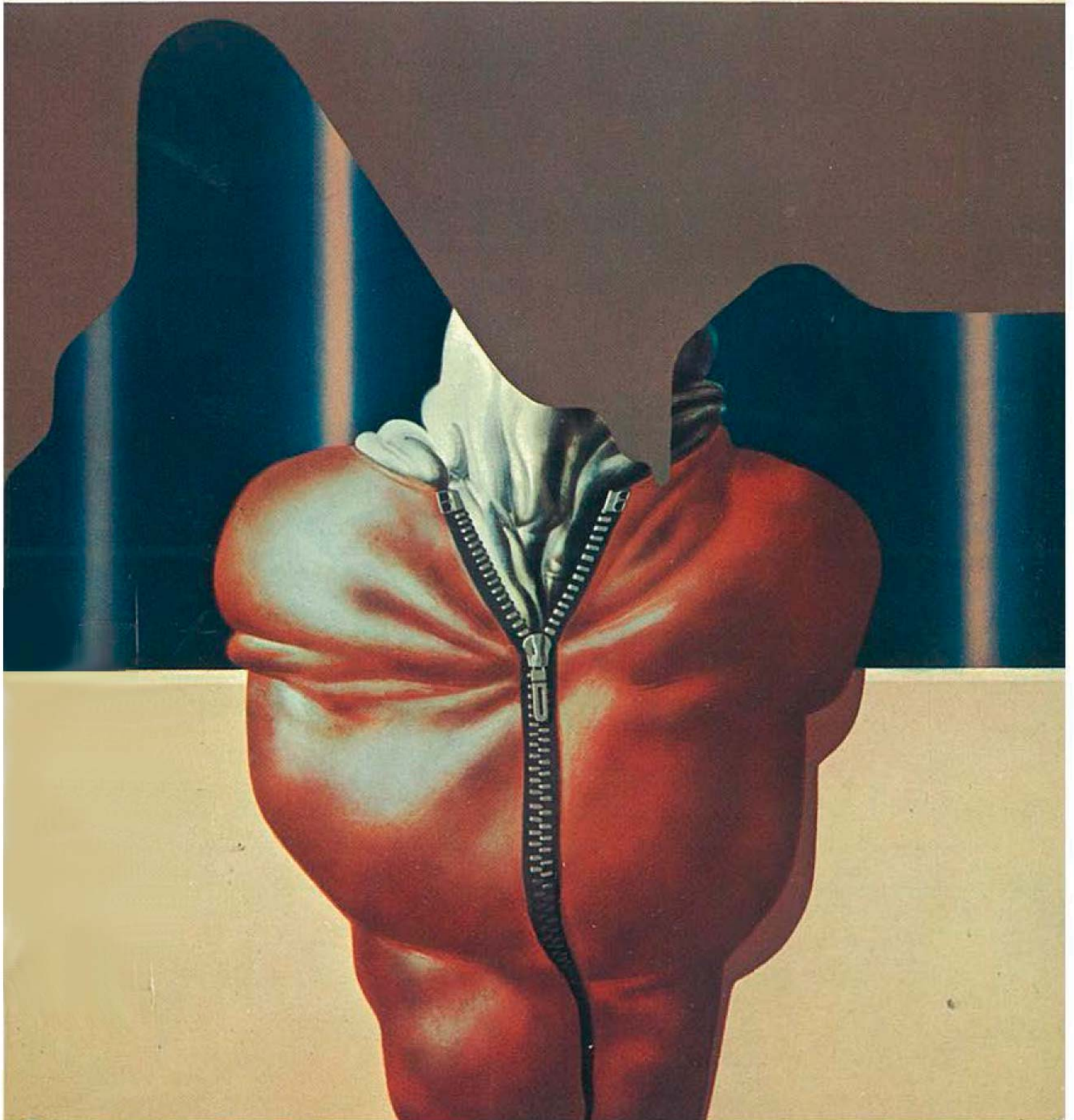


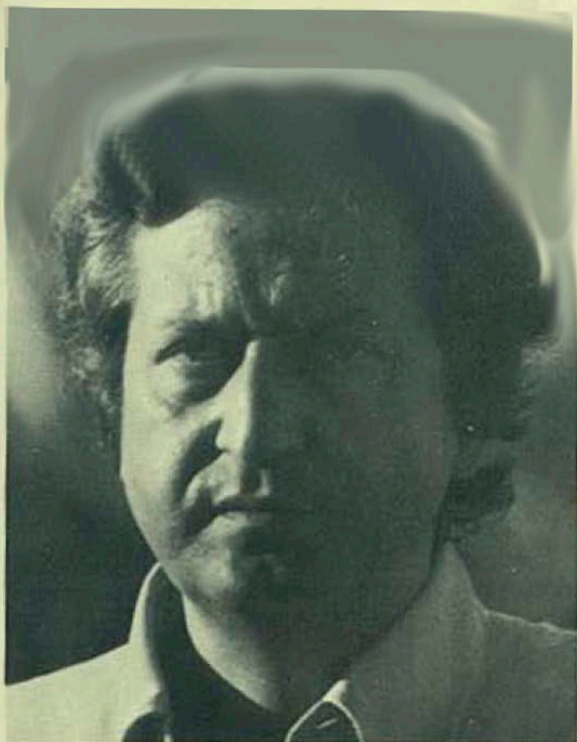


MIGUEL FERNÁNDEZ-BRASO

Echaurz

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





FRANCISCO Echauz, madrileño de 1927, es un pintor de seria formación y de pausado y seguro proceso ascendente. Sus años de residencia en Italia —después de haber trabajado en el taller del escultor Mariano Benlliure, después de cursar con brillantez sus estudios en Bellas Artes...— fueron decisivos para su madurez pictórica.

Su primera exposición individual se celebró en Madrid en 1961. Cinco años después confirmaba, en la misma ciudad, sus buenas maneras pictóricas con una nueva muestra. El pintor, que había arrancado con un impulso un tanto surrealista en los comienzos de la década del cincuenta,

Echans

MIGUEL FERNANDEZ-BRASO

Escritor



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

Echans

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. 1977.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Raycar, S. A. - Matilde Hernández, 27 - Madrid.

Depósito legal: M. 41.170. - 1976

I.S.B.N. 84-369-0107-X

Impreso en España

SINTESIS DE UNA VIDA Y UNA OBRA

"¿Cómo puedo conocer lo que pienso hasta que no veo lo que digo?"

W. H. AUDEN

Francisco Echaz es metódico, serio, riguroso. No es hombre de improvisaciones, de desmanes más o menos festivos, de ese trampeo tan característico de ciertos artistas. Su semblante tiene aspecto de gravedad, de concentración, de intensidad interior. A veces se le marca cierto rictus de amargura o de seco desdén, o de incertidumbre provocada por la timidez.

Parece tener unas metas marcadas, saber su itinerario y no entregarse a divagaciones oportunistas. Conoce su oficio y, sobre todo, su responsabilidad artística. No es frecuente encontrar un pintor con su lucidez —que a veces se confunde con la frialdad— y con su equilibrio para llegar al robustecimiento de su obra.

Es —como todo verdadero artista— hombre dubitativo, severo consigo

- mismo, paciente de grandes angustias. "Tengo a veces la sensación de que me falta suelo debajo de los pies." En bastantes ocasiones le falta la respuesta precisa para un cierto conformismo, para una cierta satisfacción personal. "He padecido muchas crisis porque cuando no hay respuesta hay crisis. Y se refleja en un bache, en que trabajo y no me rinde. Cuando encuentro la respuesta, me va dando soluciones y me anima a continuar."

No tiene Echauz, en físico y en indumentaria, lo que se entiende por aire de artista. Suele vestir sin alardes que alerten la atención, aunque sí dentro de una estética actual no exenta de severidad. El pelo no destaca por su dilatada dimensión para nuestro tiempo de hermosas cabelle- ras. Podía parecernos el pintor, si nos lo encontrá- ramos en la calle sin conocer su identidad, un pro- fesor de metafísica que viene de desarrollar su lec- ción o un constante investigador absorbido por teji- dos enigmáticos que estudia y no controla.

Echauz quizá parezca, a primera y superficial vis- ta, un hombre soso y hasta taciturno. Conforme se le conoce, sin embargo, se advierte su profunda destilación de sonoridades, su sentido de la preci- sión en las palabras, su valorización de los signos que construyen nuestra vida.

Me identifico bastante — sin duda por condiciones personales — con estos hombres clasificados como sosos y tristes y melancólicos. El epidérmico chirigotero puede tener su utilidad y hacer un acepta- ble papel como animador de estúpidas reuniones so- ciales, pero a la criatura con una caída inevitable en la seriedad siempre será a quien llamemos a su puerta para intentar una precisa comunicación y un tanteo de problemas, aunque sean una comuni-

cación y un tanteo complicados. Lo difícil, casi siempre, es encontrar esta deseada comunicación, sobrepasar el muro que nos cierra el camino. "Me gustaría —dice Echauz— ser diferente de como soy, lo más contrario de lo que soy. Soy introvertido. Me gustaría ser extrovertido, envidio a todos los que lo son."

La introversión es una postura penosa y con frecuencia atosigante. Sólo se puede romper —según su grado, claro— con pocas personas, pero cuando se rompe puede llegar a excelencias imprevisibles.

Es duro escribir sobre un introvertido, aunque un ángulo más o menos obtuso de introversión tiene cualquiera que no sea un vivalavirgen. Soy consciente de que todo —o buena parte de lo que se escriba— puede quedar en un tanteo falso. Precisamente por esta dificultad y este riesgo en los juicios —todo juicio es cortante y resbaladizo— el trabajo es más sugestivo y puede producir mayores satisfacciones.

SOMBRAS MOVEDIZAS

Nació Francisco Echauz a finales de 1927. Fue el quinto y último hijo de una familia pequeño-burguesa de modestos comerciantes. Su padre, de ascendencia vasco-navarra, había nacido "fortuitamente" en Barcelona. Era huérfano de padre y su madre —aragonesa— se crió en Zaragoza, "de donde a los veinte años vino a Madrid a buscar trabajo y futuro".

Me cuenta Echauz que su padre era hombre inteligente, listo, aunque inconstante y poco ambicioso. "Siempre se desenvolvió en forma autodidacta e im-

- › provisada, como era tan usual en la época.” Fue contable, contratista de obras, representante e importador comercial y, por último, comerciante establecido en el número 3 de la calle Hortaleza desde 1930 con papeles pintados, pintura y decoración, “negocio que por unas razones u otras siempre fue ruinoso”.

Junto a su padre recuerda al tío Fernando —su hermano menor— al que describe Echauz con expresivos detalles y al que uno parece ver, lánguido y desprovisto de incentivos vitales, entregado a una adormidera existencia. “Mi tío era linfático, con espíritu de perro vagabundo. Sus rasgos más destacados eran sus uñas negras, sus pestíferas pipas viejas, su ropa arrugada y llena de manchas, la barba crecida y su constante olor a vino. Mi padre tenía un carácter muy desequilibrado e irascible. El, en cambio, era sumiso y pacífico.”

Estas imágenes, que no están perdidas en la nebulosa que envuelve ciertas zonas de la vida pasada, son muy significativas al analizar sucesos, gestos o vibraciones posteriores. Lo que permanece vivo en la película de la vida —no se sabe por qué extrañas adherencias— es siempre válido a la hora de un análisis en profundidad. En estas páginas hay solamente una propuesta narrativa y alguna vez, quizá, de breve detención para intentar centrar la imagen que se nubla, se contorsione, pierda el ángulo que subjetivamente crea el más adecuado.

Su madre —dieciséis años más joven que su padre— era madrileña. “Tampoco ella recibió estudios. La pusieron a trabajar a los doce años, aunque sus padres, una pareja de egoístas, tuvieran una posición desahogada.”

Trabajó como chica de los recados en una elegante tienda de sombreros que había entonces en la carrera de San Jerónimo. Después fue aprendiz en el taller y, por último, dependienta: "Entonces conoció a mi padre, que era el contable de la empresa. Era muy joven y tras un breve noviazgo se casó con mi padre, quizás más que otra cosa por huir del férreo rigor autoritario de su padre, único abuelo que yo conocí y al que de niño siempre tuve miedo."

La estampa del abuelo debía ejercer un crudo y tenebroso poder en su medio infantil. Echauz, al cabo de los años, parece tenerle miedo a su memoria, como si el imponente patriarca pudiera alzar la cabeza y pedir explicaciones de una palabra, de un juicio, de un hecho.

Me cuenta el pintor que el abuelo "era un robusto anciano con una salud de hierro, con el plante de un zar, con una glacial mirada a través de unos pequeños ojos azules muy claros. Durante toda mi infancia formó parte de nuestra familia, desde las doce de la mañana hasta la seis de la tarde en que se iba a su casa. Extraordinariamente metódico: su afiligranado reloj de oro siempre estaba en punto con el reloj de la Puerta del Sol. Murió a los ochenta y siete años porque quiso, porque se le había terminado el dinero y no quería depender de nadie."

"Murió porque quiso": una renuncia que correspondía a un hombre con ese tamaño de orgullo y de planta dictatorial. Antes que la claudicación ante los demás, antes que no poder sostener esa ley del más fuerte, mejor era la muerte. Y la muerte llegó por invocación, por exigencia, por negación firme al desarrollo y desmoronamiento de su vida.

