarras de cerámica popular de Cerdeña, que aparecen representados en "Comida en Mamoiada" (P. 31), o "Fiesta de la Cofradía de Atzara" (P. 35).

Pero será en sus interiores holandeses donde el pintor haga más hincapié en el ajuar doméstico y los aspectos ambientales que recogen el discreto confort de estos hogares. Un elemento muy característico de los mismos, que Ortiz Echagüe ha utilizado en más de una ocasión son los armarios-alhacena con los estantes cubiertos de manteles de encaje, donde se guarda la vajilla de la casa junto con otras piezas de porcelana, generalmente de las afamadas fábricas de Delft.

El más rico de todos estos interiores será el de su propia casa de Hilversum, donde pintó a Jacobo van Amstel en un salón donde se aprecia el deseo de Antonio por captar las calidades de los objetos de cobre, cristal, o cerámica, un poco como homenaje a los antiguos maestros holandeses, y otro

poco como exhibición de su dominio del oficio.

B.- ASPECTOS TÉCNICOS.

1. ÓLEOS.

En la creación pictórica al óleo son tres los elementos que intervienen: el soporte, los pinceles y el color.

Por lo que respecta al primero, los cuadros de Ortiz Echagüe están pintados sobre un soporte de lienzo tensado en el bastidor, ya que el artista no era partidario de usar otras superficies como madera, cartón, o tableros de aglomerado. Generalmente trabajaba con telas de lino grueso, pero también hay algunos cuadros realizados sobre arpillera que proporciona una textura especial a la obra.

Debido a sus grandes formatos solía comprar el lienzo en rollos, y luego los cortaba y preparaba según sus necesidades. Por lo que respecta a la imprimación, esta se hace necesaria en todos los soportes, pero sobre todo en el lienzo ya que el aceite de la pintura al óleo afecta a las fibras vegetales volviéndolas quebradizas y pudriéndolas. Ortiz Echagüe utilizaba por lo general lienzos ya imprimados, aunque en algunas ocasiones los preparaba él mismo con colas de origen animal mezcladas con agua, y aplicaba después una base blanca, dejando la superficie lista para trabajar.

Los pinceles usados por el artista, - que todavía se encuentran en su estudio de La Pampa- , son de cerda blanca y de una gran variedad, aunque predominan los cuadrados que resultan excelentes para aplicar pigmentos tan espesos y cremosos como los suyos. Los hay cortos y finos que usaba sobre todo en los ojos, y otros más anchos para el resto del lienzo; entre estos últimos algunos poseen un mango muy largo para alcanzar las zonas más altas del cuadro. También se conservan algunas paletas, espátulas, y el espejo redondo de color rojo que le servía para observar el cuadro concentrándolo allí.

La tipología de su pincelada responde a una técnica denominada "alla prima", suelta, de aspecto abocetado, y con mucha materia. Ortiz Echagüe crea las formas y las modela con amplias pinceladas que poseen un valor direccional y textural: por un lado marcan la trayectoria de la ejecución, delatando los movimientos de la mano; y por otro crean un efecto óptico de relieve por la rugosidad y el espesor de la pasta empleada, sobre la que quedan impresas las huellas de las cerdas.

Pasando al elemento color, desde finales del siglo XIX la variedad de pigmentos había aumentado considerablemente debido a la proliferación de tintes de fabricación química, que daban muy buenos resultados y permitían al artista disponer de un amplio surtido de colores.

El aceite de linaza es el aglutinante más común en las pinturas al óleo, pero normalmente el artista debe añadir algún tipo de medio al color que sale del tubo, para poderlo aplicar más fácilmente. Ortiz Echagüe empleaba aceite de lino purificado y trementina, aunque en cantidades limitadas. La proporción era mayor en los rostros y en las manos, y muy pequeña en el resto del cuadro para no fluidificar demasiado la materia, que él prefería espesa y consistente. Con el fin de facilitar el secado y poder aplicar las capas subsiguientes debía usar secante de cobalto, pues este figuraba también entre sus útiles de pintor.

Por último, conviene recordar que una vez acabado el cuadro, Antonio no lo barnizaba jamás para no restarle frescura y relieve, y probablemente porque no quería que el barniz llegara a modificar el color. De hecho, cuando algún cuadro del artista ha caído en manos de restauradores que le han aplicado capas de barniz en aras de su conservación, este ha perdido una buena parte de su genuino carácter.

A medida que va avanzando en su trayectoria Ortiz Echagüe tiende cada

vez más a emplear los colores en estado puro, es decir tal como salían del tubo sin mezclarlos con otros en la paleta, prefiriendo que la mezcla se realizara al aplicarlos sobre el lienzo. Los colores más utilizados por él eran el blanco y el negro, así como los primarios: rojo (especialmente el bermellón), amarillo y azul, y los secundarios: naranja, violeta y verde; aunque también utilizaba los tierras y las sombras. El negro y el blanco eran dos pigmentos que, pese a su dificultad, el artista se complacía mucho en matizar, especialmente este último que mezclaba con otros obteniendo magníficos resultados en cuanto a brillo, tono y tinte.

2. PASTELES.

Después del óleo la técnica al pastel fue la más utilizada por Ortiz Echagüe, siendo muy numerosos los retratos que ejecutó con este medio hacia el que sentía una gran inclinación.

Los pasteles son pigmentos en polvo, mezclados con la suficiente goma o resina para aglutinarlos; la palabra "pastel", deriva de la pasta que así se forma y que se modela luego en forma de barritas. Con ellas se puede dibujar o pintar, porque el medio tiene alguna de las cualidades de ambas técnicas. El encanto y frescura de los pasteles, su pureza de color, y su inmediata respuesta cuando se aplican al papel son parte de su naturaleza, y lo diferencian claramente de la pintura al óleo.

En el pastel no existe un instrumento que haga de intermediario entre la barra de pigmento y el soporte, de modo que se aprecia de forma más directa la habilidad técnica del artista. Además, en este medio no se pueden cometer errores ya que las rectificaciones resultan enormemente complicadas, por tanto cualquiera que desee usarlo deberá ser un buen dibujante, el tipo de dibujante que se basa en la selección de lo esencial y la capacidad de descartar detalles innecesarios.

La dificultad que presenta esta técnica queda perfectamente reflejada en una carta del gran pastelista francés Quentin La Tour en la que se lee: *"... los pasteles, señor Marqués, presentan muchos más problemas, tales como el polvo, la debilidad de algunos pigmentos, el hecho de que el tono nunca es correcto, el tener que mezclar los colores sobre el mismo papel aplicando trazos con muchas barras en vez de con una sola, el riesgo de estropear un trabajo ya realizado, y la falta de solución cuando la obra pierde espíritu..."*. Por todo ello y por la forma magistral en que resuelve tales inconvenientes, los pasteles de Ortiz Echagüe nos permiten valorar más aún su grandes cualidades artísticas y su enorme dominio del oficio.

Como soporte Antonio empleaba papeles tipo Ingres de tonos medios, preferentemente gris suave. Sobre él hacía un esbozo o dibujo-guía en carboncillo antes de empezar a aplicar los pasteles. A diferencia del óleo, estos no se pueden mezclar, por lo que tenía que seleccionar previamente la gama de colores a emplear, en la que le vemos utilizar básicamente los blancos, negros, tierras, azules y verdes de diferentes tonos.

Las calidades de la piel se consiguen con una delicada interacción de trazos que solo se aprecian muy de cerca, resultando en cambio más evidentes en los vestidos, y en los cielos y manchas de vegetación que aparecen normalmente tras los rostros de los modelos. Los tonos se funden siempre con gran habilidad, y en algunas zonas los diluye frotándolos suavemente, si bien en el pastel como en el óleo siempre resulta evidente la valentía y el desenfado de su ejecución.

Cuando la obra estaba terminada, el artista solía dejarla sin fijativo, ya que la aplicación del mismo disminuye el brillo de los colores, y fiaba su correcta conservación a la protección de un cristal.

Por último, digamos que sus pasteles, sean bustos o figuras de tamaño natural, son siempre retratos de mujeres o niños, ya que la sutileza de este medio parece adaptarse magníficamente a la delicadeza del mundo infantil y femenino.

3. DIBUJOS.

El dibujo es el modo más inmediato de plasmar una imagen, idea o sentimiento dándole forma. De ahí que resulte indispensable para todo artista plástico el ejercitarse en este terreno y adquirir una cierta destreza.

Cuando se contemplan los dibujos de Ortiz Echagüe resulta evidente que él poseía esa destreza en grado superlativo, pues sus trabajos a lápiz o carboncillo constituyen verdaderas obras de arte, en modo alguno inferiores a su pintura.

En las cabezas y figuras del natural, realizadas durante sus años de formación en la escuelas y academias de arte, ya se aprecia su rara habilidad como dibujante, que le servirá para realizar excelentes retratos, tipos populares, y hasta vistas urbanas, durante su vida profesional.

Aunque es muy probable que Antonio hiciera dibujos preparatorios como paso previo a la realización de sus cuadros, estos no se han conservado; en cambio tenemos una magnífica colección de dibujos con un gran valor por sí mismos, que pertenecen a las diferentes fases de su evolución artística.

Para dibujar sólo se necesita un instrumento que haga marcas y una superficie relativamente plana. El soporte que emplea nuestro hombre es el papel, de diferentes calidades y texturas, y normalmente de color ocre que da un tono cálido a los fondos.

Ortiz Echagüe no dibujaba a pluma ni a tinta, sino con lápices de grafito (normalmente blandos) o carboncillo. Este era su favorito, porque se trata de un excelente material para trabajos grandes, y puede producir gran variedad de tonos llegando hasta un negro intenso. Otra alternativa es el crayón Conté en negro, rojo, o sepia, que es el utilizado en sus sanguinas.

No es infrecuente que en el mismo dibujo intervengan diferentes instrumentos, obteniendo así trabajos de técnica mixta por asociación de trazos de carboncillo o lápiz con sanguina, a los que se añadían a veces toques de pastel, especialmente blanco, para introducir brillos entre las sombras, o marcar zonas de ese color sobre el tono más cálido del papel.

El suyo es más un dibujo de línea que de mancha, y tiene siempre esa sensación de soltura, inmediatez y seguridad en el trazo tan consustanciales a su temperamento. La dirección del tramado modela los volúmenes, y para conseguir efectos tonales emplea líneas muy juntas que se hacen gradualmente más claras y finas al apartarse de las sombras y aproximarse a la luz.

En los retratos, especialmente los que se reducen a la cabeza, los fondos no se trabajan, recortándose nítidamente la silueta sobre el soporte. En los restantes temas suele aparecer en cambio un sombreado que a menudo es indicador de la luz y la sombra, -como en el espléndido "Chico marroquí con cesto" (D. 44)-, o elementos ambientales como arquitecturas o nubes blancas creadas por enérgicos toques de pastel.

En definitiva, podemos afirmar que es en los dibujos, donde libres de la seducción del color, podemos apreciar en toda su extensión la soltura de mano y el virtuosismo lineal del soberbio dibujante que era Antonio Ortiz Echagüe.

No es casual que el crítico español José Francés hablara de sus cualidades en estos términos: "... ojo que sabe ver, sensibilidad que sabe vibrar, pensamiento que sabe concebir, y mano que sabe ejecutar".

4. ACUARELAS.

Por regla general el primer contacto que suelen tener la mayoría de las personas con el mundo de la pintura está vinculado a esa caja de acuarelas que alguien les regala durante la infancia.

En el caso de Ortiz Echagüe, esta técnica se limita exclusivamente a esos balbuceos infantiles, pues sabemos por sus memorias que, siendo un niño de unos doce años, pasó unas vacaciones de Semana santa en el pueblo de Nalda, donde una amiga de la familia, Teresa Osma, puso a su disposición sus rollos de papel Watman y unas cajas de acuarelas con las que le mandaba copiar alguna imagen de las que aparecían en las publicaciones de la época.

Alguna de ellas debió figurar en la primera exposición de sus obras en Logroño, realizada a los trece años, pues un periodista local habla de "...una preciosa acuarela de vigorosa entonación, Doña Juana la loca...".

Sin embargo, la opinión del artista respecto a estas acuarelas infantiles se refleja muy bien en este párrafo de sus memorias (A.D. 41): "... muchas de mis acuarelas tenían el honor de ser expuestas en un paspartout y un marco dorado horrible de Logroño, y colgadas en su casa (se refiere a la de Teresa). Hoy día si no hubiesen sido viles copias, quizás tuvieran algún valor, pero cuando me lo preguntan sus actuales herederos les digo que nada valen...".

En definitiva, aparte de estas experiencias realizadas más por obligación que por devoción en su primera juventud, el artista no volvería a emplear las acuarelas, pues fue un medio que nunca le interesó, ni siquiera para las obras

de paisaje.

5. TECNICAS DE IMPRESIÓN.

La impresión como método para reproducir imágenes, ha tenido un auge creciente desde que aparece la imprenta en el siglo XV hasta la actualidad, habiéndose convertido en el método más popular de reproducción.

Muchos artistas han utilizado las diferentes técnicas de impresión para divulgar su arte, y también Ortiz Echagüe hizo algunos experimentos al respecto que se circunscriben al grabado, y al diseño de carteles para ser reproducidos litográficamente.

Su acercamiento al grabado fue ocasional, y probablemente le impulsó más el deseo de investigación que el de utilizarlo como instrumento de difusión de sus obras.

El primero del que tenemos noticias escritas, fue el que envió como obsequio a Elisabeth en las navidades de 1910 y que representaba un paisaje a la luz del crepúsculo; pero al desconocer su paradero no podemos saber qué técnica utilizó para llevarlo a cabo.

En cambio, sí se conservan otros dos grabados realizados al aguafuerte, un sistema muy apropiado para un dibujante de sus características. El primero, que por su sencillez parece un simple ejercicio de ensayo, representa un modesto búcaro de flores (G. 1). El segundo (G. 2), en cambio, es una combinación de aguafuerte y aguainta que reproduce un cuadro suyo de un molino holandés.

En este caso, dada la mayor complejidad técnica, y el número de reproducciones que aún se conservan en su estudio, sí debió constituir un intento, -aunque esporádico-, de crear un determinado número de obras para

su venta.

Por lo que respecta a los carteles, hay que comenzar por recordar la pertenencia de Ortiz Echagüe a una generación que vivió el nacimiento y el auge de este nuevo instrumento publicitario que constituye una de las manifestaciones artísticas más características del movimiento modernista.

Después de la enorme popularidad que alcanzó en Francia la litografía en color en forma de carteles realizados por artistas como Toulouse Lautrec, fueron legión los pintores que en los años veinte hicieron dibujos para carteles anunciadores de toda clase de productos, establecimientos, actividades, certámenes, o festejos.

Ortiz Echagüe, como hombre de su tiempo, hizo también algunos dibujos para carteles. Los dos que conocemos están vinculados a las actividades hispano-holandesas organizadas por su activa suegra Nonnie. En 1921 realiza el cartel anunciador de la Exposición de los Países Bajos y sus colonias, celebrada en el parque del Retiro madrileño, con dos figuras en primer término (una española y un holandés) y un mar surcado de navíos como fondo. Aparte de los imprescindibles blanco y negro, utiliza cuatro colores: rojo, azul, amarillo y verde para facilitar la tarea de impresión y atraer la retina del observador con tonos puros e intensos. La figura femenina vestida con un amplio mantón, y los movimientos sinuosos que adopta la línea del contorno en determinadas zonas, permiten incluirlo sin dificultades dentro de la estética publicitaria del cartel modernista.

Lo mismo ocurre con el de la Exposición holandesa de plantas y flores, celebrada en el Palacio del hielo de Madrid en 1929. Aquí sobre un fondo de plano color negro sitúa un apretado manojo de flores que tiene el aire de una vidriera por su alegre colorido, la simplificación de las formas y los trazos

negros

que

las

delimitan.

C.- ASPECTOS ESTILISTICOS.

Ya en 1921 el crítico francés Camille Mauclair (v. Bibliografía), en su libro sobre Antonio Ortiz Echagüe, apuntaba una serie de características sobre su estilo artístico que no es ocioso recordar aquí: *"... Me falta decir algunas palabras de su técnica. Ella no lleva ciertamente las trazas de la de sus maestros académicos. Pero sin embargo es sabia y clásica si se quiere entender bien bajo estas palabras desacreditadas el respeto al dibujo firme, a los planos bien establecidos, a los volúmenes comprendidos dentro de su densidad, y a la justeza de los valores, es decir los principios de todos los buenos obreros-pintores de todas las épocas y de todos los países. Es evidente que Ortiz Echagüe ha observado de cerca los hallazgos y los errores del arte contemporáneo y no se ha dejado confundir. Su raza ha puesto en él el amor por los bellos tonos, su sinceridad frente a la vida ha hecho el resto. Pinta a plena pasta, vigorosamente, y si me hace pensar en Manet por la fuerza del toque, yo no olvido como tampoco lo hace él que este toque es aún más fuerte y más atrevido en Franz Hals. En los retratos, que son una parte importante de la obra ya considerable de Ortiz Echagüe, este toque enérgico se dulcifica y se afina, se subordina al análisis fisonómico, varía según la cualidad de los rostros. No usurpa, para hacer admirar el brío del virtuoso, el lugar debido a la verdad de la expresión. No despliega todo su alegre vigor más que en la generosa ejecución de telas y decorados. Todo se mantiene lógico y sano dentro de esta obra rica en trozos plenamente realizados. Los motivos son elegidos tanto por sus posibilidades decorativas y cromáticas como por el interés psicológico. Yo tengo gran placer en considerar a este artista leal, escrupuloso, fecundo, como uno de los que tienen mayor porvenir en la primera fila de la joven pintura española de entrada, y no menos en la primera fila internacional..."*

Mauclair apunta ya aquí algunas de las notas que caracterizan la tipología de la obra de Ortiz Echagüe, y que vamos a analizar a continuación de

acuerdo con criterios metodológicos y formales más actuales.

1. COMPOSICION.

La composición, o forma de distribuir unos con respecto a otros, los diferentes motivos que aparecen en el lienzo, es uno de los datos esenciales para conocer los criterios estilísticos de un pintor. Refleja, a veces de forma inconsciente y otras mucho más premeditada, su gusto por el orden o por la falta del mismo, por el equilibrio o el desequilibrio, por la armonía o los contrastes, por la unidad o la multiplicidad.

En el caso de Ortiz Echagüe, sus cuadros de figuras (que constituyen la inmensa mayoría de su producción), nos permiten apreciar su tendencia hacia la composición equilibrada, de acuerdo con los conceptos que arrancan del clasicismo renacentista. Masas, planos, y formas se ordenan con una intención equilibrante, sosegadora, buscando una unidad armoniosa entre las partes. Este es uno de los motivos por los que la crítica le atribuyó el calificativo de "clásico".

El hecho de que sus personajes tengan un tamaño real, y se sitúen prácticamente en primer término, simplifica la composición de manera notable, a lo que contribuye también el número generalmente reducido de figuras que la integran. La ubicación de estos modelos va a ser un dato decisivo para el equilibrio del lienzo, ya que en la pintura de Antonio son ellos los que retienen la atención del espectador.

En los retratos y en los cuadros de tipos populares de una sola figura, su situación será centrada, pero no matemáticamente central; es decir que se encuentran ligeramente desplazados hacia la derecha o la izquierda de la imaginaria línea vertical que divide el lienzo en dos partes iguales. Eso, y la posición de tres cuartos del rostro, unida a la postura del cuerpo, evita el efecto

estático y frontal que crearía su total coincidencia con el eje mencionado.

En ocasiones, cuando el personaje tiene un gran peso visual el artista dispone un elemento inanimado que lo equilibre, como la alhacena del "Interior holandés" (P. 121), o el "Retrato de Lucien Guitry" (P. 94) máximo ejemplo de lo que estamos comentando, al colocar junto a la imponente figura del actor, esa sólida escultura-macetero que le da la réplica.

El caso contrario lo tenemos en los cuadros, bastante escasos por cierto, en que Ortiz Echagüe pinta un gran número de figuras que pueden llegar hasta las veintiséis de la Cofradía de Atzara. Para esos lienzos el artista suele elegir el formato horizontal y disponerlas a modo de friso. En tales ocasiones tiende a valorar el suelo y a representar un elemento del mobiliario, generalmente una mesa, para colocar a los personajes delante y detrás de la misma, con lo que serán los distintos planos de profundidad y la diferente altura de las modelos (unas de pie y otras sentadas), los que rompan la monotonía de la distribución horizontal de las figuras: pensemos en "Comida en Mamoiada" (P. 31), "Fiesta de la cofradía de Atzara" (P. 35), o "La señora Jansen y sus amigas" (P. 44).

Cuando el número es par, - siendo las más numerosas las obras con dos figuras -, la simetría de la composición se impone de una forma natural, ocupando cada una uno de los dos campos en que se divide la tela. Aquí el componente que suaviza el riguroso equilibrio es más sutil pues suele tratarse del color, buscando siempre un tono más frío y otro más cálido, o uno más pesado y otro más ligero, para que se cree una cierta asimetría, pero sin alterar la composición. Es el caso de "Lady Godiva" (P. 16), "Rosita y Carmen" (P. 72), "Jacobo Van Amstel en mi casa" (P. 139), "Nana Camara y Satan Gay" (P. 210), o el díptico de las cortesanas de Moulay Abdalah (P. 200 y 201).

En varios retratos de señora con niño, y en alguna obra marroquí lo que se

aprecia es la división del lienzo en diagonal, ocupando las figuras el triángulo creado por la misma, uno de los lados y la base del cuadro. Esto será muy frecuente, y no es casualidad, en su época más "barroca": la de los retratos aristocráticos de la Quinta del Berro, como el de la duquesa de Parcent con su nieto (P. 156), o los de Nonnie con Carmen (P. 164), y Dolores Luna con su hija (P. 163). En Fez su máximo exponente es el lienzo del ciego con su lazarillo (P. 189).

Por último, en los cuadros de tres figuras, la colocación de las mismas es también simétrica, pero en tresbolillo, disponiendo la central en un plano más cercano al observador y las otras dos flanqueándola un poco más retiradas, como ocurre en las "Tres senegalesas" (P. 211), y en sus maravillosas "Mujeres azules de Tafilalet" (P. 209).