A su madre la recuerda Echauz como a un ser abnegado y generoso. "Cuando yo era pequeño tenía un carácter dulce y cariñoso. Con los años se fue haciendo muy esquinosa y suspicaz. Físicamente fue un tipo de mujer muy español y latino, morena, delgada, con ojos oscuros y facciones muy finas. A diferencia de mi padre fue trabajadora y constante como una hormiga. Cuando nací tenía treinta años. De pequeño me gustaba mucho ver sus fotografías de joven soltera: la encontraba tan guapa... Cuando alguna vez venía al colegio a buscarnos, entre tantas madres localizaba en seguida su carita menuda y agraciada y desde ese instante me sentía particularmente feliz. Su muerte, hace pocos años, me planteó el resumen de su vida y sentí dolor en constatar que se trataba de un ser que habría merecido más felicidad de la que en ninguna época de su vida tuvo. No creo que fuera feliz con mi padre, a veces tan arbitrario y violento. De pequeño les oía reñir con demasiada frecuencia y aun a puerta cerrada escuchaba los histéricos gritos de mi padre. Los años no han conseguido borrar la tremenda angustia que aquellas situaciones me procuraban."

Ese resumen final de una vida querida siempre es duro e inevitablemente doloroso. Esa última constatación de infelicidad general cuando ya no hay posible recuperación, posible intento de revancha de las plagas del mal padecidas, es algo que drena y riega el desasosiego. Sólo el conformismo ante lo inevitable puede llegar a sosegar el dolor.

Y TODO ERA UN ESPECTACULO

Francisco Echauz le da vueltas a la noria del recuerdo y saca lentamente el agua detenida —la

memoria quieta y a veces turbia— en el pozo del tiempo perdido. Me cuenta ahora que sólo ha conocido a dos hermanas. Los mayores —una hembra y un varón— murieron de enfermedades infantiles cuando contaban pocos años y antes, desde luego, que él naciera.

De estas dos hermanas —...eran muy distintas entre sí...— que han contado en su vida, que han intervenido en sus iniciaciones a la vida, sólo queda la mayor. “Sí, Pilar es la otra persona que queda de esta familia.” La menor, Carmen, le llevaba algo más de un año y fue la dulce y singular compañera de la infancia, la que compartía sus juegos y sus gozos de inocencia, sus juguetes y sus sueños menores, sus destellos de ilusión y sus llantos de pequeña defensa.

Carmen —dice Echauz— era una criatura extraordinariamente femenina y afectiva. «Tenía la misma carita de mi madre, pero con unos hermosos ojos azules y era sumamente imaginativa y vivaz. Su muerte a los diecisiete años, tras una lenta afección cardíaca, señaló la desintegración de nuestra familia poco después de haber terminado la guerra civil. Mi padre, entregado a la desesperación, falleció al mes.”

Algunas veces —de tarde en tarde, porque la vida es sucesión inexorable de aconteceres y aleja lo que un día fue primordial y entrañable— el pintor pasa por la plaza del Rey o la calle Infantas. Entonces la fuerza del recuerdo, que se agolpa y asedia, mueve sus pies hacia la calle de Colmenares y sus ojos, inevitablemente, se dirigen melancólicos y observadores hacia los balcones del principal izquierda “desde donde más de una vez eché una meada a la calle”.

En este piso nació y vivió su primera infancia. La calle se ha librado en buena parte de la eufórica y despersonalizada renovación urbanística de tantas viejas calles madrileñas. "Hasta alguna de las pocas tiendas que tiene son las mismas. Es una calle breve, de agradable escala humana, en la que casi todos los vecinos nos conocíamos. Contigua a nuestra casa estaba el palacio de la marquesa de Colmenares, a cuya puerta a veces se encontraba estacionado el único automóvil de la calle, un larguísimo Hispano-Suiza lustroso como un zapato de charol negro."

La calle Colmenares tenía sus peculiares acontecimientos, sus grandes atractivos para niños apenas iniciados en la sorpresa. Los tres balcones eran el observatorio ideal para asistir, en ocasiones, a la rotura de la monotonía y a la puesta en marcha de un espectáculo dedicado a unos pocos. "A dos inmuebles contiguos estaba la entrada de servicio y carga del desaparecido circo Price, donde periódicamente salían o entraban cabalgatas de circo con elefantes, clowns y malabaristas. Mi hermana Carmen, la chacha y yo éramos observadores habituales. Muchas tardes, desde los balcones interiores del patio veíamos a los trapecistas a través de los ventanales de la cúpula del circo."

Los atractivos no terminaban en acechar la puesta en forma de trapecistas o la combinación de chistes y gestos y bofetadas huecas de los payasos todavía no pintados sus rostros con colores de fiesta antigua. Los atractivos —en edad en que cualquier pequeño suceso es un gran acontecimiento— tenían su permanente sucesión. "Otras veces, sí, la calle la atravesaban los gitanos con sus monos, panderos y un oso. Las tardes de los domingos pasaba el ciego con su lazarillo. El ciego, con su potente

voz y acompañado con pericia de su guitarra, llenaba la calle de jotas aragonesas. Otras veces era aquel hombrecillo insignificante que él solo era toda una banda ambulante cargado con bombo, platillos y ocarina. O los distintos vendedores ambulantes de patatas fritas a la inglesa, de botijos finos, miel de la Alcarria y requesón de Miraflores de la Sierra. Y todas las mañanas el *triaperooo...*”

En la década de los sesenta evocó inadvertidamente en su obra pictórica —como un homenaje sin propuesta— ese mundo desaparecido y fantástico, primitivo y cálido, que tanto admiró de niño, cuando la mirada no conocía el gris ceniciento de las ilusiones perdidas.

En un momento improbable, cuando menos parece presente una zona de la existencia, surgen vestigios al principio difíciles de precisar, vestigios que luego se van imponiendo hasta concretar definitivamente sus contornos. Quizá en la vida, en nuestra vida, nada muere totalmente. Lo más lejano y clavado en el olvido puede en cualquier momento cobrar vigor e imponernos la tiranía de su sombra aguerrida.

VIOLINISTA Y MURALISTA

Era Echauz un niño delgadito, frágil, delicado. Cuando años después ha visto fotografías con sus hermanas en el Retiro, le ha asombrado “el aspecto de pajarito desplumado que tenía”. Cree que en esa época resultaba un chaval comunicativo y alegre, desastrado y entusiasta, “con las manos y las rodillas siempre negras”.

Recuerda que sus primeras preferencias artísticas fueron musicales. Tuvo dos violines: primero uno burdo y de sonidos secos y, en vista de su afición

y empeño, otro más sutil y sensible. Durante un año largo su dedicación preferida fue la doma de aquellas cuatro cuerdas tirantes que retumbaban en el cuerpo sonoro de madera.

Su primera manifestación de pintor vino a ser un curioso mural que no sé si llegó a firmar. "Sí, fue un mural hecho con una colilla de lápiz rojo-azul que cogí en el despacho de mi padre. El mural ocupaba todo el largo pasillo, el despacho de mi padre y el cuarto de estar, incluidas puertas y ventanas. Por él recibí unos cuantos pescozones y una fenomenal bronca, que tuve que escuchar de rodillas. En un tiempo, desde luego, no volví a coger un lápiz. La segunda paliza de pintor la recibí algún tiempo después por haberme cargado una cajita íntegra de tarjetas de visita de mi padre; con ellas dibujé y recorté una colección de soldaditos, en vista de que no me compraban los soldaditos de plomo que yo quería. A pesar de mi corta edad —cuatro, cinco años— ya me había dado cuenta que el despacho de mi padre era una habitación ridícula y pretenciosa. Mi padre no la usaba y, a pesar del miedo que le tenía, me fui apoderando de ella poco a poco hasta que llegué a adueñarme. La utilizaba como cuarto de juego y en su mesa de despacho —entre tinteros secos de años, archivadores atascados de papeles inútiles, pisapapeles, taponnes supersecos, etcétera— se libraron grandes batallas o circularon espléndidos trenes de cartón que me fabricaba."

Estas horas de juegos solitarios, en las que se suplía con imaginación la falta de juguetes, son las más felices para cierto tipo de niños impregnados de oculta soledad. La soledad nace con el hombre, aunque en los primeros años tenga una manifestación ruidosa y alegre. Las batallas feroces y los tre-

nes a toda marcha imaginativa se alternaban con peleas y juegos con su hermana Carmen, "terreno en el que ella me dominaba siempre". Como el Echauz niño llevaba el pelo largo, le sometía a los peinados que no podía hacer a sus muñecas. "Una vez la descalabré. Otra me pilló tres dedos con una puerta y me hizo cambiar las uñas..."

La relación de pequeños sucesos podía ser interminable. Son los sucesos de todos los niños, los que acontecen en esos iniciales ensayos para ejercitarse en la defensa y, si es posible, en el dominio sobre los demás. Aprender a vivir es tarea dura y en los primeros tiempos le sobran a la criatura humana impulsos y le faltan ductilidades, tanteos previos antes de tomar una decisión, sentido de la colocación para mover las piezas del mayor o menor talento. Lo lamentable es tan largo aprendizaje para tan corto viaje...



Y LLEGO LA GUERRA

Sus padres, cuando contaba tres años, le ingresaron en el Kindergarten del Colegio Alemán. Su padre había hecho dos viajes a tierras alemanas antes de que él naciera y, como padeció la ignorancia del idioma, decidió llevarlos allí a los tres hijos. Por otra parte, desde hacía años, representaba varias casas alemanas de diversos artículos, como oro fino en panes, bisutería y brochas.

En el Kindergarten tuvo ocasión de dibujar mucho y modelar con pastelina. Fräulein Graboskj, su expertísima y anciana maestra, llamaba a los pocos meses a su madre para enseñarle cierto perrito que el niño había modelado en pastelina y ella había guardado en una vitrina. La octogenaria señora dio

a su madre un informe exhaustivo sobre la capacidad de expresión plástica del hijo y le auguró, con gesto de solemne premonición, que de mayor sería pintor o escultor. Aquellas palabras, con los años, se recordaron como la visión clara de una mujer que supo ver un futuro cierto en aquellos primeros tanteos.

El idioma alemán — tan duro y seco para un latino — empezó a filtrársele a través de canciones infantiles y dibujos. “Mi primera novia se llamaba Fanni: era mi compañera de mesa, una mesita naranja.” Fanni, alemanita de cabellos oscuros y ojos claros, tenía un pequeño lunar en una mejilla.

En Navidad cantaban *O Tannenbaum* y llegaba Santa Klaus a regalarles manzanas y nueces. En Pascua decoraban huevos cocidos que su profesor escondía en el jardín y ellos, después, tenían que buscar. Al pasar a la primaria dejó de dibujar y durante tiempo lo olvidó.

Aquellos años apacibles para Francisco Echaz, años de canciones y dibujos, se cerraron en un día ciego y lamentable para la Historia española. Un día, un mal día, un día de nubes oscuras para los que aman la paz y la libertad, estalló la guerra civil española. Nuestro pintor tenía ocho años y padeció, como tantos niños del país, un radical cambio de ambiente. “El clima de violencia y peligros, la escasez de alimentos, el destrozo de nuestra casa y el éxodo a los sótanos del establecimiento de lanas para labores que mi madre había abierto cerca de la plaza del Callao, un año antes, influyeron muy perniciosamente en mí. A partir de entonces empecé a convertirme en un niño taciturno y enfermizo. El cierre del colegio, cuyos edificios fueron confiscados por la República, interrumpió mis incipientes estudios.

En aquel sótano transcurrieron los tristes años de la guerra.”

Al sótano de los tristes recuerdos, que luego se impregnaría del tufo agrio del miedo, llegaron al anochecer de una tarde de octubre. Su padre empujaba un carrito de mano —a la vez que el horror, la desazón, la parálisis de cualquier brote de optimismo y vitalidad... — sobre el que iban colchones, mantas, y algún otro imprescindible utensilio que habían podido coger en la ruina de la casa. El objetivo de la familia no podía ser otro que intentar la supervivencia en aquel caos.

Madrid estaba completamente a oscuras y con una incontrolable tirantez en los semblantes. “Todas las gentes con las que nos cruzábamos, también en éxodo como nosotros, huían del barrio de Argüelles. Fue el primer bombardeo importante que sufrió la ciudad. Luego empezó un largo y helador invierno en el que las cosas se fueron agravando. Mi padre estaba desmoralizado. Frente a todas las situaciones y contingencias que se fueron presentando, mi madre demostró tener mucha más firmeza y temple que él. Vivía escondido como un topo en aquel sótano sin salir a la calle. En un año envejeció velozmente, perdió estatura y se encorvó casi como un jorobado. Yo temía particularmente las noches. Nuestras camas eran los colchones sobre el piso de cemento del sótano. Me tapaba la cabeza y con los índices me apretaba los oídos para no oír los ruidos que hacían los ratones en las anaqueleras vacías.”

La penuria alimenticia empezó a vencer batallas. “Durante más de un año nuestra alimentación consistió en un plato de lentejas apolilladas cocidas con agua y un trozo de pan de harina de garbanzos. A mediados del año 38 me empezaron unos trastor-

nos en la visión acompañados de agudos dolores de cráneo. Eran crisis que se prolongaban por horas y que cada vez fueron haciéndose más frecuentes. Mi hermana mayor tenía unas úlceras incurables producidas por avitaminosis. Mi padre había llegado a una bronquitis crónica y, en general, la salud de todos empezaba a ser crítica. Mi madre, al fin, tomó la determinación de intentar cambiar los cupos de hilos que periódicamente recibía en el establecimiento por alimentos, pero para ello había que ir a las afueras de Madrid. Mi hermana Carmen y yo íbamos con ella para ayudarle. Fue una idea feliz y nuestra salvación. Dos días a la semana tenían lugar nuestras expediciones. El peligro a veces estaba en sortear puestos de control. Tomábamos el Metro hasta Ventas y desde allí, andando, íbamos a Canillejas y Pueblo Nuevo. Era muy penoso, pero merecía el esfuerzo porque desde entonces teníamos huevos, leche, harina y aceite."