En consecuencia, las composiciones de Ortiz Echagüe son sencillas y equilibradas, pero ese equilibrio no resulta monótono ni rígido porque su autor tiene la habilidad de jugar con una serie de recursos que lo modulan consiguiendo una armonía y naturalidad que parecen surgir de manera espontánea, pero que en realidad obedecen a la sabiduría del pintor.

2. FORMA Y VOLUMEN.

Durante el Renacimiento, época que más que cualquier otra se preocupó por dar sensación de relieve a las formas, Vasari escribía en su célebre obra "Vidas de artistas": "El dibujo sin embargo es el fundamento de ambas artes (se refiere a la escultura y la pintura), o más bien el principio animador de todo el proceso creativo...".

Este será precisamente el espíritu que anima las creaciones de Ortiz Echagüe, pues para él el dibujo como elemento definidor y delimitador de la forma, fue siempre el ingrediente básico de su arte. Su sólida formación de

dibujante adquiere una evidencia rotunda en sus trabajos a lápiz y carboncillo y en los pasteles; y lo mismo ocurre en sus óleos, si bien aquí pasa más desapercibida debido a la fuerza del color. Aunque su trazo preciso y sintetizador continúa siendo el elemento medular de todos sus lienzos, estos están ejecutados más al modo veneciano que al florentino, es decir cubriendo por completo de materia el dibujo subyacente y dejando que el contorno de los objetos quede definido no ya por la línea, que los aislaría de su alrededor, sino por la pincelada que los integra en él.

Esto nos lleva hacia el otro asunto clave: el grado de plasticidad de las formas, pues es sabido que uno de los objetivos de la pintura figurativa es crear la sensación de volumen real, esto es de tridimensionalidad en la superficie plana del lienzo.

Si entramos a analizar el grado de plasticidad, de las obras de Ortiz Echagüe veremos que esta se consigue plenamente mediante el concurso de tres factores: la iluminación, el color, y la forma de aplicar la pintura sobre el soporte.

Por lo que respecta al primero es bien sabido que en la vida real son la luz y la sombra las causantes de que las cosas aparezcan en relieve. Aunque este es un aspecto que desarrollaremos más ampliamente en páginas posteriores, hay que señalar que Ortiz Echagüe recurre a estos dos elementos como generadores de volumen. De acuerdo con la tradición clásica, despega la figura del fondo a base de proyectar su sombra en la pared o en el suelo, - aunque por lo general se trate de unas sombras tenues -, y consigue destacar su corporeidad iluminando las zonas más salientes con tonos más claros y utilizando otros más apagados para el resto.

La utilización del color como elemento plástico, no se limita en su obra a los

efectos de luces y sombras, sino que además juega un papel importante en el peso específico de la figura. Todos sabemos que hay colores que "pesan" más que otros, y tienen una distinta lectura en términos de ligereza o de solidez.

No olvidemos que en su primea etapa Ortiz Echagüe pintaba numerosos cuadros de niñas o jovencitas vestidas con livianos trajes blancos; por el contrario sus matronas y viejos holandeses suelen llevar gruesos ropajes oscuros, preferentemente negros, de forma que parecen estar plantados en el suelo con mayor gravedad y empaque. Véase si no la indumentaria de la Sra. Jansen y sus amigas, de Jacobo van Amstel, o de la oronda propietaria de la casa amarilla. Pero también el aislamiento de un color frente a otro le confiere peso y volumen, y es así como la roja chaqueta de Henry van der Aa, o las túnicas azules de las mujeres de Tafilalet, realzan su corporeidad sobre el fondo neutro que ha elegido el artista.

Excepción hecha de los desnudos, Ortiz Echagüe fía en los ropajes el logro de la tridimensionalidad de la figura. En la mayoría de los casos, si recubrimos cualquier objeto con una tela, esta (con sus pliegues e inflexiones), resulta más eficaz como indicadora del volumen que si se hubiera dejado ese objeto al descubierto. Por ello el artista concede un papel destacado a las ropas, que van a ser modeladas con enorme eficacia por la materia pictórica, y más exactamente por la forma en que da las pinceladas, siguiendo la dirección de los pliegues, realzando su forma, y representando el grosor o la caída de la tela por la pura materialidad de los empastes.

Por último, tampoco debemos olvidar que el gran tamaño de los lienzos, y la monumentalidad de las figuras que ocupan con su dimensión real casi toda la superficie de los mismos, es otro factor añadido a lo antedicho.

Si hasta este punto nos hemos referido a los cuadros de figuras, en el caso

de los paisajes las cosas cambian ligeramente, pues debido a su predisposición hacia el lenguaje impresionista, los suyos tienen esa característica disgregación de las formas en manchas intermitentes que es típica del estilo. No obstante, la pincelada densa y ágil de Ortiz Echagüe va tendiendo cada vez más a recuperar el volumen en elementos como los troncos de los árboles, y muy especialmente en las construcciones arquitectónicas, que son los principales factores de solidez frente a la mayor desintegración del medio natural.

3. ESPACIO Y PERSPECTIVA.

Llamamos perspectiva al sistema utilizado por la pintura para representar el espacio, esto es la profundidad, sobre la plana superficie del lienzo. Los métodos más empleados por los artistas a partir del Renacimiento, han sido la perspectiva geométrica y la aérea.

La perspectiva geométrica se identifica con el naturalismo y con la percepción humana del espacio, y está basada en las leyes ópticas de convergencia de líneas hacia el punto de fuga situado en el horizonte o más allá de él. La perspectiva aérea, más vinculada a la pintura de paisaje, crea la ilusión de profundidad a base de graduar la nitidez, el color, y la luz, de forma que los objetos más lejanos pierden definición, ganan luminosidad, y suavizan su colorido para dar la sensación de atmósfera interpuesta. En ambos casos está implícita la disminución del tamaño de los objetos a medida que se van alejando del primer término.

Estos métodos se pueden utilizar juntos o por separado, pero no hay que perder de vista que todo sistema de perspectiva implica una distorsión de la apariencia natural, al trasponer el espacio real tridimensional a una superficie plana de dos dimensiones. Los pintores que han dominado la representación de la perspectiva han sido muy conscientes de este hecho y han tratado de

disimularlo. No obstante, desde finales del siglo XIX, surgieron en el arte europeo una serie de artistas, como Cezanne, que quisieron poner de manifiesto esta falacia y empezaron a desentenderse de las leyes de la perspectiva tradicional e incluso a alterarlas, sentando las bases de lo que sería la gran ruptura cubista.

En el caso de Ortiz Echagüe su pertenencia cronológica a este momento crucial en la historia de la pintura va a reflejarse en la evolución de su forma de representar el espacio, y en su concepción del mismo.

Su primer cuadro de interés, "La misa de Narvaja" (P. 4), pintado en plena adolescencia nos muestra una evidente preocupación espacial y una ortodoxa utilización de la perspectiva geométrica, con las líneas de fuga perfectamente marcadas en el suelo y a través de los bancos de la iglesia.

Poco después, en "Jardín de un convento" (P. 5), le veremos aplicar este mismo sistema, que se combina con ciertos efectos de perspectiva aérea potenciados por el impacto de la luz del aire libre.

No obstante, a partir de ahora Antonio va a reducir considerablemente el espacio físico en el que se mueven sus personajes. Las suyas son escenas de interior, en las que el artista se sitúa en una posición muy próxima al modelo, detrás del cual se encuentra la pared de la habitación. La profundidad de la misma quedará marcada por la disposición de alguna pieza de mobiliario, y por la colocación de las figuras en diferentes planos de profundidad por simple superposición, de modo que la tridimensionalidad se confía más a los efectos de luz, color, pincelada, y composición que a la aplicación de las leyes de la perspectiva tradicional, que parece haber dejado de interesarle. Tal es el caso de "La cena del chico" (P. 13, "Las planchadoras"(P. 14), o "El beso de la madre" (P. 18).

En Cerdeña este desinterés se hace igualmente evidente, sobre todo en los casos en que ni siquiera hay una línea de separación entre el suelo y la pared y todo el efecto espacial se confía a las sombras que proyectan las figuras. A veces el artista considera necesario un cierto distanciamiento de las mismas y las aleja hacia el fondo por el procedimiento de representar un buen trozo de suelo entre ellas y el observador. En este caso, tal como ocurre en "La comida de Mamoiada" (P. 31), o en "Fiesta de la cofradía de Atzara" (P. 35), suelen aparecer las líneas de fuga del entarimado, pero para no plegarse del todo a la perspectiva clásica provoca una ligera alteración consistente en presentar el ángulo que forman la pared y el suelo no con los noventa grados habituales, sino de unos ciento diez, creando así la curiosa sensación de una leve pendiente, o de un encuadre en ligero picado. Con ello se consigue también que veamos mejor los objetos que hay encima de la mesa, al estar su superficie en paralelo con el pavimento. Es lo mismo que sucede en algunos lienzos holandeses como: "La Sra. Jansen y sus amigas" (P. 44) o el central del tríptico "La casa amarilla" (P. 123).

Por lo que respecta a los retratos de encargo de cuerpo entero, estos exigen un fondo adecuado para realzar al modelo, y por lo general el artista elige un entorno de naturaleza humanizada, al representar parques con parterres de césped y setos de arbustos recortados. No se busca aquí la sensación de espacio o de atmósfera, -puesto que se trata de un paisaje imaginario creado por el artista-, la lejanía de estos horizontes viene marcada por una brusca disminución de la escala y por el bajo nivel de los mismos, que permite destacar la figura sobre un fondo de nubes y celaje equivalente en buena medida, a aquellos neutros de muchos retratos de busto o medio cuerpo.

La prueba de que Ortiz Echagüe quiere dejar clara la diferencia entre sus

fondos-decorado y los de verdad está en la época granadina, cuando sus personajes populares: "La santera" (P. 106), o "La vendedora de frutas" (P. 104), aparecen delante de unas vistas reconocibles como lugares precisos de la ciudad nazarita, plazas o iglesias cuyas torres o cimborrios alcanzan casi el borde superior del lienzo, a diferencia de lo que ocurría en los casos anteriores.

El espacio real y anti escenográfico lo encontramos fundamentalmente en sus paisajes, pintados siempre al aire libre, donde las superficies de aire, cielo, agua y vegetación, inundadas de luz, se integran de tal manera que es difícil distinguir planos, solamente intuir grados de profundidad. Las vistas urbanas en cambio nos dan indicaciones más precisas, con los elementos arquitectónicos como referentes espaciales que cierran o abren caminos a nuestra mirada.

No obstante lo antedicho, en 1922, en Hilversum, Ortiz Echagüe pintó dos cuadros: "El ferrocarril" (P. 140), y "Jacobo van Amstel en mi casa" (P. 139), que implican el deseo consciente de realizar un estudio de perspectiva en un entorno ciertamente reducido: el interior de la salita de su propio domicilio.

El de Jacobo Van Amstel, sobre todo, nos muestra su dominio de los sistemas clásicos de representación del espacio. El enlosetado blanco y negro del suelo crea una serie de líneas de fuga convergentes, si bien aquí -igual que ocurre con la mesa camilla- aparece esa ligera inclinación creada por el ángulo de ciento diez grados que hemos mencionado más arriba. La colocación de dos figuras oscuras superpuestas sobre un fondo más claro las despega de él, y será allí donde la confluencia de los bancos y las vitrinas laterales nos marque el punto de fuga situado en un espejo que nos lleva, (como hiciera Velázquez), a un espacio exterior al lienzo representado con los trucos de la perspectiva aérea en ese paisaje arbolado que se refleja en el azogue.

En los cuadros marroquíes en cambio, su interés por los modelos es tal que prescinde de toda elucubración, y los coloca sobre el fondo neutro de una pared, de la que los separa su propia fuerza cromática o alguna sombra leve.

En resumen, podemos concluir que a lo largo de su obra el pintor se sirve de diversos recursos espaciales y de diferentes medios para representar o no la perspectiva, pero teniendo siempre claro que esta es un elemento ajeno a la bidimensionalidad del cuadro, y que el artista ha de ser no el esclavo, sino el amo de todo sistema que utilice.

4. LUZ

Entramos ahora en uno de los aspectos clave de la pintura de todas las épocas: la luz. Un elemento que junto a su aliada la sombra, ha sido tan diversamente interpretado a lo largo de la historia del arte, que se han llegado a definir distintos estilos artísticos, - como el tenebrismo o el impresionismo-, en función del tratamiento que le han dado los pintores.

En el caso de Ortiz Echagüe, veremos que la luz fue siempre un aspecto que le interesó sobremanera y a la que supo sacar partido en todas sus facetas: definiendo espacios, matizando el color, creando los volúmenes en unas ocasiones, o desintegrando las formas en otras.

Si consideramos la evolución de sus cuadros de figuras (ya que de los paisajes nos ocuparemos más adelante), veremos que las obras de su juventud están pintadas en función de la luz, de hecho su primer lienzo "La misa de Narvaja" (P. 4), es un interior iluminado por la luz de las velas.

Pero aunque aquí no consiguió el efecto que pretendía, en obras posteriores como "La cena del chico" (P. 13), "Casamiento in artículo mortis" (P. 15), o "Las planchadoras" (P. 14), todo el asunto se organiza en torno al foco

de luz artificial: un quinqué o una lámpara de petróleo cuyo rojizo resplandor incendia la estancia y las figuras, arrancando infinidad de matices a los vestidos blancos que viran al rosa, al malva, al azul, al salmón... en una gama riquísima de tonos, luces, sombras, y suaves penumbras.

A veces el virtuosismo lumínico del autor le lleva a combinar este tipo de luz con la del día que se filtra por una ventana, consiguiendo bellísimos y delicados contrastes como el "Desnudo entre dos luces", o "El beso de la madre"(P. 18), punto culminante de esta interesante etapa.

Los cuadros sardos implican la aparición de un nuevo planteamiento que se impondrá a partir de entonces en sus temas costumbristas. Ahora utilizará una iluminación natural generalizada, pero siempre suave y sin estridencias. Su máxima incidencia la tenemos en las sombras que proyectan los personajes, cuya densidad varía, pero que no se conciben como una carencia de luz, sino más bien como un reflejo cromático del cuerpo que la ha generado. Si en este aspecto el tipo de iluminación contribuye a crear la ilusión de espacio, en los pliegues de las telas, y muy especialmente en las amplias mangas de las blusas blancas, la luz y la sombra les confieren un extraordinario relieve.

En las obras de retrato Ortiz Echagüe mantiene esta serena claridad que podríamos llamar "renacentista", y renuncia prácticamente a las sombras concentrando la luz en los ojos del personaje, cuyo brillo y luminosidad son los causantes de esa sensación de vida y de penetración psicológica tan característicos en él.

Durante el periodo de la madrileña Quinta del Berro, hay varios cuadros pintados con modelos profesionales colocadas en una especie de escenario teatral. La figura está iluminada por un potente foco de luz eléctrica, central y bajo, que vendría a estar situado en la concha del apuntador. Con ello provoca

una intensa sombra magnificadora que proyecta la silueta sobre el telón del fondo. "Anselmina la bailaora" (P. 175), es la más espectacular de estas obras en las que el pintor crea un fuerte impacto visual con el juego de la luz y la sombra.

En Marruecos la mayor sensación de luminosidad de los lienzos se debe más a la intensidad de los colores empleados, que a un nuevo planteamiento de la iluminación, pues las figuras siguen pintándose dentro del estudio con una luz natural difusa, pero no bajo el potente sol africano. Donde sí actuará con toda su cegadora claridad es en los retratos de familia hechos en Tánger, muy especialmente el de "Carmen en la playa" (P. 221), con esa espléndida sombra azulada sobre la arena, y el resplandor del sol que centellea sobre las olas y la morena piel de la niña. Nos encontramos aquí con la obra más "sorollesca", y luminista de Ortiz Echagüe.

Esto nos da pie para estudiar su concepción de la luz en los cuadros de paisaje. En todos ellos podemos observar que se trata de obras realizados enteramente al aire libre, en las que se pretende captar la posición exacta de las luces y las sombras en un momento concreto del día, marcando así la transitoriedad y la apariencia cambiante de la naturaleza, tal y como lo hicieran los impresionistas.

El tipo de luz que aparece en sus lienzos es una luz veraniega, propia de cielos despejados y sin nubes, que recuerda más a los climas mediterráneos, que a los oceánicos: incluso en los paisajes vascos u holandeses se advierte su intensidad.

Ortiz Echagüe tiende a combinar en estos cuadros de "plen air" zonas a pleno sol y otras en sombra, pero estas sombras son tan luminosas, que no restan claridad al conjunto. Como Monet y sus compañeros no utiliza el negro

para conseguirlas, sino el mismo color que el resto de la superficie, pero en una gama más fría, por ello los suelos rosáceos se vuelven malvas, las paredes blancas adquieren tintes azulados, los verdes tiernos se oscurecen..., de modo que no se crean fuertes contrastes entre luz y sombra sino una oposición suave y sin conflictos que será captada por la retina del observador como el reflejo de un agente físico natural.

Con gran frecuencia, en medio de estas penumbras rebosantes de claridad, hay franjas de luz intensa y directa, creadas por una pincelada suelta, de un tono claro y resplandeciente, que materializa la fuerza del sol de acuerdo con el más puro luminismo hispano, que alcanza su punto álgido en los cálidos paisajes marroquíes.

5. COLOR.

En sentido amplio el término "pintura" se refiere a la aplicación de pigmento sobre un soporte. Por tanto, y con independencia del medio que se elija, podemos considerar al color como el elemento básico de la misma. El dominio del color es algo consustancial al hecho pictórico, y su hábil combinación permitirá al artista explotar al máximo las posibilidades y recursos del lenguaje que le es propio.

Los lienzos de Ortiz Echagüe demuestran que su autor conoce a fondo los secretos del color, y esa es una de las principales razones por las que su pintura atrae y subyuga al espectador, que se ve envuelto en una atmósfera de exultante fuerza cromática.

Dueño de una paleta rica y fresca, toda su trayectoria artística fue una apasionada indagación del mundo del color, desde que siendo un niño vio por primera vez los tubos de pintura al óleo: *"...me emocioné viendo salir un bermellón por su boca que no olvidaré, y que me causó más emoción que*

muchos cuadros de museos después. Aquel color parecía vivo, se movía saliendo, era puro fuego luminoso y se extendía dócil en forma de diminuta serpiente dispuesto a dejarse mandar" (A.D. 41).

Aunque él estaba muy lejos de imaginarlo, su descripción del impacto emocional que le produjo ese color en estado puro, es lo que luego sería analizado por Kandinsky en su magnífico libro "De lo espiritual en el arte" (1910) con estas palabras: "*Los colores claros atraen al ojo con intensidad y fuerza, y es mayor aún en los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama ...*". Y en otro párrafo: "*Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma*".

Aquel bermellón llegó en efecto al alma de Ortiz Echagüe, quien a partir de entonces decidió su vocación de pintor, empleando con frecuencia ese color en sus cuadros.

En líneas generales podemos afirmar que toda la crítica que se ha ocupado de la obra de Ortiz Echagüe ha hecho hincapié en su talento como colorista, no solo por su habilidad para matizar un color y arrancarle las más variadas tonalidades, sino por su audacia en la combinación de pigmentos aparentemente discordantes. De hecho, aunque se tiende a pensar que existen reglas en la combinación de los colores, no hay ninguna que sea intrínsecamente correcta o incorrecta; el éxito de su armonización reside en la maestría del pintor, y en su habilidad para vencer las dificultades que le plantea el uso de una determinada paleta.

A lo largo de su vida, nuestro artista fue recorriendo diversas etapas cromáticas, que pueden definirse en función de su predilección por unos colores determinados y por la forma en que los aborda.

Durante los años de juventud -quizás por influencia de Manet-, sus colores favoritos fueron el blanco y el negro, precisamente los más difíciles de matizar; lo cual nos confirma su juvenil tendencia a abordar y resolver los más difíciles problemas técnicos. Los vestidos blancos serán un tema recurrente de su pintura en esta etapa, interesándose por los cambios que experimenta cuando se ve afectado por distintos tipos de luz. En las escenas de aire libre: " Mis primas en el jardín" (P. 8), en interiores con luz natural: "Retrato de Encarna" (P. 9), en los lienzos presididos por una fuente de luz artificial : "La cena del chico" (P. 13) ," Las planchadoras" (P. 14), o en aquellos en que combina ésta con la del día: "El beso de la madre" (P. 18), el joven pintor despliega un amplísimo repertorio tonal en el que recorre toda la escala cromática del blanco haciéndole adquirir los más variados tintes.

Así pues, desde sus primeras creaciones podemos observar el dominio de los colores que poseía Ortiz Echagüe, quien en sus comienzos era partidario de una paleta reducida a unos pocos, pero extrayéndoles todas sus posibilidades.

Su época italiana, y sobre todo sus cuadros de Cerdeña, implican una ligera variación sobre lo anterior. Ahora ya no pondrá el acento en los efectos lumínicos, pero continúa construyendo sus lienzos sobre dos o tres pigmentos fundamentales: el blanco, el negro y el rojo, que se ven potenciados mutuamente; pues no hay que olvidar que cada color tiene un tono determinado, pero está limitado por otros que modifican su apariencia, de ahí que su aspecto dependa del contexto en que los sitúa el artista. La sobriedad de los dos "no colores", se equilibra con la intensidad del rojo, y este se ve apoyado por algunas pinceladas de los otros primarios: el azul y el amarillo, así como de verde, (el más utilizado de los secundarios), que junto a los pardos y sienas, completa el menú de esta etapa que culminará en la "Fiesta de la

cofradía de Atzara" (P. 35). La naturalidad y vivacidad cromática de este lienzo, pese a lo limitado de la paleta, haría escribir al crítico francés Camile Mauclair (v. Bibliografía): " Cuando yo miro este cuadro de Ortiz Echagüe termino por no saber si hay blancos, negros o rojos, pues su esplendor y combinación son una alabanza al técnico soberbio que los ha reunido...".

Pero a medida que vaya cambiando de escenario, Ortiz Echagüe irá introduciendo modificaciones en la utilización de los pigmentos. Como él mismo decía: "El color es distinto en todas partes y ello lo comprenden con observación los que no lleven telarañas en los ojos ...".