En las noches, cuando las sombras invadían la ciudad y el silencio se agrandaba, se oía a ratos el crepitar de las ametralladoras y el fragor de los combates en la Ciudad Universitaria. "De día prorrumpían sin previo aviso los obuses de artillería nacional en la Casa de Campo e iniciaban bombardeos punitivos y aún conmemorativos, que a veces duraban horas y producían muchas víctimas entre la población civil. En Madrid cada vez había más ruinas. Cuando venía el buen tiempo, me dejaban salir a la calle a jugar con los otros chicos. Jugábamos siempre a la guerra. Yo no tenía más que unos pocos juguetes rotos, así que tuve que empezar a ingeniármelas. Había mucho cartón de cajas de la tienda y fue el material básico para mis soluciones. Hacía pistolas de cartón y aviones que tiraban bombas, cañones que disparaban y muchos

soldaditos. Mis amigos me los compraban. Cuando terminó la guerra tenía más de treinta y cinco pesetas en calderilla de cobre. A partir de ahí empecé otra vez a dibujar sin nuevos paréntesis hasta hoy.”

AVANCES Y RETROCESOS

Y aquel infierno que parecía perpetuo, terminó por fin, al menos en sus llamaradas más fogosas y destructoras. Quedaría, después del tronar de los bombardeos, ese rescoldo de la larga y sufriente posguerra todavía no apagado del todo. El Colegio Alemán, en septiembre de 1940, volvió a abrir sus puertas completamente restaurado. Francisco Echauz empezó sus estudios de media, aunque con la dificultad de casi haber olvidado el alemán en los tres años de guerra. “Los demás alumnos estaban en mi caso y fue preciso un curso entero para nivelarnos con los alemanes.”

Echauz tenía entonces doce años y su vocación se encontraba definida. Contaba con centenares de soldaditos que realizaba con gran perfección: ya era el “manitas” que después llegaría al malabarismo. Sobre todo le gustaba dibujar caballos, hacer retratos y llevar al papel cualquier tipo de imágenes que se le aproximaban a la memoria.

Pintaba al pastel, sólo al pastel, y su padre se enorgullecía de aquellas estampas de su hijo. Y el padre —...“por fin empezamos a hacernos amigos”...— le animaba a continuar, a pintar al óleo, a seguir desarrollando aquello que le parecía ya algo más que una afición.

Encontrar material para pintar al óleo, sin embargo, era entonces una aventura. “Las pocas tiendas de material para artistas que había en Madrid esta-

- ban casi sin mercancía. Un día me llevó mi padre a la casa Macarrón y me hizo ir con mis blocs de dibujo debajo del brazo. Quería comprarme una caja de pintura al óleo. Se dirigió a un señor alto y le explicó nuestro caso. Era don Juan Macarrón. Le indicó que, de momento, nada tenían de eso. Mi padre insistió y me dijo que le mostrara mis dibujos. Don Juan Macarrón cambió de conducta ante ellos y decidió sacar una caja alemana que guardaba de antes de la guerra. Fue mi primera caja de pinturas. Mi padre, con las pocas nociones que tenía de cuando había representado una casa alemana de brochas y pinturas, me enseñó a manejarla. Luego me llevó a un viejo amigo suyo restaurador, dorador, y en su taller completé mis incipientes conocimientos de pintura al óleo.»

Quando la vida para Francisco Echauz parecía entrar en clima de normalidad, cuando hasta la rutina empezaba a acomodarse, su salud se volvió crítica al llegar a la pubertad. "Una serie de ataques reumáticos me pusieron al borde de una lesión cardíaca. Al poco de recuperarme de estos males, se me declaró una anemia que me tuvo en cama medio año y me hizo perder un curso en el colegio, donde mi afición era muy apreciada por todos los profesores. No me llamaban por mi nombre, sino *der Artista*, con énfasis y fuerte acento alemán que lo hacía cómico. A mi hermana Carmen la llamaban la *hermana del Artista*. El último curso que estuve en el colegio, estudié con una beca gratuita que se me concedió por mi actividad de dibujante y pintor."

Su padre le sacó del colegio para que pudiera ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Su vida estaba orientada, había encontrado "un norte cada vez más definido". Las desgracias

familiares, sin embargo, no habían finalizado y retrasarían dos años estas iniciaciones serias y firmes. Un "trágico paréntesis" confundió a los habitantes de aquella casa. "Mi madre no pudo reponerse, en el resto de su vida, de ver en 1944 diezmada su familia por la coincidencia de tres muertes en el plazo de un mes: su anciano padre, una hija de diecisiete años y su marido. De este clima triste y angustiado arranca mi primera juventud, con un luto que llevábamos más en el alma que en las ropas. Las constantes idas y venidas al cementerio del Este con flores rememoraban (como una condena impuesta por el Destino) el Metro Sol-Ventas, como hacía pocos años cuando íbamos a cambiar hilos por alimentos."

La situación económica, por otra parte, tampoco era confortante. "Mi padre había dejado el negocio completamente hundido con la única garantía de la atávica ineptitud del tío Fernando, ya muy viejo y solo. Mi madre, con tantas preocupaciones, comenzó a crearme dificultades. La inmediatez de nuestra apurada situación económica le indujo a modificar mis planes e inclinaciones. No sé por qué empezó a empeñarse en que la solución del hundido negocio estaba en mí y que los estudios de Derecho serían mi garantía futura. Me obligó a que terminara el Bachillerato con el propósito de que después ingresara en la Facultad de Derecho. Se convenció un año y medio más tarde de que ese panorama era absolutamente extraño para mí. Después de terminar el Bachillerato, me dejó ingresar en la Escuela de Bellas Artes. Entre tanto, además, yo había obtenido alguna ayuda: había expuesto en alguna exposición y había vendido algún cuadro. Convencida de que un muchacho de dieciséis años no podría levantar un pequeño negocio de comercio hundido a

- * lo largo de quince años, decidió traspasarlo y yo superé las pruebas de ingreso de la Escuela de San Fernando con toda facilidad.”

LAS TRIBULACIONES DE UN OPOSITOR

Francisco Echauz fue el discípulo querido, el discípulo soñado, el discípulo ejemplar. Poseía las cualidades requeridas por el más exigente maestro: bien dotado, serio, puntual, aplicado... El resultado, cada año, se reflejaba sin la menor vacilación en las calificaciones: todos los cursos con matrículas de honor y premios. Los cursos, por tanto, le resultaron casi gratuitos. Trabajaba, además, en cuanto caía a su alcance: copias de El Prado, retratos, ilustraciones...

Eran los difíciles años cuarenta, años de hambre y desconfianza en las miradas, y la vida artística de Madrid había alcanzado una pobreza amancebada con la miseria. No había más remedio que agarrarse a cualquier clavo, aunque ardiendo, que se presentara. No cabían posibilidades de duda, de elección, de esperar el desarrollo de acontecimientos. No había más acontecimiento verdadero que el de la vida rastrera de la inmensa y acobardada mayoría.

El pintor, por esos años, pudo ver por primera vez las obras de arte que durante la guerra había conocido por desteñidas postales. Se abrió El Prado y pudo estudiar de cerca —con detenimiento— a Velázquez, Tiziano, Goya... “Los domingos iba allí a dibujar. Después fui, en período de vacaciones, de copista y me salían encargos. De varios profesores de la Escuela recibí ayuda. Guardo una bellísima medalla de plata que el claustro de profesores me concedió al terminar mis estudios. Casi todos

aquellos maestros que tuve ya no están en la actual Escuela. Unos fallecieron y otros se jubilaron. Al año de terminar se me propuso una plaza de profesor interino. Acepté y en forma casi continuada pasé de alumno a profesor del centro. El año 1951 tuve la fortuna de alcanzar el Premio Nacional de Pintura y eso me dio nuevos alientos. De todos modos, era muy difícil tirar adelante, mis emolumentos en la Escuela eran ridículos y la pintura se vendía muy poco y se pagaba mal.”

Probó también —había que probarlo todo— en el campo de la publicidad. Pero no pudo resistir por mucho tiempo este devorador y absorbente trabajo y tuvo que renunciar. “Nada recababa de sustancioso y, en cambio, me cargaba de trabajo. Así las cosas, decidí probar en la cinematografía. Hice las pruebas e ingresé en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas: simultanéé los cursos con la asistencia a la Escuela Nacional de Artes Gráficas para estudiar grabado calcográfico y litografía. En 1952 obtuve en la Exposición Nacional de Bellas Artes segunda medalla: para mí, en aquel momento, supuso un buen triunfo. Por último, en 1954, obtuve primera medalla en la Exposición Nacional. Esto me facilitó ocupar la plaza de profesor en la Escuela como numerario y una beca para poder hacer mi primer viaje a Italia, viaje al que aspiraba desde hacía años. Este, en el verano de 1954, fue extraordinariamente fructífero. Pasé dos meses en Italia y volví deslumbrado después de haber conocido Roma, Nápoles, Florencia, Pisa, Milán, Venecia y Siena. Visité la XXVII Bienal de Venecia, la IX Trienal de Milán y conocí la Academia Española de Bellas Artes, de la que tanto me había hablado don Joaquín Valverde, uno de mis principales maestros en la Escuela de Bellas Artes. En aque-

9 llos momentos estaba claro para mí que la Academia de Roma podría ofrecerme más que ninguna otra cosa la ayuda que yo necesitaba: un buen estudio para trabajar y apartarme un tiempo del clima sórdido que tenía en Madrid."

Por fin se convocaron, a comienzos de 1955, las oposiciones para ocupar las vacantes de pensionados de la Academia de Roma. Una ocasión semejante no se había producido desde hacía más de siete años. "Sólo había tres puestos para pintores. La institución llevaba tres años cerrada en una de las frecuentes lagunas que ha padecido desde que se creara la Dirección General de Relaciones Culturales, de la que pasó a depender hace más de cuarenta años. Sus innumerables reglamentos (el último de hace unos meses) son quizá el balance más vistoso de la gestión de la posguerra con su perfeccionismo legalista, que ni el legislador ni el legislado estuvieron nunca dispuestos a cumplir. Cortinas de humo para ocultar una realidad que, en general, el arte y la cultura españolas han padecido en todos los años de la posguerra hasta hoy: la medular tacañería y escasa beligerancia demostradas por el Estado y su Administración en este campo de la vida española."

La necesidad de centrarse en las oposiciones le hizo abandonar los estudios cinematográficos. Este abandono, sin embargo, no le supuso ninguna pesadumbre porque no se sentía especialmente satisfecho. Me cuenta que el joven centro del I.I.E.C. no estaba preparado de locales ni de medios para una eficacia en la enseñanza. "Su no mal dotada cineteca y las periódicas visitas a los estudios Sevilla Films, CEA y Chamartín fueron lo más positivo. Yo pertenecía a la tercera promoción de la Escuela. Las noticias no eran buenas. La irrup-

ción por aquellos años del cine italiano de posguerra, el cine japonés y el sueco imponían unos niveles tan lejanos del ambiente cinematográfico español, que me hicieron comprender que nuestro cine tan facilón, casero y simplón era ya un cadáver sin posibilidad de futuro. Por ello no sentí demasiado el abandono y creo que no me equivoqué. De todos modos, desde entonces quedé muy afectivamente ligado al cine.”

Las oposiciones duraron más de tres meses, tres meses que le resultaron particularmente angustiosos. El impacto pictórico recibido el verano anterior en su primera salida de España había conmovido sus cimientos de pintor. Los trabajos de la oposición, por tanto, los realizó en constante tensión, esforzándose por mantenerse como era antes del verano, antes de haber recibido aquella intensa sacudida estética.

Advertía Echauz que lo que le iba saliendo, a fuerza de constancia y procurar autoconvencerse de su necesidad y provisionalidad, revelaba su fatiga y escasa convicción. “Así, cuando concluí el último y más importante trabajo, lo daba todo por perdido y no podía dormir por las noches aterrorizado ante la perspectiva de quedarme en Madrid y no poder continuar lo que había empezado el pasado verano. Los acontecimientos eran muy numerosos y avezados. Cuando expusimos nuestros trabajos vi que habían hecho todas unas cosas estupendas: lo mío me pareció malísimo. La víspera del fallo, lloré en la cama de desesperación e infelicidad. Al día siguiente, sin embargo, me llegó la gran noticia con que ya no contaba: había sido propuesto como pensionado de pintura de figura. El sol salió para mí y un horizonte infinito se abrió de pronto. Eran los últimos días de junio.”

EL VERANO DE 1954

Un pequeño alto en el camino narrativo de la vida de Francisco Echauz para destacar el significado para su obra del verano de 1954. El pintor, antes de este viaje estival a Italia, "había pintado ya unos cuadros, bastante conformistas por cierto, que donde los había mostrado habían causado mal efecto".

El joven pintor, como es natural, se encontraba excesivamente influido por las enseñanzas de la Escuela y a ella no había impuesto todavía su personalidad. Eran obras de tanteo, de aprendizaje aún, sin haber descubierto rasgos propios para alzar la obra a una órbita de interés, de captación del espectador.

Creo que Echauz, como pintor, empezó a encontrarse en su primer viaje a Italia. "Mis principios artísticos habían recibido la primera sacudida en sus raíces y los efectos se habían hecho notar." El pintor, entre aquella variedad de pintura que pudo conocer, halló las señalizaciones precisas para iniciar la puesta en marcha de su verdadera obra. No se trataba, como es obvio, de seguir la línea trazada por aquellos artistas descubiertos en directo. Fue algo tan elemental y preciso como despertar, como poner en pie, afinidades y exigencias latentes y hasta entonces adormecidas.

Una nueva inquietud y una propuesta menos acomodaticia se había filtrado en el sentido plástico de Francisco Echauz. Por eso le costó sudor y lágrimas la preparación de las oposiciones. El quería entregarse a una nueva vía experimental y no volver a situarse en el terreno manido y exigido por un tribunal.

Ganada la oposición y traslado a Roma en noviembre de 1955, otra respiración parecía notarse en sus pulmones vitales, en su propulsión de ambiciones de pintor, de pintor que trataba de romper su breve y medido vuelo casero y emprender un ensanchamiento pictórico, una liberación de antiguas estrecheces mentales y de pequeñas y amontonadas ruindades humanas.

Por primera vez en su vida tenía un lugar hermoso, entre pinos y magnolios, para vivir y pintar. Su estudio romano, alto y espacioso, con dos enormes ventanas "desde las que no se veía más que cielo"; era una invitación a intentar una obra aligerada de convencionalismos y de pasadas rutinas y oscuridades. Abajo, a sus pies, quedaba toda la Roma visible desde los Castelli hasta Monte Mario. "Dentro del estudio no había más enseres que una colosal reproducción en escayola de una cariátide del Erecteion y el glorioso pasado de sus paredes. Allí se habían pintado el lienzo de la invasión de los bárbaros de Ulpiano Checa, La muerte del Duque de Gandía, el Príncipe de Viena de Moreno Carbonero y tantos otros grandes cuadros de la historia, por mí tan admirados y estudiados en Madrid en el Museo del Palacio de Bibliotecas y Museos."

DOS OBRAS PARA LA BIENAL DE VENECIA

Primero fue Roma. Antes de iniciar ningún intento expansivo de su obra, había que respirar el ambiente de la ciudad, intentar el encuentro de sus pasadizos secretos y entrar en su rueda de posibilidades. Antes que descargarse en un lienzo había que cargarse de aromas, de reflejos, de formas. "Primero empecé a adueñarme poco a poco de la inmensa

metrópoli y después, en la primavera, de su hermosa campiña. El Metro y la ferrovía de San Paolo me separaban pocos kilómetros del Mare Nostrum. Esto me hacía pensar con tristeza en mi Madrid enclaustrado en medio de la desértica meseta, tantos centenares de kilómetros lejos del mar."

En los primeros meses —ya digo— no consiguió pintar. Podía la ciudad. Podían sus atractivos y sus personales descubrimientos. Podía la pintura que se le ponía al alcance de la meditación. La imponente VII Quadriennale en el Palazzo delle Esposizioni puso a su alcance el arte italiano del momento presentado con un cuidado y unos espléndidos medios, "que también me hicieron recordar con tristeza la escualidez y miseria de nuestras Exposiciones Nacionales".

Afro, Burri, Capogrossi, Campigli, Carrá, Leonor Fini, Fontana, Gentillini, Guttuso, Manzú, Martini, Marini, Greco, Minguzzi, Morandi, De Pisis, Prampolini, Pirandello, Saetti, Tosi, Vedova... se encontraban ante sus ojos por tres meses. La digestión de tanto buen arte era difícil y el joven pintor español sentía a veces síntomas de pesadez, de ardor, de algo que oscila y que no llega a detenerse.

Aquellos maestros le originaron una crisis de la que no encontraba el modo de salir. Sólo la necesidad de encerrarse a pintar pudo quebrar esta especie de aturdimiento y sensación de pequeñez provocada por los maestros. Le habían invitado a participar en el pabellón de España en la XXVIII Bienal Internacional y era preciso, en aquella primavera revuelta y tentadora, meterse en el estudio y concentrar ideas y descartar la posibilidad del aplazamiento. A veces estas urgencias, con frecuencia tan nefastas, son la solución para romper una complicada y titubeante situación. Y consiguió pintar y entregar,

a tiempo, las dos pinturas que le parecían más interesantes.

Durante el verano recorrió parte de Umbria, Toscana y el Veneto. Luego se detuvo un mes en Venecia para estudiarla y conocerla a fondo. "Al final del verano estaba en el estudio trabajando con enorme entusiasmo en un gran cuadro que figuró en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1957. Hoy se encuentra en la Universidad Laboral de Zaragoza. Había vuelto tan deslumbrado del festivo estío veneciano y con la retina tan impregnada de lo que para mí había descubierto en Venecia, que llegué a Roma lleno de dibujos y apuntes para trabajar."

Había encontrado Echauz, después de la intensa vivencia y caladura de la tierra italiana, el "tono" buscado para emprender lo que se podía llamar su etapa romana.

AQUEL CEMENTERIO DE COCHES

Durante los años que estuvo en la Academia, "mientras España se debatía en su aislamiento y en su incomunicación", casi todo el resto de Europa conocía una etapa que de alguna manera podía calificarse de floreciente. La Academia le ofreció la posibilidad no sólo de conocer Italia a fondo, sino de poder recorrer Europa. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna tuvo en aquellos años una gran actividad, decaída posteriormente durante la década del sesenta. Allí vió las grandes antologías de Modigliani, Le Corbusier, el Guggenheim Museum, Rouault, De Pisis, Sironi, De Stijl, etcétera. La Triennale de Milán conocía sus años de apogeo, apogeo que coincidía con las X y XI Trienales. En Bruselas visitó

la Exposición Universal con su magna antología del Arte del Siglo XX.

Verano de 1957. Fue entonces cuando realizó un largo viaje por Alemania, Austria y Suiza. Y al verano siguiente otro itinerario por Alemania, Holanda, Bélgica y Francia. "En esta ocasión estuve por primera vez en París, ciudad que vista ya desde Europa no me impresionó tanto como es tradicional que impresione a los españoles, a pesar de alcanzar en aquel momento su cota más alta como capitalidad del Arte Internacional. El Louvre acusaba cierto descuido y abandono frente al Rychs Museum de Amsterdam, los Uffizi de Florencia o el Museo de Viena y aun nuestro Prado de entonces. El último año de la Academia lo dediqué a Sicilia y Grecia."

Era el año 1958, finales del 58, cuando Francisco Echazú estaba dedicado a un ambicioso proyecto pictórico. Había descubierto un inquietante y extraño lugar a unos diez kilómetros de Roma, saliendo por la Via Aurelia. "Se trataba de un pequeño cementerio de camiones, coches y carruajes. Se encontraba circundado por una verde campiña en cuyas proximidades pacían ovejas, custodiadas por un enigmático anciano, enjuto y alto, y un perro negro con ojos amarillos. El anciano vivía en una cabaña hecha con residuos de carrocerías. Extraje del lugar innumerables apuntes, estudios de color y fotografías. Aun los meses que estuve trabajando en este cuadro de tres metros por dos y medio, hacía visitas para recoger nuevos datos. El cuadro se encuentra hoy en la Universidad Laboral de Alcalá de Henares. Creo que es la mejor obra que pinté en Roma. Como no es usual en mí, es un cuadro que recuerdo con orgullo y que no recibió la consideración que merecía en la Exposición Nacional de Bellas Artes, que en 1960 se celebró en Barcelona.

Sólo dos artistas catalanes tuvieron la amabilidad de escribirme y felicitarme por el cuadro, aunque no me conocían. Para el jurado debió pasar completamente desapercibido, pese a su tamaño, pues no mereció entrar en juego ni siquiera entre los innumerables premios de Ayuntamientos y Diputaciones.”

Lo de menos, aunque para él hubiera sido alentador, era conseguir algún premio en aquel reparto. Lo de más era su entrega a la pintura y la puesta en marcha de su potencia creadora. La pintura, cuando no ha habido fallos ostensibles en su proceso ni falsedad por parte de su autor, encuentra su expansión natural y alcanza la categoría de creación.

La pintura es una vía directa, casi siempre de impacto, aunque no sea raro que exija un detenimiento, un reposo antes de cualquier pronunciamiento. “La pintura —escribe José Bergamín— nos dice lo que quiere de una sola vez, teatralmente, pero escenificándose en una visión muda y quieta: inmovilizándose, paralizándose a sí misma con una expresión propia.”

Es evidente que como tal representación que es, la pintura posee una teatralidad más o menos *natural*. Cuando la pintura consigue niveles de cierta grandeza, tiene el poder de penetrar en nosotros sin producirnos esa erguida incomodidad de toda teatralidad. Lo teatral es falso cuando es rutinario y pobre de imaginación. Es verdadero y sin señales de huera escenificación cuando el arte lo transforma, lo acerca, lo sitúa en órbita de autenticidad.

PAOLA

Su vida de artista solitario, absorbido por su tarea y sus aficiones, huidizo de festivales de frivolidad y

concentrado en su formación que estaba siendo realmente considerable, encontró una luz que iluminaría cierta penumbra soterrada. El mes de febrero de 1958 conoció a Paola, su mujer. La conoció en una fiesta organizada en casa de un militar por un grupo de personas que había conocido en la Academia. Asistió con desgana, convencido de que el aburrimiento le rondaría cercano. Los que crean en el Destino tienen un nuevo motivo para vitalizar su fe: ella había ido también por compromiso, quizá porque no tenía otra propuesta mejor. Llegó con su madre, que era amiga de algunas de aquellas señoras que había allí.

Echaz, que estaba en el vestíbulo de la casa, parece verla entrar aquella tarde. "La encontré muy atractiva. Tenía una particular mirada, muy penetrante y escrutadora, y cierto aire de fastidiada. Después supe que había llegado allí como yo, con muy pocas ganas... Pocos meses después yo sabía que era mi compañera ideal. Habitado en mi infancia a la compañía femenina, volvía después de tantos años a encontrar aquel calor humano perdido y me daba cuenta de que durante años había sentido soledad. Había conocido muchas chicas, sobre todo en Roma, pero tenía el problema de que nunca me divertieron los flirts, ni el baile... Contaba, por otra parte, con un gran complejo adquirido en España, impuesto por la sociedad que me rodeaba: era un pintor, por lo tanto un muerto de hambre sin futuro. En Italia, en cambio, no era sí. Un pintor no resultaba un robaperas. Cualquiera que sea su edad o nacionalidad, es un artista y todos, hasta el más ignorante, le llaman *professore* como al presidente de la República. *Professore* es un rango incluso superior al de doctor. Curioso que también en España profesor sea igual a robaperas. Cuando Paola me

demostró que estas triquiñuelas no rezaban con ella, me dio mucha confianza y nos comprometimos en un bellissimo atardecer en Villa Farnese, uno de los lugares más poéticos y bucólicos que conozco, junto a unas excavaciones etruscas.”

El final de la pensión en la Academia le planteó al pintor madrileño la necesidad de su vuelta a España. Nada le atraía especialmente el país en aquella época para él sin el menor estímulo artístico. Su ridículo sueldo en la Escuela de Bellas Artes de Madrid —setecientas pesetas al mes— no le permitía pensar en casarse. Tuvo que volver y con su regreso se le acentuó la incertidumbre de su sistema de vida más elemental.

PRIMERA EXPOSICION INDIVIDUAL

Su primera exposición individual se celebró —enero de 1961— en la desaparecida Galería Prisma. Los resultados fueron escasos —pocos y breves comentarios en la Prensa, ventas modestas—, pero se alegró de hacerla. Su vida profesional empezaba a tener una continuidad y su nombre, aunque con dificultad, empezaba a entrar en la rueda artística. Después se veía que el desarraigo, y las causas que lo producían, eran todavía más fuertes.

En los últimos días de agosto se trasladó a Roma y el 11 de septiembre se casó con Paola en el templete de Bramante. Comenzaba octubre cuando llegaron a Madrid. Vivieron inicialmente en un viejo piso que les ofreció Beulas —su compañero de pensión en la Academia— en la calle Sainz de Baranda. Antes de poder trasladarse de aquella casa provisional nació Diego —el único hijo del matrimonio— en octubre de 1962. Poco

después, sin embargo, encontraron un pequeño apartamento cerca de la plaza de España que pudieron arreglar como casa y estudio.

Cuando volvió Echauz de la Academia como pensionado preparó las segundas oposiciones a cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes. “Esta vez obtuve la cátedra en la Escuela de Madrid. Se trataba de una cátedra de Dibujo del Natural. No se modificaron, sin embargo, sustancialmente mis haberes en el centro. De setecientas pesetas pasaba a mil ochocientas que después se convirtieron en dos mil y pico con la ayuda familiar. La clase era diaria, de siete a nueve de la tarde, en la antigua sede de la calle de Alcalá. El primer curso fue el 60-61. Por entonces la crítica y los artistas estaban divididos en España en tres sectores: la vieja guardia pictórica, el paisaje español —el paisaje no nacionalista se encontraba excluido— y la nueva vanguardia formada por los abstractos. No había lugar para más. Este clima de violencia de posiciones fue el que me encontré a mi regreso a España. Fuera de nuestras fronteras, y esto era lo sorprendente, no había una situación semejante. Como yo, desgraciadamente para mí, no estaba cerca de ninguno de los tres islotes, me pasé unos años nadando con el agua al cuello. Por eso, al convocarse en 1963 la vacante de secretario de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, presenté mi candidatura y fui nombrado en el mes de junio.”

El desarraigo con el ambiente pictórico español, su añoranza de Roma y su deseo de contribuir con su esfuerzo a la solución de endémicos problemas de la institución a la que debía tantas satisfacciones, fueron las causas principales de su vuelta a Italia. “La previsión en el reglamento de la

Academia de Roma de que su secretario fuera un artista, indudablemente procedía de su fundación en 1870, pero entonces no tenía ningún sentido. Lo que el centro necesitaba era un avezado administrativo para afrontar la doble burocracia española e italiana. El excelente estudio que tenía no me sirvió de nada. El pisito que habitábamos en la Academia tardó un año en que fuera habitable. El sueldecito roñoso español, inferior al de un empleado de la empresa municipal de transportes —y sin seguros ni economatos, ni ayudas familiares, etcétera— me hizo pasar las situaciones más difíciles de mi vida. Los deseos de presentar mi dimisión me los tuve que guardar aún por tres años. Ni más ni menos que porque no tenía dinero para volver ni posibilidad de procurármelo. Tampoco estaba dispuesto a pedirlo. Por fin, en octubre de 1965, pude salir de la trampa en que había caído y en Madrid volvimos a sentirnos libres.”