Cuando llega a Holanda por primera vez, el artista empieza a pintar tipos del país que destacan sobre un fondo en el que suele jugar con el rojo y su complementario, el verde, pero en tonos apagados, y contra ellos coloca al personaje en cuya indumentaria suelen figurar el blanco (especialmente en las cofias): "Jovencita de Volendam" (P. 45), o el negro: "Joven pescador" (P. 46). Así pues, observamos que sus primeros interiores holandeses, y muy en especial "La sra. Jansen y sus amigas" (P. 44), poseen un tinte más opaco y un tono más frío que sus obras italianas.

En España, y sobre todo en la época granadina, se observa que los colores se vuelven más cálidos y brillantes, como consecuencia de la distinta luminosidad del país. Si observamos las colinas amarillas, o los brillos de la piel de la montura del "Retrato de Dominguín y su asno" (P. 103); los vivos colores de las gitanas que acompañan a la enlutada santera; o las tonalidades de los patios de la Alhambra, comprenderemos que el ojo del pintor sabe leer y sabe reflejar magistralmente la atmósfera cromática de cada uno de los países y las zonas que recorre.

Será en los años veinte, independientemente de que esté en Holanda, en

Argentina, en París, o en Madrid, cuando la paleta del pintor empiece a desvincularse del entorno para adoptar un colorido cada vez más intenso y subjetivo. Aunque nunca abandonará el blanco y el negro, ni tampoco los seis colores fundamentales, emplea tonos e intensidades que van incrementando su fuerza hasta volverse estridentes, confiriendo a su pintura una policromía que enlaza con el lenguaje de Van Gogh y los fauvistas. En el tríptico de "La casa amarilla" (P. 123 a 125) el empleo de verde esmeralda, amarillo cadmio, azul ultramar, o rojo cadmio, desencadena una explosión de júbilo y un optimismo cromático tan contagioso, que el observador no puede sustraerse a él.

Nos encontramos ahora con una utilización emocional y expresiva del color, afirmación que se ve confirmada por unas declaraciones de Ortiz Echagüe a la prensa, en 1924, en las que manifestaba: *"...el color varía de acuerdo con un estado espiritual cualquiera. Mi alegría la traduzco en color, y a veces es tal que no me basta la materia que utilizo..."*. De ahí que incluso los retratos de esta época, con sus brillantes telas y sus agitados celajes, adquieran un carácter festivo, que se hace patente en el autorretrato junto a su familia titulado "Nosotros" o "El ferrocarril" (P. 140).

En este periodo, haciendo gala de su innato sentido del color apoyado por una pincelada briosa y cargada de materia, el pintor realiza una serie de obras cuyo vistoso colorido supone un fuerte estímulo visual y contribuye a realzar la vitalidad de los modelos. Con ello su arte venía a constituir un reflejo, no solo de su alegría personal, sino de aquel mundo desenfadado y gozoso que vivió una parte de la sociedad europea en "los felices años veinte".

Cuando Ortiz Echagüe se instala en Fez, dando inicio a su etapa marroquí, su ímpetu cromático se verá justificado por la fuerza del color local. Si en la fase previa la estridencia de su colorido podía ser calificada de subjetiva, ahora

se vuelve más objetiva, pues reproduce en cuadros como las senegalesas, las cortesanas, o los vendedores del zoco, los vívidos tintes de las telas y ropajes de sus modelos, especialmente los rosas, el naranja, y una gran variedad de amarillos, combinados con el azul. Incluso en la ejecución de los rostros, aparecen pinceladas de magenta, verde, malva, o azul, recreando las tonalidades de la piel con tal naturalidad que su presencia pasa inadvertida a primera vista.

Pero junto a la prodigalidad cromática de estos lienzos, en otras ocasiones prefiere elegir un único color y lo desmenuza en abundantes gradaciones, consiguiendo obras tan espléndidas como "Mujeres de Tafilalet" (P. 209), donde el azul se desgrana en una escala de infinitos matices.

Frente a un cuadro de Ortiz Echagüe, independientemente de la época a que pertenezca, se siente el impacto del color como un goce estético. Su concepción hedonista de los pigmentos nos transmite una impresión de voluptuosidad cromática que en algunos casos es una verdadera orgía colorista, y en otros un placer sutil y refinado, pero siempre constituye un deleite para la vista y para el espíritu.

6. MOVIMIENTO Y TIEMPO.

La simulación del movimiento ha sido un objetivo conscientemente perseguido por muchos artistas, especialmente en las épocas en que, -por sucederle y para oponerse a él-, se ha reaccionado contra el sosiego clasicista. Para ello la pintura figurativa ha utilizado posturas inestables, escorzos, desplazamientos centrífugos, composiciones desequilibradas ... que venían a crear la sensación de dinamismo de las figuras, pese a que su movimiento no dejaba de ser un movimiento congelado.

A este respecto, conviene recordar que Ortiz Echagüe estaba muy

habitado desde su juventud a dibujar la figura en las más variadas posturas, por lo que en su caso la renuncia a la representación del movimiento no reside en un desconocimiento de la anatomía o en una impericia técnica, sino que es el resultado de una elección personal.

Sus personajes aparecen siempre en actitudes relajadas y distendidas, de acuerdo con una concepción de la existencia tranquila y reposada. Si esto parece lo natural en los retratos, recordemos que en sus temas costumbristas los hombres y mujeres de pueblo no se encuentran realizando esfuerzos penosos o en actitudes cargadas de tensión, sino que mantienen siempre esa serenidad física y espiritual que es la esencia misma del clasicismo.

El equilibrio de la composición viene a reforzar la atmósfera de paz que emana de sus lienzos, donde a menudo encontramos a los protagonistas sentados en alguna silla, o recostados en un diván. La falta de movimiento no implica sin embargo monotonía, pues las posturas de los modelos son enormemente variadas, y la expresión de las miradas actúa como agente vitalizador. Pero no es este el único que encontramos en su pintura, pues frente al sosiego de los personajes el artista emplea una pincelada tremendamente ágil, cuya rapidez de movimientos va dejando su huella sobre la materia y permite seguir los desplazamientos del brazo del pintor. Será este componente gestual, especialmente evidente en las abocetadas nubes de sus cuadros de retrato y en la soltura con que pinta las telas, el responsable de la energía que comunican sus creaciones, sin que para ello haya tenido que ser infiel a sus criterios estéticos de orden y equilibrio.

Si, como acabamos de ver, Ortiz Echagüe se desentiende del movimiento como acción resultante de la suma de instantes fugaces, sí le interesa en cambio el paso del tiempo. Recordemos su afición a representar las edades de la vida, especialmente la juventud y la vejez, y cómo a través de los retratos de

sus hijos quiere captar los cambios biológicos y fisionómicos que este provoca en el ser humano.

En sus paisajes también está presente el componente temporal, pues siempre recogen un momento determinado, la luz circunstancial de una estación y de una hora concreta del día creando una imagen irrepetible que se verá transformada en un breve intervalo de tiempo.

7. FACTURA Y EJECUCIÓN.

La forma de aplicar la materia sobre el lienzo es un aspecto esencial a la hora de definir el estilo de un pintor, puesto que la factura de un cuadro viene a ser como la caligrafía con la que el autor expresa su lenguaje personal.

Desde sus primeros pasos hasta el final de su carrera, la pincelada de Ortiz Echagüe fue siempre suelta y abocetada, aplicada con ágiles movimientos que definían las formas sin descender al detalle, puesto que este se indicaba mediante toques de color. No es por tanto una técnica minuciosa y preciosista sino amplia y sintetizadora. Se trata de una pintura directa o "alla prima"; algo en lo que coincidía con multitud de pintores de su generación, heredera de la libertad de ejecución romántica que se prolongó en el impresionismo y el postimpresionismo contemporáneos, y que en España enlazaba al mismo tiempo con la tradición de los más grandes de nuestros pintores: Velázquez y Goya.

Este tipo de factura rica en materia contribuye a que algunas de sus obras de juventud posean una cantidad excesiva de capas, pues ya hemos visto que sus afanes perfeccionistas le llevaban a pintar una y otra vez encima de lo ya hecho, hasta obtener una verdadera superposición de estratos de óleo, como ocurre en "Las planchadoras" (P. 14).

No obstante, superados los iniciales titubeos, Antonio se convirtió muy pronto en un verdadero maestro del pincel. La sensación de facilidad y espontaneidad de su pintura es tan grande que consigue dar la impresión de que su oficio es algo sencillo, pues nos hace olvidar la preparación tan profunda que hay por debajo.

En sus densos empastes, sobre los que han quedado impresas las huellas del pincel, no hay duda ni vacilación, las formas y volúmenes se modelan con tanta precisión como soldadura. Ortiz Echagüe es un pintor valiente y certero, porque es un pintor que domina su oficio como pocos, y ello le permite desechar toda preocupación ejecutiva para concentrarse en el espíritu del cuadro, en el carácter que quiere imprimir a cada obra, a cada personaje.

Si en los rostros se detiene más para estudiar cuidadosamente los rasgos y la expresión del modelo; en los vestidos, y sobre todo en los fondos la factura se hace cada vez más libre y desenvuelta acentuando la saturación vital del lienzo con sus movimientos direccionales. El grosor de la materia que emplea produce en muchas zonas unos empastes, relieves y texturas que nos traen el recuerdo del futuro movimiento informalista.

Por lo que respecta a su forma de trabajar, aunque es razonable pensar que hiciera apuntes y dibujos previos a lápiz, lo cierto es que no hemos podido encontrar ninguno de ellos, ya que los dibujos que se conservan del pintor son verdaderas obras de arte en sí mismos realizados con total independencia del tema pictórico. Lo que sí existe (sobre todo de sus primeros años) es algún boceto al óleo de futuros cuadros de género como "La lavandera" (P. 17), donde vemos que el artista encajaba la figura y representaba los distintos elementos del lienzo con unas cuantas pinceladas que indicaban formas, luces, y colores con extraordinaria soldadura y capacidad de síntesis.

Por fortuna disponemos del testimonio de su esposa, quien en sus relatos nos dice: " *A Antonio no le gustaba que le vieran pintar, pero no le importaba siendo yo. Yo observaba como hacía los primeros trazos con carboncillo para marcar la postura del modelo. No siempre era la primera postura la definitiva, tal vez hacía moverse un poco al modelo o cambiar apenas la posición de la cabeza o de un brazo. Cuando estaba satisfecho empezaba a pintar, siempre primero la cabeza y de la cabeza los ojos. Con finísimos pinceles y delicado cuidado los lograba. Pero también se veían ya en la primera pose los rasgos de la cara en el lienzo, y justamente muy al principio el parecido era tan notable que a través del proceso del cuadro a veces se alteraba, para recuperarse luego totalmente...*". "Continuamente iba y venía Antonio hacia su cuadro, un pincel en la boca, la paleta en el brazo izquierdo, tomando las distancias del cuadro, a veces con los ojos entrecerrados. Cuando el cuadro estaba más adelantado lo miraba a menudo con un espejo de mano, allí lo tenía concentrado. Luego ya en la fase final usaba para los fondos gruesos pinceles que, para las alturas, apoyaba en un bastoncito hecho a propósito, dando firmes y atrevidos brochazos, y también usaba espátulas".