BUSQUEDA DE LA IMAGEN

Este regreso a Madrid tuvo ya otro signo y realmente se iniciaba en su vida un período de mayor intensidad profesional. Sus problemas económicos se aliviaron aunque no llegaron, en ningún momento, a rozar un cierto esplendor. “La nueva ley de funcionarios del Estado dio, indirectamente, una solución mínimamente decorosa al profesorado de las Escuelas de Bellas Artes y esto me ayudó en los primeros tiempos de la vuelta de mi segunda y lamentable etapa de Roma.”

Francisco Echauz se entregó con fuerza a su pintura y el resultado fue su inmediata exposición en la entonces nueva Galería Kreisler. Era el año

1966. Esta muestra confirmaba sus buenas maneras pictóricas. El pintor madrileño, que había arrancado con un impulso un tanto surrealista en los comienzos de la década del cincuenta, fue evolucionando hacia una especie de expresionismo. En esta época le interesaba sobre todo la materia, las tierras, los materiales cremosos...

El tratamiento de la imagen comienza a cobrar un cierto carácter personal. Echauz, en tiempo de furor informalista, no encontraba su lugar de acción artística. Incluso intentó, en su fuera de juego plástico, algún ensayo informalista que no resultó y que no llegó a salir de su estudio. Quizá fuera ésta su peor y más desconcertada etapa. El reconoce que por entonces no consiguió dar nada que fuera interesante.

No iba con su estilo y su personalidad "el no poder introducir el contenido comunicable literario si queremos o trasmisible por la palabra o por el sentimiento". Advertía que le interesaban "la imagen de las cosas y la belleza pura y esencial de las cosas", que le atraían el diseño y la forma. En Italia vivió y se entusiasmó con las primeras exposiciones de diseño. No intentaba alcanzar, sin embargo, sólo este aspecto: poseía una necesidad comunicable que era esencial en su pintura.

En esta muestra del 66 había esta inquietud, esta búsqueda de la imagen, esta fragmentación de distintas potencias plásticas en pugna.

1967: FINAL DE UNA CRISIS

Su período de crisis, de tanteo para desentrañar una imagen que condensase su propuesta plástica y

comunicativa, lo empezó a superar Francisco Echauz hacia 1967. La exposición de noviembre de ese año, en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, "fue el primer contingente de obra rescatada a esa etapa de crisis"

No hubo posibilidades de venta en esta muestra, pero consiguió despertar interés en la crítica. Le sirvió también como punto de partida a otra obra que fue "poco a poco perfilando un camino más sólido y convincente".

Escribió Castro Arines, por ejemplo, que su encuentro con Echauz en los salones de la Dirección de Bellas Artes lo consideraba "como un encuentro que me descubría a un nuevo pintor". Señaló que "sus invenciones eran como giros de las cosas, presas apenas en su dinámica expresiva, imágenes de sueños, ágiles en el prendimiento de nuestra atención".

Este período de crisis, de confusión mental, de extraña amalgama de sensaciones y de creciente dificultad expresiva, fue tan desasosegante y molesto como luego —en la superación— sería luminoso e interiormente enriquecedor.

Los pesares previos a encontrarse con el propio estilo son fatigosos, pero imprescindibles para hallar el lenguaje que se consigue personal a fuerza de limaduras, castigos a la facilidad, contención de recursos accesorios, eliminación de inútiles piruetas plásticas, etcétera.

Para llegar a la deseada terminal de la creación es preciso contar con una vía propia para conseguir una fluida comunicación y entrar sin ajenos obstáculos al enclave previsto o presentido. Esta vía tiene que ser el estilo. "Un estilo —escribe Malraux—

es la reducción del mundo a una significación particular." Y añade: "Todo arte, precisamente porque proviene de la significación, sustituye los medios de expresión de lo general por los medios de expresión de lo particular."

Nos suele rondar a todos la preocupación de cómo funciona el mecanismo de lo que entendemos por creación. Aunque es evidente que si conociéramos inicialmente el supuesto mecanismo, los resortes de intuición e incontrolada reacción que finalizan en el secreto alumbramiento, serían controlados y fácilmente manipulados. Entonces, claro, se eliminaría ese arranque interior que desemboca en la creación.

Bergamín, con su argumentación desprovista de aparentes rigores y sostenida en un peculiar desenfado, habla de la musaraña que incuba la creación. "La musaraña —escribe—, que no es musa ni tela de araña en el pensamiento del pintor, es aquello en lo que el pintor piensa sin saber cómo ni por qué, cuando no está pintando; pero de cuyo vago pensamiento originará su pintura misma."

En el escritor ese *vago pensamiento* se va concretando en ideas o reflejos sugerentes que sitúan un contorno que se pretende propio y que lo es cuando el mecanismo de la creación ha funcionado realmente. En el pintor ese *vago pensamiento* se va emplasteciendo, encontrando formas limitadoras, cercando en un proceso de intento y eliminación hasta dejar solidificada su inicial flotación mental.

Bergamín sugiere que acaso no hubo criaturas con más musarañas, "dentro y fuera de la cabeza", que los artistas del Renacimiento. Y recuerda que para Rafael la musaraña era una "certa idea" y para Leonardo "cosa mentale" la poesía misma. La poe-

sía es aliento que traspasa reductos aparentemente infranqueables y toma, a veces, cuerpo visible en la pintura o en la escultura. "La pintura es una poesía que se ve y no se siente —escribe Leonardo—, como la poesía es una pintura que se siente y no se ve." Y el poeta y ensayista español, en paréntesis aclaratorio, señala: "Pintura: poesía para los ojos. Poesía: pintura para los oídos."

CONFIRMACION

Francisco Echauz siguió con su labor de exposiciones en algunas capitales de provincias españolas, participando en colectivas organizadas dentro y fuera del país, mostrando sus obras conforme iban saliendo en su proceso evolutivo. La exposición, sin embargo, que ya marcaba resultados claros fue la segunda —1969— celebrada en la Galería Kreisler.

Sin abandonar esencialmente sus características anteriores, había en esta muestra nuevos matices, una simplificación en sus coberturas y un mayor ajuste mental. "Esta pintura ahora exhibida —escribió entonces Castro Arines— tiene un no sé qué de decadente y literario en buena porción de sus formas, conscientemente buscada tal actitud, afanosa de ambientar sus proporciones en un regusto por los modos compositivos que desde Morris al modernismo adornaron el arte del tiempo con las gracias intelectualmente sensitivas de una nueva naturalidad, que no por artificiosa fue menos efectiva en sus aciertos. Sobre este mundo impone Echauz el cuerpo de sus nuevas invenciones, en las que lo real se transfigura en su propia alma, el

cuerpo en sombra, la materia en idea. Y así la realidad del mundo puede alcanzar su misma surrealidad, que es como decir una nueva magia de las cosas, significativamente expresivas. Y componiendo este mundo nuevo de Echauz, el orden mayor, un preciso y lógico comportamiento de estas figuras de invención, para mí poderosamente atractivas.”

J. A. Alfaro indicaba que después de esta exposición Echauz ocupaba “un puesto singular en la pintura española contemporánea”. Al crítico le interesó por ser “un artista profundamente cultivado y abierto a los problemas sociales y psicológicos de hoy”.

García-Viñolas se congratulaba de asistir a este momento de plenitud del artista. “La conciliación de aciertos que advierto en su pintura —que hoy se hace acompañar de unos espléndidos dibujos—, la *divina proporción* de fondo y forma, de presencia y vacío, de realidad y sueño que hay en estos cuadros, donde el color palpita sin estridencias, me certifican que Francisco Echauz está en la plenitud de su quehacer. Creo que es este de Echauz uno de los caminos más eficaces que puede seguir el nuevo arte figurativo; la imagen está rompiendo aún sus membranas de irrealidad y como naciendo al pleno entendimiento de la forma que nos permita luego identificarla. Pero hay en este alumbramiento una fuerza expresiva de gran belleza. Y el arte se goza en ella plenamente.”

La crítica —toda la que se ocupó de su tarea artística— certificó la presencia de un pintor auténtico, un pintor que disolvía preocupaciones y obsesiones humanas en sus lienzos, un pintor que decía cosas y que tenía muchas más por decir.

CONDENSACION DE ACTITUDES VITALES

Hay pintores que cuando consiguen un lenguaje plástico, cuando han encontrado unas personales formas pictóricas para la comunicación, para el diálogo con un posible espectador, se encuentran sin nada que participar, sin ideas que transmitir. Es como el que instala un gran aparato de resonancias y sólo tiene, a su alcance, apenas una vaga idea para su difusión.

No ha sido éste, precisamente, el caso de Francisco Echauz. El es ejemplo de talento orientado a los problemas de nuestro tiempo y de pulsación de artista verdadero. El pintor madrileño enriqueció a la par su lenguaje pictórico y su formación ideológica. Echauz es un intelectual que transmite sugerencias, zonas vividas, pensamientos en su amplia aceptación, con un idioma plástico atractivo y madurado a fuerza de ensayo para llegar a la intensa penetración.

Su idioma se ha ido ajustando a la mayor eficacia comunicativa, conteniéndose para no distraer con lo secundario y acercarse al fondo de la sensibilidad del espectador con una idea central, con una idea que posee la suficiente fuerza para calar hasta las profundidades.

El arte de Echauz se ha ido perfilando como una condensación de actitudes vitales, un cruce de sensibilidad artística y su mirada al contorno humano, un desdoblamiento de sensaciones. "Cree el vulgo —escribió Ortega y Gasset— que es cosa fácil huir de la realidad, cuando en realidad es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexo o

trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo natural y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime."

La pintura de Echauz posee sustantividad desde su arranque de madurez y ha estado orientada por un sentido de rigor artístico y por una evidente intencionalidad argumental. El pintor es notorio que ha logrado construir un mundo de propias sensaciones pictóricas, de personal y directo simbolismo, de sutiles porosidades humanísticas.

EL GRAN ESTIRON

Resulta clara —en un repaso incluso apresurado de su obra— la preocupación de Francisco Echauz por la existencia del hombre y su función en el universo. La crítica —ya en sus exposiciones del 57 y aún más del 69— destacaba cómo su obra parecía vivir de una manera dramática las contradicciones humanas y basculaba entre el vitalismo y la desesperanza, entre la creación y la muerte. En esta permanente y dolorosa dualidad se determinaba su obra. "Los signos más duros y absolutos —señaló J. A. Alfaro hace cinco años— se sitúan al lado de las más extremas sonoridades y amables delicadezas."

Aquellas imágenes agitadas en sus morfologías íntimas, aquellos giros de las cosas, aquellas distorsiones de formas y luces "presas apenas en su dinámica expresiva", fueron concretándose y llegando a una serenidad en primera apariencia fría, pero conmovedora por su concentración de cargas humanísticas.

La obra que podemos llamar posromana, realizada con el influjo próximo de su formación italiana, de

un cierto expresionismo existencialista y poblado de gestos de acentuación personal, tuvo un acusado estirón y llegó a una mayor fuerza argumental y una más evidente carga de originalidad. En unas regiones simbólicas de criaturas oprimidas por brazos de máquinas potentes empezó Echauz a trabajar en su mundo más cercano, su mundo más divulgado y aceptado por la crítica y el público atento al desarrollo de su obra.

El pintor había llegado a un estilo más templado y lúcido, más directo y quietista para practicar una temática con las precisas variantes para hablar de dolores sometidos a presión, para explorar las huellas que el pesar deja en el hombre, para investigar la pérdida de su esperanza.

Dice el doctor Rof Carballo que el hombre de hoy tiene cada vez más "espera", pero a medida que crece la importancia de la "espera" alcanza menos esperanza. El hombre de hoy —indica Rof— lo espera todo de la ciencia, cree que falta poco para descubrir los últimos enigmas de la vida y que resolver el misterio de la herencia está próximo, cercano a la mano de insistencia investigadora. "Hay que denunciar —piensa este gran humanista español— el carácter ilusorio de la esperanza barata, la de calderilla. Pero creo que ahora es más urgente mostrar lo ilusoria que es también la desesperanza que se disfraza de trascendente y no lo es poniendo-al descubierto sus raíces biológicas."

1972: MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE MADRID

Francisco Echauz, en su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid —celebrada a

principios de 1972—, sorprendió por su madurez y por su personalidad como pintor, personalidad que resaltaba en su originalidad plástica y en su carga de intención racional. Me dijo entonces que esta muestra en el Museo era la ocasión de poder realizar un conjunto de obra que tuviera un significado de unidad. Y conseguirlo, además, con los medios que en ese momento disponía como pintor. “Los medios de pintor son el plano, el color, la materia pictórica, la forma y los símbolos utilizados como código de lenguaje plástico.”

Recuerda Jean-Paul Sartre en su ensayo *El pintor sin privilegios*, que desde “hace casi un siglo, la creación se ha hecho crítica; tal creación se arriesga y vuelve sobre su audacia para juzgarla”. También Echauz —por otro camino distinto al de Lapoujade— “llega a rodearnos de presencias que, al mismo tiempo, están en el corazón de cada composición y más allá de todas ellas”.

La presencia humana en la obra de Echauz —con su envoltura total o casi total— imprime todavía más misterio a sus lienzos, los rodea de un clima de zozobra y proyecta imágenes de miedos y horrores. “Como toda obra es —explica el pintor— reflejo de un sentimiento más vivencias, pues el mensaje está condicionado a esas vivencias. Yo creo que en el resultado consigo reflejar la enorme preocupación que, como ser humano, no puedo por menos que sentir frente al futuro. Futuro que no sólo es mío: probablemente el hecho de tener un hijo me hace pensar y preocuparme incluso por un futuro que a mí no me pertenecerá. Entonces, en ese sentido, siempre que pienso en estas cosas al final no puedo por menos de confesarme pesimista, aunque me duela mucho. En los últimos tiempos he estado atento a la opinión de pensadores y científicos

y con ellos no he podido quitarme esa impresión pesimista sobre unas previsiones hacia las que vamos conducidos parece que de forma irreversible.”

El pintor es hombre preocupado por el hombre, artista de planos luminosos —perfectamente compuestos en una refinada gama de tonalidades—, que quiebran con fuerza asaltante unos artilugios macizos, soñados en los momentos más lúcidos, sentidos en la propia piel en ciertas descargas de la vida.

Echaz empieza explorando lo inconsciente y luego va entrando en secretas interiorizaciones. Su atmósfera pictórica, que inquieta tanto como alucina, enmarca una violencia ciega e implacable.

SIN APOLOGIA CONTRA EL PROGRESO

La pintura de Echaz está ausente de aparatividad: hay propósito de evitar la superabundancia pictórica y no perder ciertos rasgos sensitivos que nos tocan de manera más o menos directa.

Su pintura se encuentra sostenida por el equilibrio entre inteligencia y sensibilidad, entre dominio de la situación artística y arranque de lo que comúnmente conocemos por inspiración. Hay una impregnación humanística —conscientemente insisto en este término— en todo su simbolismo de máquinas imaginadas, émbolos lacerantes, prensas agobiantes... Existe una evocación del ser humano cercado por esta técnica y este cálculo montado y desarrollado para su propia tortura o aniquilación.

Los miembros mecánicos de su pintura, los bultos atados y avasallados por la técnica, los fragmentos de cuerpo humano que asoman a veces en los pa-

quetes misteriosos, son como reflejos, como tristes instantáneas de un mundo no precisamente coherente, no precisamente humanizado y poblado de palabras verdaderas que ensanchen el optimismo.

Echaz ha acumulado imágenes de diferentes tonos como fondo para reflejar el miedo del hombre, para denunciar el pánico que se viste con blanca túnica de locura, para manifestar su angustia por la anónima angustia del semejante. Es verdad, como dice J. R. Alfaro, que el "mundo de Francisco Echaz está concebido con la mentalidad de un psiquiatra que trata de revelarnos en la brutalidad de las contradicciones interiores toda la verdad de la condición del hombre, pero siempre bajo ese sentimiento de conmovedora fraternidad hacia una humanidad alucinada y anhelante de piedad."

Me comenta Echaz que no pretende hacer una apología contra el progreso, pero sí contra su mal uso, su nefasta comprensión y sus enfermedades. El baraja símbolos que no pretenden señalar directamente como mal de la Humanidad a la máquina. La comparecencia en sus pinturas, como protagonista opresor, no es más que un esquema en el que son contenibles todas las invenciones del hombre que atentan contra la integridad de la naturaleza del hombre mismo. El pintor desea tener la esperanza de que su agorero vaticinio no se cumpla y que los sospechosos paquetes y contraídos personajes que comparecen en sus pinturas no sean el único final.

MUNDO OPRESOR

La temática —obsesiva de máquinas y fragmentos humanos— puede resultar misteriosa, compleja,

indagadora de no se sabe qué últimas raíces psicológicas y sociales. Lo que queda absolutamente claro en cualquiera de sus cuadros de época reciente es el dominio de su oficio de pintor, el acabado y refinamiento en el detalle. En tiempo que abunda el artista que se detiene lo imprescindible, que procura aligerar trámites pictóricos para ofrecer su obra a la demanda del momento, satisface encontrarse con pintores como Francisco Echauz, que dan la pausa exigida por cada obra.

Echauz —que por sus dotes podía haber caído en un virtuosismo gratuito y tintando en vaguedad poética— ha sabido encauzar su sabiduría técnica hacia regiones no precisamente de banal exhibición. Predomina la fuerza de la imagen mostrada y su oficio de pintor queda inadvertido a primera vista —ahí está la sutileza de su acierto—, pero fácilmente manifiesto para quien se fije con mirada mínimamente técnica. Son realmente notorias su destreza para manejar el acrílico, para componer imágenes próximas al objetivo de un observador y para detectar lo que impresiona a primer golpe de vista.

Francisco Echauz —que es un pintor entroncado con un clasicismo vigente— posee recursos de comunicación absolutamente contemporáneos. Su simbología —apoyada en la tecnología actual— resume las nubes borrascosas que flotan en la atmósfera de nuestra época. Sus máquinas opresoras de bultos humanos no son reflejo cabal de la realidad, sino que son máquinas inventadas con algunos artilugios —sobre todo prensas, émbolos oprimentes— que pueden estar próximos a la realidad.

Los elementos mecánicos —como dice el pintor— comparecen más ostentosamente que las referencias humanas. Los baraja como símbolos, igual —natu-

ralmente — que las formas orgánicas. Con las formas orgánicas no pretende representar necesariamente al hombre: “Quiero representar al hombre o a un animal, a un ser vivo, a un ser que tiene por origen la naturaleza.”

Víctor Zalbidea advierte que no se sabe si lo que más se desprende es la fuerza de presión, la fuerza que un elemento hace contra el otro. Dice que hay unas contradicciones entre los elementos que están en lucha... “Están en pugna exactamente —aclara Echauz—, es el planteamiento de una situación conflictiva. Y realmente está a la vista en todas estas cosas un proceso, un proceso cuyo desenlace se puede presentir. Esto podría ser una postura pesimista, desgraciadamente la tengo y por ahora no la puedo modificar.”

Francisco Echauz —como indica Aguilera Cerni— “se ha prohibido a sí mismo la banalidad, la intrascendencia y la arbitrariedad”. El pintor se ha propuesto, con un lenguaje depurado y de distensión objetiva, “un camino testimonial, en el sentido de reflejar el mundo que uno vive, una serie de problemas que tienen un eco social”.

Reconoce Echauz que la libertad es el nudo de la problemática de su obra. “Nada existe —dice— de un modo categórico y absoluto. La libertad está condicionada a un planteamiento relativo. Es posible la libertad teniendo en cuenta que siempre tendrá unos condicionamientos. Estos condicionamientos son todas las interacciones que en una sociedad actual puede haber. Es el problema de las contrapartidas que tiene toda creación del hombre: lo positivo y lo negativo. En todos los fenómenos de la vida lo hay.”

Dice que este problema no es exclusivamente suyo, sino que a los demás también los encuentra afectados. "En cierto modo me siento un poco protagonista dentro de esos cuadros. Ciertas cosas que yo siento en mi vida cotidiana, las reflejo ahí. Siento una serie de limitaciones y de condicionamientos que cada vez van cerrando más mi vida cotidiana y cada vez me van ahogando más. Los problemas son cada vez mayores y el único modo de reaccionar a mi alcance es éste. Por ejemplo, yo llevo casi todo el invierno sin moverme, sin poder salir; yo, en cambio, hace años salía. Ahora no salgo, ¿por qué no salgo?, porque realmente no tengo ninguna satisfacción con esa salida, porque es una salida en la que me puedo encontrar con una serie de situaciones de conflicto y de problema en absoluto reposantes, que es lo que necesito, entonces ese reposo lo tengo que buscar aquí mismo."

Cada cuadro, para Echauz, supone una cierta aventura. "Reformo, trasformo. Voy a conclusiones distintas. Para trabajar necesito de un clima de contradicciones y de introducirme a fondo."

El pintor encuentra respuestas en su búsqueda de nuevas situaciones artísticas. Y las imágenes cambian en su intento de evitar lo establecido y provocar la sorpresa y el impacto en el espectador. No todas sus imágenes son distintos enfoques de prensas y émbolos que exprimen voluntades, sino también otras máquinas trituradoras, impresionantes cremalleras que oprimen bultos vivos... Su arte es una síntesis de actitudes vitales, un cruce de su sensibilidad artística y su mirada al contorno humano, un desdoblamiento de sensaciones.

SIN PUNTO FINAL

Francisco Echauz volvió a sorprender en su muestra de la 36 Bienal de Venecia, donde se admiró su fuerza inspiradora, sus tersos materiales acrílicos, su facultad para transmitir tragedias anónimas a través de una obra con una propuesta impasible, metódica, ajustada con orden geométrico. Aquel "hervor expresionista" inicial, al ser enfriado a la congelante temperatura de su temática, exigía esta perfección plástica para conseguir la distancia calculada.

Y su obra sigue. Me cuenta que debido a su planteamiento de búsqueda, los tres aspectos —temático, cromático y técnico— van haciendo el conjunto de su tarea algo más heterogéneo. Las gamas de color se amplían para llegar a una mayor matización. La relación hombre-máquina se complica más, tiende a abandonar el valor simbólico en imagen para desacoplarse en un panorama más cotidiano. Coherente con el problema expresivo de las significaciones de esta obra, se sirve a veces de medios que son tradicionalmente extrapictóricos, como aplicaciones-collage de tramas gráficas e instrumentos de aereografía.

Y su vida sigue. Estas páginas son, afortunadamente, síntesis de una vida y una obra inacabadas. Es un soberano tópico escribir que esperamos todavía muchos y sazonados frutos. Se dice siempre, pero pocas veces es tan verdad como ahora. Un tópico, si es contundentemente cierto, puede perdonarse. Echauz ha llegado a encontrarse relativamente tarde como artista de realizaciones propias, como artista que tiene unas determinadas historias que contar y que maneja un método también propio

para contarlas. La escala de posibilidades, dentro de la vereda que transita, parece tener un dilatado horizonte. Cabe, por tanto, esperar una obra que afirme aún más su solidez actual, una obra de ensanchamiento, una obra de penetración en zonas ahora sólo indagadas.

No puedo poner punto final. Sólo un tímido punto y seguido que cualquier día habrá que continuar. Estas monografías exigen unas páginas y uno tiene que contenerse, que parar, que dejar circulando en la aorta de la pluma unas pulsaciones que hubieran querido desembocar en razonamientos.

No importa, sin embargo. La vida sigue. Y si continúa para todos, el punto y seguido se hará línea que culebree, que siga explorando actitudes, que se interne en nuevas regiones de creación.

San Lorenzo de El Escorial, verano de 1974.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

PAULINO POSADA

Ante los cuadros de Echauz, uno buscaba esa secreta vibración que será el "nuevo estremecimiento" de pasado mañana, como en las reverberaciones de los impresionistas se pronunciaban ya los derrumbamientos de las formas clásicas a las pupilas más penetrantes. Temí entonces —antes de llegar a un conocimiento más adentrado del pintor— encontrarme con un "dandy" sardónico, un humorista sarcástico cínicamente regresado de cualquier entusiasmo, pero descubrí, al contrario, al hombre de nuestro tiempo bajo las muecas depuradas y de sabor antiguo. Hallé al ironista amable o, si se prefiere, al humorista noblemente irónico, y después —un artista como Echauz no se agota a la primera— descubrí una seriedad profunda, con perfiles de hombre idealista que vive los problemas del mundo que le rodea. Personalidad compleja, difícil, pero no desconcertante. Hay

una honestidad radical en su pintura, un poco tímidamente disimulada, con pública displicencia e indulgente sonrisa. Es como su arte, y su arte, como su tiempo y mucho del que vendrá. Y ello porque, a pesar de todas las dislocaciones y quiebras que su estilo implica, se mantiene dentro de una rara, sutil, continuidad o comunicación con las grandes tradiciones de la pintura, expresada, manifiesta —a nuestro juicio— en las calidades cromáticas, en las “nuances” tonales, en un refinamiento suntuoso de la materia plástica —alma de la pintura—; calidades y refinamientos que contrastan conflictivamente, violentamente, con la deliberada deformación expresionista, sardónica, casi cruel de las figuras. Hay un desdén displicente, casi un humor sombrío —felicemente contenido—, en la actitud de Francisco Echauz que se diría inevitable consecuencia de una saturación de saberes y técnicas. Sus cuadros, cualquiera de ellos, nos producen en pintura la sensación equivalente, en pura analogía, de la literatura de Proust, de Joyce, de Mann y hasta de Frank Kafka: un clima de melancolías, estancias abandonadas, sanatorios, viejos recuerdos familiares, luces frías de pretéritos otoños, tradiciones muertas, cambios, crisis..., velado todo ello bajo esa sonrisa leve de comprensión que es la flor de los grandes espíritus. Esos espíritus que, a pesar de todo, siguen creando, creyendo, esperando.

(Ediciones de la Dirección General de Bellas Artes. Catálogo número CIX. Noviembre de 1967.)

VICTOR ZALBIDEA

La pintura de Echauz es la expresión de una lucha mantenida entre dos seres inexpugnables.

Ninguno de los dos puede morir en el combate; aunque uno trate de aprisionar al otro con una fuerza controlada, el otro amenaza con expandirse infinitamente hasta invadirlo todo.

¿Cómo ocurrió este encuentro? No se sabe. Los dos seres parecen no conocerse. Cada uno viene de un universo distinto. Pero es como si irremisiblemente hubieran tenido que encontrarse. Tenían que encontrarse para prolongar hasta el infinito una lucha. Y tan contrarias son sus naturalezas que los golpes que mutuamente se asestan no tienen ninguna efectividad. Por esa misma razón, por su misma diferencia de origen, la lucha de estos dos seres además de absurda carece de las características propias de la pelea. Los dos seres combaten entre sí sin llegar a encontrarse nunca. Golpes asestados en la oscuridad sin que la violencia afecte nada sus constituciones.