En virtud de esta interesante información, y del análisis de sus lienzos, podemos concluir que Ortiz Echagüe, una vez preparado el soporte con una imprimación adecuada, dibujaba directamente sobre ella con carboncillo la figura, pues tal como cuenta en sus memorias el dibujo fue siempre el elemento esencial de sus cuadros: "... se necesita pasar muchas horas dibujando y pintando con modelos para aprender a encajar una figura, antes de meterse en pretensiones de creador..." (A.D. 41). Después se centraba en la representación del rostro, que era la zona más trabajada a base de sucesivas capas fluidificadas con aceite de linaza y trementina que iban reproduciendo las carnaciones, el relieve óseo y la fisonomía del modelo.

Acto seguido emprendía la ejecución de los ropajes con pinceladas más

densas y abocetadas, y por último realizaba los fondos que podían tener en los interiores la forma de amplias superficies cromáticas, o reproducir con toques más precisos elementos del mobiliario o alguna naturaleza muerta. En los retratos, los cielos cargados de nubes sobre los que se recorta la figura poseen un máximo de inmediatez y desenfado al utilizar allí espátulas y pinceles planos de considerable anchura.

En los paisajes, empleaba una pincelada intermitente de toques y manchas breves al estilo impresionista, sobre todo en la representación de la vegetación; y otra más alargada y fluida en los elementos más sólidos: troncos, relieve, y arquitectura.

8. FORMATO.

Una de las características más llamativas de la pintura de Ortiz Echagüe, es su inclinación hacia los grandes formatos, algunos de los cuales poseen dimensiones realmente notables, llegando a alcanzar los tres metros de altura en "Vendedores de babuchas" (P. 214), y a superar los cuatro de anchura en "La cofradía de Atzara" (P. 35).

Este fenómeno no se debe relacionar con una posible influencia de la pintura de historia, -por la que no sentía ningún aprecio-, sino con su formación académica y su vena naturalista, que le llevaba a dibujar las figuras respetando sus verdaderas dimensiones para acercarlas más al mundo real, hermanándolas con el observador. En ello venía a coincidir con la tradición del siglo XVII español y especialmente con Velázquez, que siempre fue un modelo para él.

Por eso serán los paisajes y los bodegones los que posean unas dimensiones más reducidas y manejables; mientras que en los cuadros de figura los pequeños formatos suelen corresponder a medios cuerpos o

cabezas. Cuando los protagonistas están de pie, el pintor elige formatos verticales; si hay una sola figura sentada tiende hacia el cuadrado; y los horizontales los utiliza en el caso de los desnudos y modelos femeninos reclinados en sofás, o cuando aparecen un buen número de figuras unas al lado de otras a modo de friso.

Aunque es probable que el propio pintor no fuera consciente de ello, hemos detectado la tendencia a dar por finalizada cada etapa de su pintura con un cuadro de enormes dimensiones, como si echara ahí el resto antes de pasar a otra temática. Tal ocurre con "La fiesta de la Cofradía de Atzara" (P. 35), para su obra sarda. Con "Jacobo van Amstel en mi casa" (P. 139), que cierra los temas holandeses. Con "Rosita desnuda" (P. 181), su último cuadro de este género; y con los "Vendedores de babuchas" (P. 214) en Marruecos.

Por último, debemos resaltar el enorme esfuerzo físico que implica la realización de un número tan ingente de cuadros de tales dimensiones. Esto es indicativo de una vida entera dedicada a la pintura, de la laboriosidad y amor al trabajo de Ortiz Echagüe, así como de su energía física y mental. Él mismo hablaba en cierta ocasión de: *"... la tristeza que me dió siempre cada lienzo concluido, pues terminar en arte no es terminar, es agotarse en aquel lienzo, darse por vencido para empezar las ilusiones en el siguiente ..."*.

VIII. CONCLUSIONES .

Si en el capítulo anterior hemos intentado analizar la forma en que el pintor se ha servido de los distintos elementos plásticos en el ejercicio de su arte, mi propósito es hacer a continuación una síntesis de todo lo dicho hasta aquí, para concluir cuales son los rasgos que definen el estilo y el personal lenguaje artístico de Antonio Ortiz Echagüe.

Cuando se contempla una obra, o mejor un conjunto de obras de Ortiz Echagüe, se aprecia que estamos ante un hombre respetuoso con los clásicos, pero que se mantiene fiel a su tiempo. Es decir, que ha estudiado a fondo y ha sabido asimilar las enseñanzas de los grandes maestros de la pintura, pero que no se ha limitado a estériles mimetismos, sino que ha aplicado sus observaciones a la creación de un estilo personal que resulta indiscutiblemente moderno por su vinculación con las corrientes artísticas nacionales e internacionales de su época, y por su dinamismo gestual y alegre colorido.

Si se quieren buscar los referentes históricos más actuantes en su pintura, observamos que ha heredado el carácter realista de la escuela española, la atmósfera alegre y vitalista de los venecianos, el sentido intimista de la holandesa, y la elegante distinción de la escuela de retrato inglesa. Él mismo hablaba a menudo de su admiración por los tipos y los retratos de Velázquez, por el colorido de Tiziano, o por el estilo de Franz Hals...

De entre los maestros de su centuria, los que más interés despertaron en Ortiz Echagüe fueron el francés Manet, y los españoles Sorolla y Zuloaga. Del primero recordemos cuanto le impresionó su "Olimpia", y la gran estimación que sentía por la libertad de su factura y su excepcional sabiduría cromática. Sorolla, fue el líder venerado por los jóvenes artistas españoles de fin de siglo, por haber resucitado el realismo rompiendo con la pintura de historia; y por su

forma de interpretar los efectos de la luz y el color al aire libre. De Zuloaga le atraía la fuerza de su pintura, y su repertorio iconográfico por los recios personajes que representaba.

Con respecto a las tendencias artísticas dominantes en el país, ya hemos visto su vinculación temática con los pintores españoles de tipos populares. Pero si en el aspecto estilístico la mayor parte de su obra responde a un realismo propio del interés de su generación por los aspectos más genuinos del costumbrismo, el carácter foráneo y hasta exótico de sus temas y la magnífica individualización de los rostros, le distinguen claramente de sus compatriotas contemporáneos.

Por otro lado, la fisonomía de sus cuadros nos revela que estamos ante una obra encuadrable en líneas generales dentro del postimpresionismo, pero que se va vinculando cada vez más con el sentido decorativo del modernismo y con la audacia cromática y gestual de los fauves y los primeros expresionistas.

Pero al margen de todas estas influencias o seducciones, nos encontramos con un pintor que tiene el don de la independencia, porque ha aprendido mucho y lo ha digerido bien, forjándose un criterio propio y un lenguaje artístico peculiar que participa a la vez de la tradición y de la modernidad.

A partir de esta dualidad surge la inconfundible idiosincrasia de la pintura de Ortiz Echagüe, tan impregnada de un espíritu personal que hasta un profano puede reconocer su estilo sin dificultades. En medio de la gran diversidad de su obra, que no es sino el testimonio de su fecundidad creadora, de su gran vitalidad, y de su dominio técnico, se observa sin embargo una unidad psicológica, un mismo fluido artístico que discurre siguiendo unas leyes internas que vamos a intentar formular en las siguientes líneas.

Una razón primordial del atractivo de sus cuadros reside en la temática elegida. En su tendencia a transmitir una imagen feliz y placentera de la existencia: interesantes tipos populares, agradables escenas domésticas, vistosos trajes, bellas mujeres, hermosos paisajes... .Nunca encontraremos asuntos dramáticos o situaciones conflictivas, sino temas de noble prestancia y amable entonación, que coinciden con su carácter franco y jovial, y su visión optimista de la vida.

Su pintura es figurativa y es naturalista porque imita con destreza las formas de la realidad, pero sus tipos no resultan nunca convencionales porque están dotados de una profunda vida interior que se desborda en los semblantes, y especialmente a través de la expresión de sus ojos. Atuendos o decorados sirven para realzar la figura o crear un ambiente, pero el protagonismo sigue estando siempre en los personajes, de ahí el profundo humanismo de sus cuadros.

Los grandes formatos que suele emplear impiden que la obra pase desapercibida. Sus dimensiones actúan como reclamo y a ello se añade la insoslayable presencia de las figuras de tamaño real que ocupan un gran espacio del lienzo, y cuya corporeidad queda realzada por la proximidad física al espectador y por la fuerza del modelado, al que contribuyen tanto el dibujo como la pincelada.

Hay siempre en estos cuadros un sentido clásico de la composición, que tiende a ser centrada o simétrica, creando así una sensación de equilibrio que queda potenciada por las serenas actitudes de los modelos y el número, normalmente reducido, de ellos.

Como contrapunto a esa ausencia de movimiento, su pincelada suelta, abocetada y densa, se muestra tremendamente activa y llena de dinamismo,

dejando sobre la materia las huellas de sus ágiles desplazamientos. Ello supone la adopción de una factura muy característica de los artistas de comienzos del siglo, que nos permite hablar de lo actual de su lenguaje, y de su perfecta correspondencia con la época que le tocó vivir.

La concepción del espacio delata también su sentido del equilibrio, pues combina recursos tradicionales como la perspectiva geométrica o la representación espacial a través de las sombras que proyectan los cuerpos, con puntos de vista simultaneados y fondos planimétricos, reveladores de cierta aproximación a los nuevos planteamientos teóricos que denunciaban la ficción que supone olvidar la bidimensionalidad del lienzo.

Por lo que respecta a la luz, existe en su pintura una predisposición clara hacia este elemento. De hecho, se muestra como un gran luminista en las escenas de interior con luz artificial, y en los paisajes de "plein air" ejecutados al modo de la escuela impresionista. Mientras en la mayoría de los cuadros restantes la fuerte claridad que los inunda se evidencia fundamentalmente a través de la brillantez del color.

El color..., no hay duda de que este es un aspecto capital de su lenguaje artístico. Lo que más atrae y fascina al contemplar una pintura de Ortiz Echagüe es la fuerza de sus pigmentos. Independientemente de que el artista utilice una paleta más amplia (en su madurez) o más reducida (en su juventud), siempre sabe potenciar al máximo este elemento, matizando los tonos, realzando un color junto a otro, o basando su combinación en el principio de contraste.

Sus lienzos están impregnados de una tremenda sensualidad cromática que pretende comunicar el puro deleite del color ordenado por una idea. La sabrosa calidad de su pintura aparece tanto en sus blancos y negros, como en

los colores primarios o secundarios más habituales de su paleta. Buscando cada vez una nota más aguda, que le lleve a los registros más altos de la escala, el artista consigue una sonoridad cromática que se "escucha" como un exultante himno de alegría.

Este planteamiento que podríamos considerar como una concepción simbolista y subjetivadora del color, será común a pintores postimpresionistas como Van Gogh o Gauguin, al grupo de los fauves, e incluso a los primeros expresionistas: Munch, Nolde, Franz Marc.... . De ahí que siendo fiel a su propia evolución artística Antonio sintonice con una sensibilidad muy extendida entre los creadores europeos de principios de este siglo.