La esencia de una lucha es una falta de entendimiento entre dos seres, un reclamo de comunicación; toda lucha implica un acercamiento, una aproximación. Los golpes que nos asesta el enemigo nos van transformando a su imagen y semejanza. Finalmente un comienzo de comunicación sustituye a la pelea.

No ocurre esto con los seres de Echauz. Porque su naturaleza es distinta, y los golpes de uno no hacen mella en el otro. La masa necesita un recipiente para adaptarse a esa forma y aunque ese recipiente varíe de forma pretendiendo constreñirla, la masa siempre aceptará el nuevo habitáculo. En definitiva, lo que ocurre es que uno de los seres, queriendo combatir al otro, le está ofreciendo forma de manifestarse. La pelea entonces no puede exis-

3
tir; desde el interior podría hablarse casi más de una simbiosis.

(“Tropos”, segundo y tercer trimestre de 1972.)

JOSE MARIA MORENO GALVAN

Echaz se pasó unos años pintando en Italia y cuando regresó se trajo con él dos cosas: una mujer y un sentido del clasicismo. Quines estamos convencidos de que cualquier enseñanza italiana nos vendrá siempre muy bien a los españoles, aplaudimos esa doble importación de Echaz, pues ambas, en definitiva, significan magisterio. Hay una cosa que Echaz no se trajo de Italia, por lo que puedo ver, pese a que es una importación característica de todos los españoles que pasan por allí: un cierto arqueologismo temático.

De una parte, digo, importó clasicismo; de otra, no quiso impregnarse de esa temática arqueologista de templos y de ruinas que es tan peculiar de todos los artistas españoles que pasaron por allí. Eso quiere decir que su clasicismo no está en la temática, sino que está en un sentido de la forma o en lo que, en definitiva llamamos “fondo”.

¿Pero qué es el clasicismo? Debo responder a esa pregunta si quiero hacerme responsable de mi propia afirmación. El clasicismo —en arte— no es solamente lo que prescribe, por ejemplo, el canon de Policleto o la Divina Proporción. El clasicismo es el sometimiento de cualquier realidad expresada a una cierta legislación formal... La que sea. Pero esa normativa, previa a la expresión determina el clasicismo. Y de tal manera es eso así, que el equi-

librio impuesto por la normatividad suplanta a la mismísima realidad expresada y usufructúa el papel protagonizador en toda obra verdaderamente clásica. Por ejemplo: en la lucha entre lapitas y centauros de las metopas partenopeas no hay temperatura dramática y los héroes mueren sin patetismo. Mueren sin patetismo porque mueren con armonía. La gesticulación patética —que siempre es una ruptura con la ecuación del equilibrio formal— es anti-clásica.

Pues Echauz, iba diciendo, está impregnado del clasicismo. Y lo está no sólo porque posea el secreto de las proporciones y el equilibrio renacentista, sino porque es evidentísimo en él la necesidad de una normativa proporcional. Pero, al margen de ello, resulta que la pintura de Echauz también tiene un argumento. Quiere decirnos algo y nos lo dice. Quiere decirnos todo ese sistema de presiones y de tensiones a que vivimos sometidos los hombres de este tiempo; quiere decirnos la feroz contradicción de nuestro mundo, entre una humanidad inerme y su propia creación: un mecanismo frío y estremecedor. Pero, claro, todo esto está concebido bajo la normativa del clasicismo. En cada uno de esos cuadros es la armonía, más que el argumento, la que asume el verdadero papel protagonizador... Como ocurre con las batallas del Ucello, que son más frisos armónicos que batallas... Hay en esa pintura algo así como un lejano, lejanísimo parentesco con la que, también en Italia, se denominó hace medio siglo "metafísica". No creo que el magisterio sea directo. Si fuese así, yo creo que eso se debería más bien a que Echauz ha bebido en fuentes similares a las de aquellos maestros...

("Triunfo", 26 de febrero, 1972.)

J. R. ALFARO

Francisco Echauz aporta una de las invenciones más fecundas de un artista combativo y preocupado por lo humano, después de haber conquistado un estilo y una morfología muy personales. Su punto de partida es una exploración sistemática de lo inconsciente, que le sirve para librar un combate totalmente consagrado al hombre, en su historia interior y en sus horrores. Se trata de un arte de visionario, en que se mezclan criaturas reducidas a expresiones viscerales y máquinas o elementos mecánicos.

En todo este mundo, extraño y alucinante, parecen amalgamarse víctimas y verdugos, imágenes del erotismo y de la agresividad, con todas sus emociones y sus luchas. A un concepto evidentemente mecanicista ha asociado ese mundo donde se desarrolla de una manera exacerbada la aventura humana. Por eso, en toda su obra, se manifiesta una interacción físico-psíquica donde trata de aprehender todo lo que oprime y amenaza al hombre.

Aquí, la facultad de amar no se confunde con nuestra capacidad de compartir los sufrimientos y la soledad, porque entonces el intento hubiera resultado muy mezquino. Hay que pensar en un Dios, pero en un Dios no demasiado inmortal, para que se interese por aquellos seres que mueren todos los días desatendidos e ignorados. Todo el dolor que se contempla es siempre un dolor perdido. Los hombres no se aman a sí mismos por ser testigos de la imagen de sus penas. Hemos sido nosotros, con nuestras enfermedades y nuestras psicosis, los que hemos inventado las desdichas.

Francisco Echauz aporta una serie de elementos nuevos a la pintura, porque ha encontrado el len-

guaje más claro para presentarnos una nueva realidad, que es muy diferente de la percepción estática de la pintura tradicional. Para Echauz el acto de pintar no es un ejercicio convencional. Consiste en acumular visiones y en asimilarlas. Es un ojo en constante exigencia de imágenes.

El tema aparece como desembarazado del tiempo real en función de un tiempo captado, donde se fija en una duración determinada por sus propias consecuencias. Y en el seno de este silencio y un horror exaltados no se sabe lo que va a suceder. Evidentemente, en todo esto existe como una astucia, pero en Echauz el tiempo juega un papel nuevo y capital, porque es uno de los principales elementos de la fascinación del tema. Es un lugar fuera del lugar y un acto fuera del acto, que no se reviste de una complicidad. Compromete, al mismo tiempo, al cuadro y al espectador en un mismo sentimiento de ambigüedad. Esto no quiere decir que no demuestre un sentimiento fuerte y decidido de una especie de informulación involuntaria, con referencia a un mundo cerrado que conduce a un extraño y secreto dédalo de nuestros sueños, decepciones y temores.

Las bases de un vocabulario han sido creadas de una manera muy sutil a lo largo de sus variaciones periódicas. El color, además, adquiere una gran generosidad, pese a que no ha querido dársele una importancia evidente, pero conseguirá dotarle de los mil aspectos del mundo y de su repercusión tonal, en la sensibilidad del espectador. Cada tela marca un nuevo paso de un itinerario en que las líneas y los signos adquieren un ritmo. Y en toda su obra palpita una sobrecarga intensamente evocadora.

Notablemente variada, pese a la insistencia en un

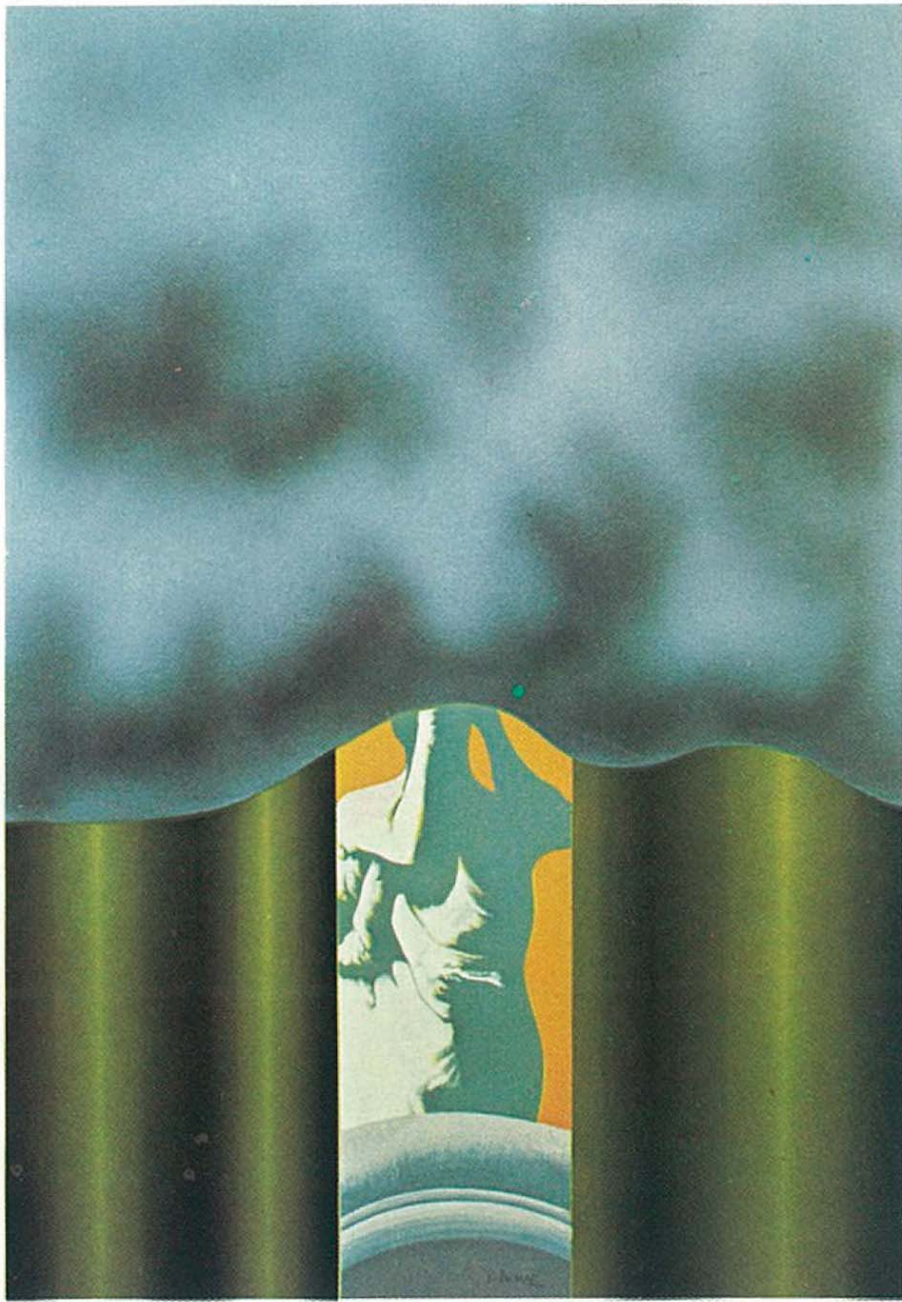
tema obsesivo, nos brinda una desbordante fantasía como una inteligencia y una interioridad serena en toda su obra.

Ciertamente, uno ama lo que ama por unos impulsos a veces irrazonables del corazón. Y aquí nos sentimos seducidos por unas formas monstruosas y atormentadas, como surgidas de una nueva concepción del apocalipsis. La pintura de Echauz es tragedia del miedo y de la desesperanza. Es, también, como una epopeya de la contestación y de la denuncia. Es un cortejo alucinante de angustias y de pánicos que aterrorizan el tumulto de unas muchedumbres anónimas. El artista no puede permanecer ajeno a esas orgías demoníacas en que millares de seres humanos mueren en las circunstancias más horribles. No recordamos quién decía que el arte era el único medio de que disponíamos para evitar la noche total.

El hombre no sólo ha perdido su rostro, sino su condición. Ya no cuenta más que con su propio espasmo y su grito. Las lamentaciones que deja escapar resuenan en la noche de nuestra conciencia como una llamada de desesperación.

Desde un punto de vista plástico, Francisco Echauz permanece siempre dueño de su lenguaje, evitando cualquier superabundancia pictórica y la repetición en el exceso. Su evolución constituye una progresión constante hacia un arte cada vez más riguroso y esencial. Su pintura se halla sometida a la intención del artista para no traicionar su objetivo: alianza armoniosa de inteligencia y de sensibilidad. Y, sobre todo, permanece fiel siempre a una línea de conducta.

El mundo de Francisco Echauz está concebido

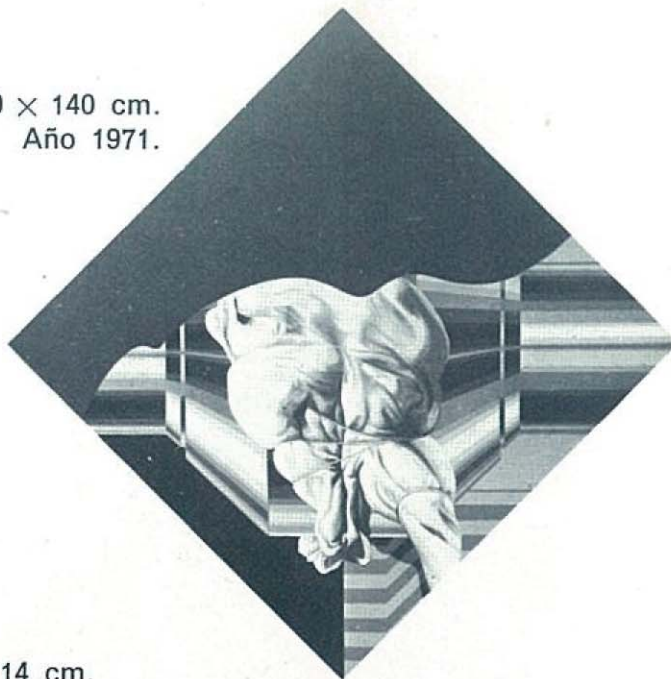


Inhalaciones, 50 × 35 cm.
Año 1973.