Ortiz Echagüe posee un gran instinto decorativo que se manifiesta con todo su esplendor en los cuadros de los años veinte: en esos desnudos que flotan entre el intimismo y la exuberancia ornamental, o en los retratos cuyos fondos son verdaderas escenografías. Hay una fantasía desbordante que se ampara y justifica en la estética modernista, y que está presente en sus obras y épocas más mundanas.

Como pintor de retratos, uno de los capítulos más destacados de su producción, el artista gozó de una reconocida fama internacional, y de hecho los suyos se encuentran entre los mejores ejemplos del género en la primera mitad de siglo. Su vena realista, matizada por un natural sentido de la elegancia será siempre la garantía de un retrato veraz, y lleno de vida.

Al contemplar las creaciones de Ortiz Echagüe llama siempre la atención su absoluto dominio técnico, resultado de la combinación de grandes dosis de talento y de muchas horas de trabajo. Como pintor es de los que mejor domina los instrumentos de su oficio, el lápiz y el pincel no tienen secretos para él, y es esa soltura de mano, esa aparente facilidad de ejecución, uno de los motivos

de la frescura y del enorme atractivo de sus obras.

Por último, si hay que subrayar (como parece obligado hacerlo en una síntesis final) los aspectos más relevantes de nuestro hombre y su obra diremos que Ortiz Echagüe, a pesar de que pasó la mayor parte de su vida fuera del país, - o quizás precisamente por eso -, tuvo la habilidad de lograr algo tan aparentemente contradictorio como la internacionalización del regionalismo español característico de nuestro arte de principios de siglo.

Su pintura, nos ofrece un repertorio de gentes e imágenes tomadas allende las fronteras, que vienen a ser la plasmación plástica más acabada del pensamiento de Unamuno y otros hombres del 98, que tras sus juveniles ansias de europeizar España, evolucionaron hacia el deseo de españolizar Europa. Deseo que respondía a las inquietudes de una generación que se debatía, - como la nuestra -, entre el convencimiento profundo de la necesaria modernización del país y el deseo visceral de conservar sus tradiciones.

Si Zuloaga paseó por el mundo las imágenes de una España pintoresca y rural, Ortiz Echagüe lo pintó en clave de realismo ibérico, aderezando su costumbrismo cosmopolita con una audacia cromática, unas texturas matéricas, y un componente gestual enraizados en la estética del siglo XX.

En nuestro artista se aunaron el hombre y el pintor de mente abierta, pero nada partidaria de extremismos, cuyo mérito estuvo en sintonizar lo local con lo internacional, el presente con el pasado, el respeto a la experiencia con el espíritu de innovación, pero manteniéndose alejado del rupturismo de las vanguardias.

Por eso su arte tiene la virtud de ser a un tiempo actual y tradicional. Su pintura es clásica (pero nunca académica), y moderna (pero no vanguardista).

De ahí que sus óleos no hayan envejecido y sigan gozando de la general aceptación de quienes los contemplan, porque son obras hechas por una mano maestra que continúan teniendo la lozana fragancia de las cosas recién salidas del taller, y hechas además sin timidez, con valentía, y con la generosidad de un hombre entregado por completo a su arte.

IX BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE.

1.- DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS:

-BENEZIT E.."Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs".
Nouvelle Edition. Librairie Grund. París 1966.

- VARIOS AUTORES. "Enciclopedia del arte en América". Biografías. Tomo III.

- VARIOS AUTORES. "Enciclopedia Universal Ilustrada", E. Espasa Calpe.
Barcelona. Apéndice Tomo 7. Suplemento 1940-41. Suplemento 1942-44.

- VARIOS AUTORES. "Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der
antike bis zur gegenwart". Leipzig 1932.

-VARIOS AUTORES . "Dictionnaire biographique des artistes contemporains
1910 - 1930". Tome troisieme. Librairie Grund, París 1934.

2.- OBRAS GENERALES:

-BENEDITE, León. "Le Musee de Luxembourg, ecole etrangers". H. Laurens
editeur. París 1924.

- BERUETE, Aureliano de. "Spanish painting". The Studio Limited. London
1921.

- BRU, Margarita. "La Academia Española de Bellas Artes en Roma" (1873-
1914). Mt. de Asuntos Exteriores. Madrid 1971.

- FLORES ALONSO, Ángel "Guía del Museo del Aire". Museo del Aire, Madrid
1989

- GARCÍA DÍEZ, J.A. "La pintura en Álava". Caja Vital, Vitoria 1990.
- GAYA NUÑO, J.A. "La pintura española del S.XX". Ibérico Europea de Ediciones.1972.
- COMPTE, Philippe."Catalogue raisonné des peintres". Musée des Beaux Arts. Ville de Pau, Francia 1978.
- MANSO DE ZUÑIGA, Gonzalo. "El Museo de San Telmo. Ed. Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao 1976.
- PANTORBA, Bernardino de. "Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España ". Ediciones Alcor. Madrid 1948.
- VARIOS AUTORES. "Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma" (1873-1914). Ministerio. de Cultura. Madrid 1979.

3.- OBRAS MONOGRAFICAS:

- FORNELLS ANGELATS, Montserrat. "Antonio Ortíz Echagüe (1883-1942)". Ed. Museo de San Telmo. San Sebastián 1984.
- FORNELLS ANGELATS, Montserrat. "Antonio Ortiz Echagüe. El hombre y su obra". Ed. Centro Cultural del Conde Duque. Madrid 1991.
- MAUCLAIR, Camille. "Ortíz Echagüe, 32 reproductions de ses ouvres". Nederlandsche Rotogravure Mij. Leyden 1921.
- SMIDT, Elisabeth. "Antonio Ortíz Echagüe. Retratos de familia". E. a.m.l.e.s.

Buenos Aires 1947

-SMIDT, Elisabeth. "Antonio Ortíz Echagüe. Testimonio de su esposa".
Biblioteca Pampeana. La Pampa, (Argentina).1968.

4.- ARTICULOS EN REVISTAS Y EN PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS:

- ABRIL, Manuel. 'Blanco y Negro'. Madrid 6 de diciembre de 1931.
"Exposición Ortiz Echagüe".

- Balsa de la Vega, R. 'La Ilustración Española y Americana'. Madrid 8 de
junio de 1904. "En la Exposición de Bellas Artes".

- Balsa de la Vega, R. 'La Ilustración Española y Americana' Madrid 8 de
junio de 1906. "Exposición General de Bellas Artes".

- Balsa de la Vega, R. 'La Ilustración Española y Americana'. Madrid 30 de
mayo de 1912. "Exposición Nacional de Bellas Artes".

- Benavent, Concha. 'Crítica'. Madrid, noviembre de 1991. "Antonio Ortiz
Echagüe, un español universal"

- Bouyer, Raymond. 'La Revue de l'Art Ancienne et Moderne'. Paris octubre
de 1921. "Les expositions. Ortiz Echagüe".

-Bouyer, Raymond. 'La Revue de l'art ancienne et moderne'. Junio-Dic1929.
París. "La peinture aux salons de 1929".

-Carretero, Manuel. 'La Ilustración artística'. Barcelona 25 de junio de
1906. "Exposición general de Bellas Artes".

- COBREROS URANGA, Vicente. 'Revista Bellas Artes'. Año V. Número 35. Agosto-septiembre 1975. "El pintor Antonio Ortiz Echagüe".
- CUNILL CABANELLAS. Catálogo de la Exposición de Arte Español Contemporáneo. Salas Christofle, Buenos Aires 1927. "Boceto histórico de la pintura española".
- DEZARROIS, A. 'La Revue de l'art ancienne et moderne'. Junio-Dic.1921. París. "Jeunes peintres étrangers Harry B. Lachman - Ortíz Echagüe".
- ESCHOLIER, R. 'La Revue de l'art ancienne et moderne'. Junio-dic.1923. París. "Le salon de 1923, la peinture".
- FIETTA JARQUE 'El País'. Suplemento Semanal número 41. Madrid 1 de diciembre de 1991. "Recuperación de un pintor".
- FORNELLS ANGELATS , Montserrat. 'Guadalimar'. Madrid octubre - noviembre de 1991. "Antológica de Ortiz Echagüe en el Conde Duque".
- FRANCÉS, José. 'El Año Artístico'. Madrid 1924."La exposición nacional de Bellas Artes".
- FRANCÉS, José. 'La Revue de l'art ancienne et moderne'. Enero-mayo 1925. París. "La peinture espagnole depuis le milieu du XIX siecle".
- FRANCÉS, José. 'La Esfera'. Madrid, 8 de mayo de 1926. "La exposición Ortiz Echagüe".
- FRANCÉS, José. 'El Año Artístico' Madrid,1926. "La exposición Ortiz

Echagüe".

- FRANCÉS, José. Catálogo de la Exposición de Arte Español (1828-1928). Pulchri Studio, La Haya. y Stedelijke Museum. Amsterdam 1928.

-FRANCÉS, José. 'Nuevo Mundo '. Madrid 11 de diciembre de 1931. "Una exposición excepcional: Ortiz Echagüe y su visión de Marruecos".

-GÁLLEGO, Julián. 'ABC de las Artes'. Madrid 31 de octubre de 1991. "La resurrección del pintor Ortiz Echagüe".

-GARCIA MARCOS J.A. 'Buenas Noticias'. Bilbao. Noviembre 1991. Número 9. "Antonio Ortiz Echagüe".

- GIL FILLLOL . 'Estampa. ' Madrid 10 de diciembre de 1929. "Ortiz Echagüe en el Salón de Otoño".

- GILLET, Louis. 'Gazette des Beaux-Arts'.Primer semestre 1921. París. "Les salons de 1921"

- HERNÁNDEZ CAVA F. 'Villa de Madrid'. Madrid 1-15 de octubre de 1991. Número 190. "El cosmopolitismo de Ortiz Echagüe".

- HESPERIA.'Arte Español.' Madrid 4º trimestre de 1931. "Exposición Ortiz Echagüe"

- JENA, Jeannete. 'Pittsburg Post-Gazette'. Pittsburg, 2 de mayo de 1940.

- LAGO, Silvio. 'La Esfera'. Madrid 4 de junio de 1924. "La exposición nacional de Bellas Artes. La pintura".

- LAÍNEZ ALCALA, Rafael. 'Cosmópolis'. Madrid, diciembre de 1929. "El Salón de Otoño y otras Exposiciones".
- LEÓN PAGANO, José. Catálogo de la Exposición de Ortiz Echagüe en la Galería Van Riel. Buenos Aires, agosto de 1947.
- MAUCLAIR, Camille. Catálogo de la exposición de Ortiz Echagüe en Los Amigos del Arte. Madrid, abril de 1926.
- MAUCLAIR, Camille. Catálogo de la Exposición individual de Ortiz Echagüe en la Galería George Petit. París, Octubre de 1921.
- .MAUCLAIR, Camille. Catálogo de la Exposición de Ortiz Echagüe en el Hotel Jean Charpentier. París enero de 1932.
- MENDEZ CASAL, Antonio . 'Gaceta de Bellas Artes'. Madrid 15 de Noviembre de 1929."El Noveno Salón de Otoño".
- MENÉNDEZ, José Luis. 'Blanco y Negro'. Madrid 1 de junio de 1924. "Exposición Nacional de Bellas Artes y Artes Decorativas".
- MONTAÑES Luis. 'Antiquaria'. Madrid, noviembre de 1991. "Recuperación de un pintor nunca olvidado".
- MONTESA, Marqués de. 'Arte Español'. Madrid 2o trimestre de 1926. "La vocación de Ortiz Echagüe"
- MILLA, Fernando de la. 'Cosmópolis'. Madrid junio de 1928. "En el estudio de Ortiz Echagüe.

- NOEL, Martín. Catálogo de la Exposición de Ortiz Echagüe en la Galería Muller. Buenos Aires, agosto de 1943.

- O'CONNOR Jr., John. Catálogo de la Exposición de Ortiz Echagüe en Carnegie Institute. Pittsburg, Abril de 1940.

- O'CONNOR Jr., John. 'The Carnegie Magazine. Pittsburg. U.S.A. 1940."The paintings of Antonio Ortiz Echagüe".

- PERDIGÓN, J.M.. 'Arte Español'. Madrid 3er trimestre de 1929. "El IX Salón de Otoño".

- PEREZ DE AYALA, R. Catálogo de la XXVI Exposición Internacional de pintura del Carnegie Institute de Pittsburg. U.S.A. 1927. "Pintura española".

- REMON, Agustín. 'Caras y Caretas'. Buenos Aires 10 de julio de 1937. "Andanzas de un gran pintor español: Antonio Ortiz Echagüe cultiva su arte en una estancia criolla".

- ROMANO, Julio. 'La Esfera'. Madrid 31 de agosto de 1929. "¿Deben suprimirse las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes? Dos opiniones: Ortiz Echagüe y José Solana "

- SARRADIN, Edouard. 'Gazette des Beaux-Arts'. Primer semestre 1923. París. "Les salons de 1923".

- SIBELIUS, Marco. 'Augusta, Revista de Arte'. Año 2, Vol. 2. Buenos Aires 1919. "El pintor español Ortíz Echagüe".

- WOLF, N. H. "Stedelijke Museum. Ortiz Echagüe". Amsterdam. 7 de enero de 1922.

- RESEÑAS EN PRENSA

LA RIOJA, Logroño, 26 de septiembre de 1897.

JOURNAL DES ARTISTES, París, junio 1900.

LA RIOJA, Logroño 16 de Julio de 1901.

EL HERALDO ALAVÉS, Vitoria, 29 de julio de 1901.

HERALDO DE MADRID, 11 de mayo de 1902.

EL HERALDO ALAVÉS, Vitoria, 15 de mayo de 1902.

GACETA DEL NORTE, Bilbao, 31 de agosto de 1902.

HERALDO DE MADRID, 12 de mayo de 1903.

LA ÉPOCA, Madrid, 24 de mayo de 1904

EL IMPARCIAL, Madrid 16 de mayo de 1904.

EL HERALDO DE MADRID, 14 de mayo de 1904.

EL LIBERAL, Madrid, 6 de junio de 1904.

HERALDO DE MADRID, 12 de junio de 1904.

LA RIOJA, Logroño, 27 de febrero de 1906.

LA PATRIA, ¿Roma? 18 de febrero de 1906.

L'OSSERVATORE ROMANO, Roma 27 de Febrero de 1906.

EL IMPARCIAL, Madrid 17 de mayo de 1906.

ABC, Madrid 24 de mayo de 1906.

IL SECOLO, Génova, 10 de febrero de 1908.

LA VITA, ¿Roma?, 31 de enero de 1909.

LA TRIBUNA, Roma, enero de 1909.

EL IMPARCIAL, Madrid, 2 de febrero de 1909.

A.B.C. Madrid, 8 de febrero de 1909.

EMPORIUM, Roma, marzo, 1909.

IL SECOLO, Gaceta de Milano, 6 de abril de 1909.

EL PUEBLO VASCO, San Sebastián, 23 de mayo de 1909.

EL PUEBLO VASCO, San Sebastián, 25 de abril de 1910.

EL HERALDO DE MADRID, 4 de octubre de 1910.

EL IMPARCIAL, Madrid 4 de octubre de 1910.

ABC, Madrid 15 de octubre de 1910.

LA EPOCA, Madrid, 15 de octubre de 1910.

EL PUEBLO VASCO, San Sebastián, 19 de octubre de 1910.

LA RIOJA, Logroño, 9 de noviembre de 1910.

DE TELEGRAAF, Ámsterdam, 13 de marzo de 1912.

LA ÉPOCA, Madrid 22 de mayo de 1912.

LA NACIÓN, Buenos Aires, junio 1913.

LA GACETA DE BUENOS AIRES, 15 de junio de 1913.

LA PRENSA, Buenos Aires, 15 de julio de 1916.

EL NORTEAMERICANO, Nueva York, abril de 1917.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 20 de mayo de 1919.

ACTION FRANCAISE, Paris, 20 de octubre de 1920.

HET NIEUWS VAN DEN DAG, Ámsterdam, 12 de marzo de 1921.

JOURNAL DES DEBATS, París 24 de Octubre de 1921.

LE FIGARO, París, 27 de octubre de 1921.

NEW YORK HERALD, París, 28 de octubre de 1921.

AMERICAN ART NEWS, París 8 de noviembre de 1921.

DE TELEGRAAF, Ámsterdam, 28 de diciembre de 1921.

HET NIEUWS VAN DEN DAG, Ámsterdam, 23 de diciembre de 1921.

HET NIEUWS VAN DEN DAG, Ámsterdam, 29 de diciembre de 1921.

EL CORREO DE ESPAÑA, Buenos Aires, 9 de enero de 1922.

HET LEVEN, Ámsterdam, 3 de enero de 1922.

NIEUWE ROTTERDAMSCHE COURANT, 21 de enero de 1922.

RENAISSANCE, París, 27 de abril de 1923.

HOMME LIBRE, París, 1 de mayo de 1923.

GRAPHIC, London, mayo de 1923.

LA VOZ DE GUIPÚZCOA, San Sebastián, 6 de junio de 1923.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 28 de junio de 1923.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 1 de julio de 1923.

EL SOL, Madrid 30 y 31 de mayo de 1924.

EL LIBERAL, Madrid, 15 y 18 de junio de 1924.

EL PUEBLO VASCO, San Sebastián 19 de junio de 1924.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 22 de junio de 1924.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 26 de junio de 1924.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 29 de junio de 1924.

LA RAZÓN, Buenos Aires, 31 de agosto de 1924.

LA PRENSA, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1924.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1924.

LA PRENSA, Buenos Aires, septiembre de 1924.

LA RAZÓN, Buenos Aires, septiembre de 1924.

PLUS ULTRA, Buenos Aires, septiembre de 1924.

LA RAZÓN, Buenos Aires, 15 de enero de 1925.

EL HERALDO DE MADRID, 27 de abril de 1926.

EL IMPARCIAL, Madrid, 28 y 29 de abril de 1926.

EL SOL, Madrid, 29 de abril de 1926.

ABC, Madrid 29 de abril de 1926.

ABC, Número extraordinario. Madrid mayo de 1926

LA ÉPOCA, Madrid, 3 de mayo de 1926.

EL SOL, Madrid, 4 de mayo de 1926.

EL NOTICIERO DEL LUNES, Madrid 10 de mayo de 1926.

EL PUEBLO VASCO, San Sebastián, 14 de mayo de 1926.

EL PUEBLO VASCO, San Sebastián, 20 de mayo de 1926

LA ÉPOCA, Madrid, 22 de mayo de 1926.

LA VOZ DE GUIPÚZCOA, San Sebastián, 5 de octubre de 1926.

EL LIBERAL, Madrid, 28 de abril de 1926.

LA ÉPOCA, Madrid, 25 de junio de 1927.

A.B.C. Madrid, 26 de junio de 1927.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 2 de febrero de 1928.

LA ÉPOCA, Madrid, 26 de marzo de 1928.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 17 de junio de 1928.

LA VOZ, Madrid, 30 de octubre de 1929.

UNIÓN PATRIÓTICA, Madrid, 1 de noviembre de 1929.

EL IMPARCIAL, Madrid, 14 de noviembre de 1929.

INFORMACIONES, Madrid, 20 de noviembre de 1929.

TÁNGER SOIR, Tanger, 12 de noviembre de 1930.

EL PUEBLO VASCO, San Sebastián, marzo de 1931.

LA BOUGIE DE FEZ, Fez, 14 de mayo de 1931.

RABAT MAROC, junio de 1931.

HERALDO DE MARRUECOS, Tánger, Julio de 1931.

RABAT MAROC, septiembre de 1931.

TÁNGER SOIR, Tánger, otoño de 1931.

EL SOCIALISTA, Madrid. 28 noviembre 1931

EL SOL, Madrid 21 de noviembre de 1931.

LA ÉPOCA, Madrid, 24 de noviembre de 1931.

LA ÉPOCA, Madrid, 27 de noviembre de 1931.

EL SOCIALISTA, Madrid, 28 de noviembre de 1931.

LA TIERRA, Madrid, 2 de diciembre de 1931.

LA RAZÓN, Buenos Aires, 16 de marzo de 1932.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 17 de marzo de 1932.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 27 de marzo de 1932.

MONDANITES, París, 23 enero. 1932.

LA LIBERTAD, Madrid 6 de agosto de 1933.

NEW YORK HERALD TRIBUNE, París, 5 de noviembre de 1933.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 13 de julio de 1937.

LA RAZÓN, Buenos Aires, 13 de julio de 1937.

LA PRENSA, Buenos Aires, 19 de julio de 1937.

LA NACIÓN, Buenos Aires, 17 de febrero de 1940.

LA REFORMA, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1941.

- +LA NACION, Buenos Aires, 9 de enero de 1942.
- +LA PRENSA, Buenos Aires, 11 de agosto de 1943.
- +A.B.C. Madrid, 11 de enero de 1946.
- +LA VOZ DE ESPAÑA, San Sebastián, 9 de enero de 1952.
- +LA VANGUARDIA, Madrid, 14 de marzo de 1959.
- +LA ARENA, Sta. Rosa. Argentina, 16 de octubre de 1983.
- +LA NACIÓN, Buenos Aires, 18 de octubre de 1983
- +TIEMPO ARGENTINO, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1983.
- +EL DIARO VASCO, San Sebastián, 7 de diciembre de 1983.
- +LA NACIÓN, Buenos Aires. Suplemento 10 de diciembre 1983.
- +DEIA, San Sebastián, 13 de diciembre de 1983.
- +LA VOZ, San Sebastián, 20 y 26 de diciembre de 1983
- +DIARIO VASCO, San Sebastián, 3 y 9 de octubre de 1984.
- +LA VOZ. San Sebastián, 5 y 6 de octubre de 1984.
- +DEIA, San Sebastián, 7 y 28 de octubre de 1984.

+LA ARENA, Santa Rosa. Argentina. Suplemento cultural: Caldenia. 3 de marzo de 1990.

+LA ARENA, Santa Rosa. Argentina. Suplemento cultural: Caldenia. 14 de abril de 1990

+DIARIO 16. Madrid 7 de octubre de 1991.

+EL SOL. Madrid 10 de octubre de 1991.

+ABC. Madrid 31 de octubre de 1991.

+EL DIARIO VASCO. San Sebastián 23 de octubre de 1991.

+EL DIARIO VASCO. San Sebastián 27 de noviembre de 1991.