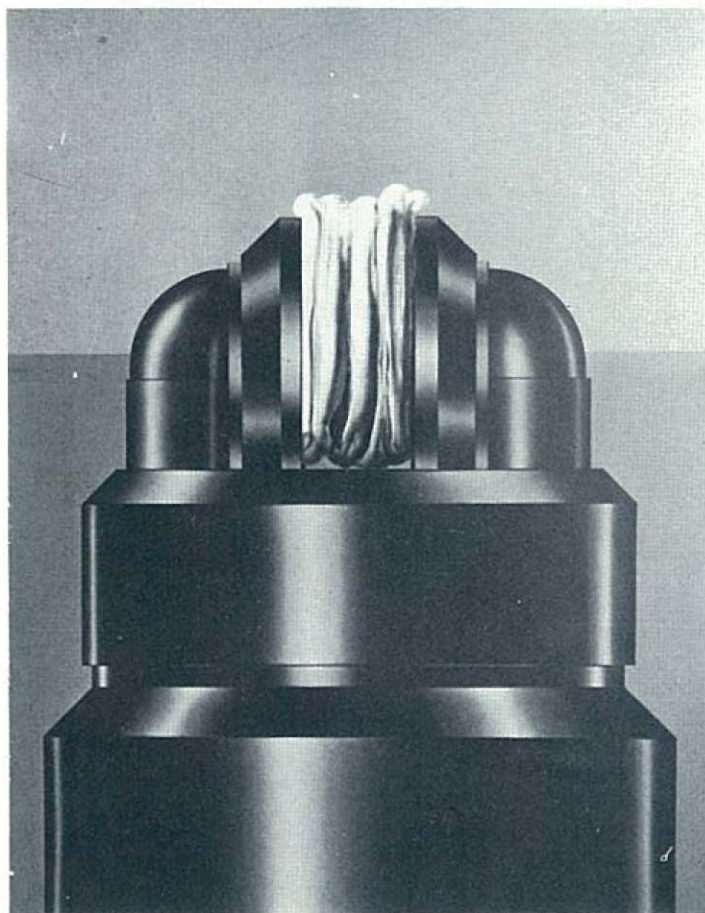


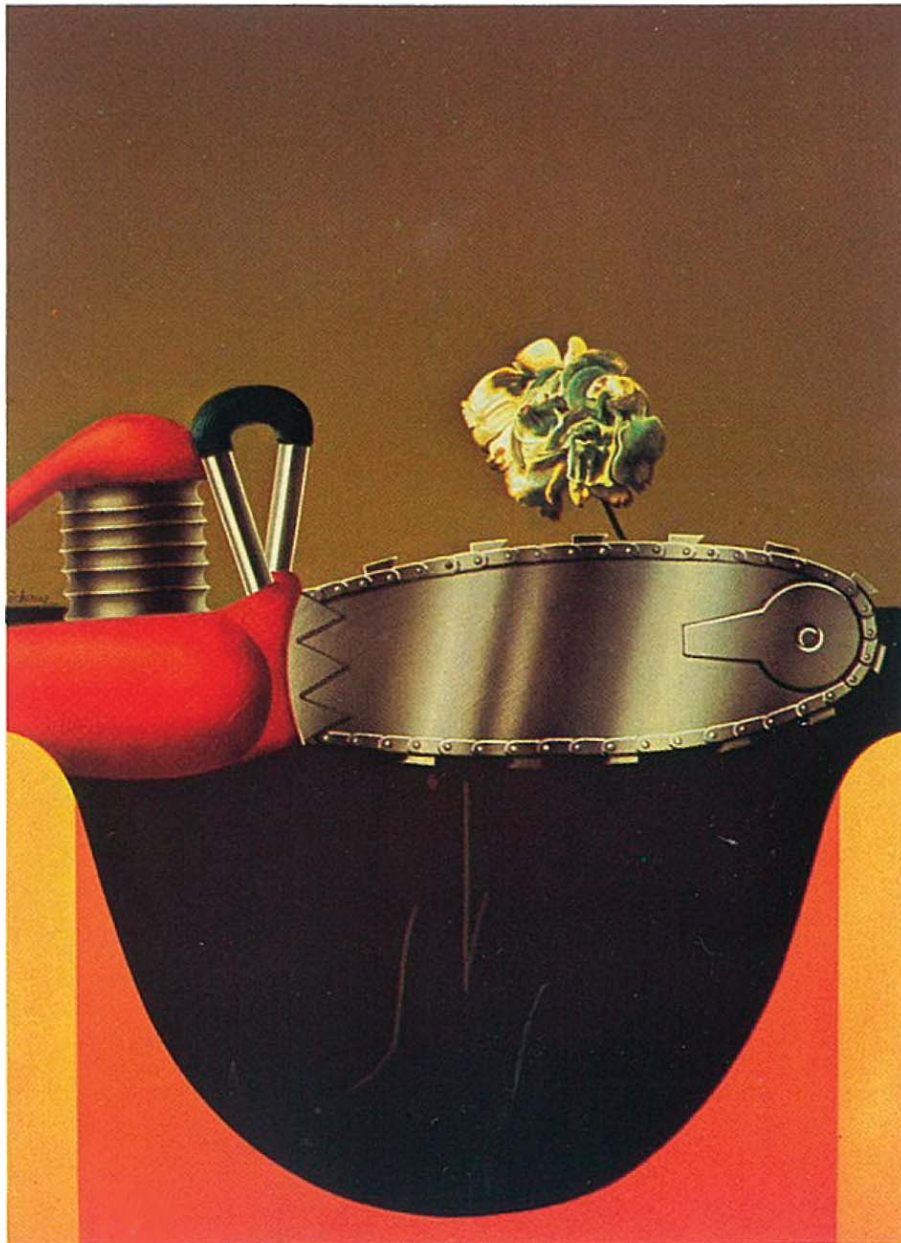
Descenso automático, 41 × 33 cm.
Año 1974.

Neomanipulación, 140 × 140 cm.
Año 1971.



Supermecanismo, 146 × 114 cm.
Año 1974.





Neofloración, 81 × 60 cm.
Año 1974.

Flejes, 35 × 27 cm.
Año 1974.

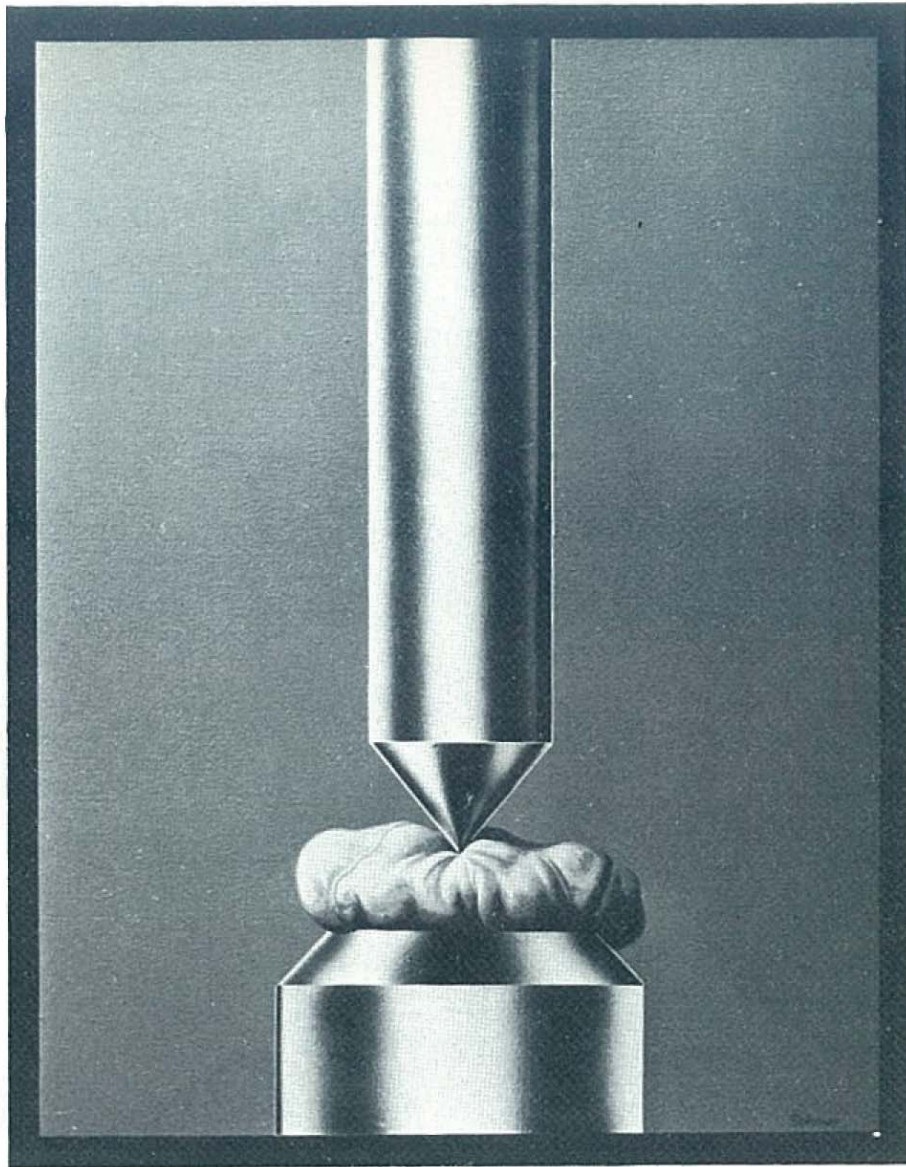




Cementerio de camiones, 250 × 300 cm.
Año 1958.

Antirradiactividad, 114 × 146 cm.
Año 1966.





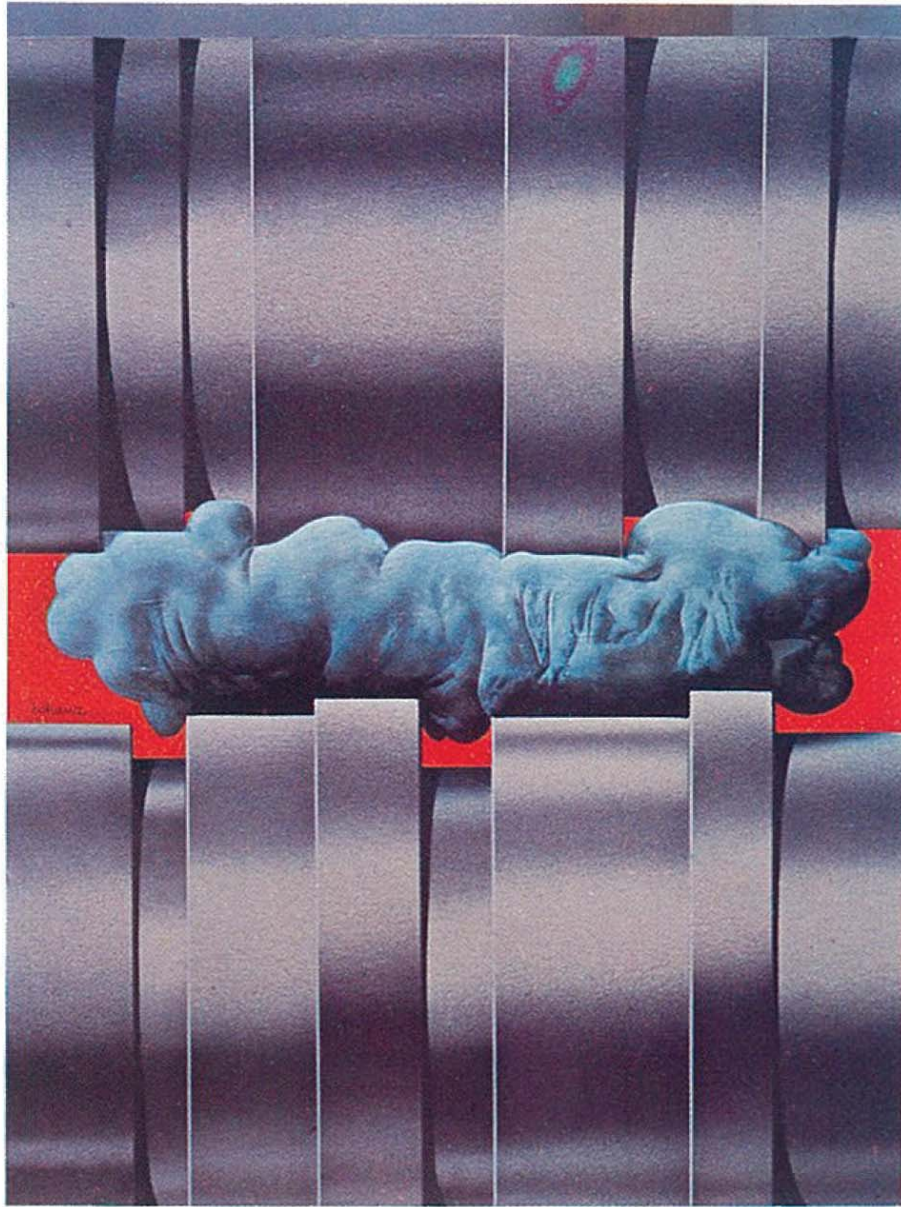
La punta, 81 × 65 cm.
Año 1973.



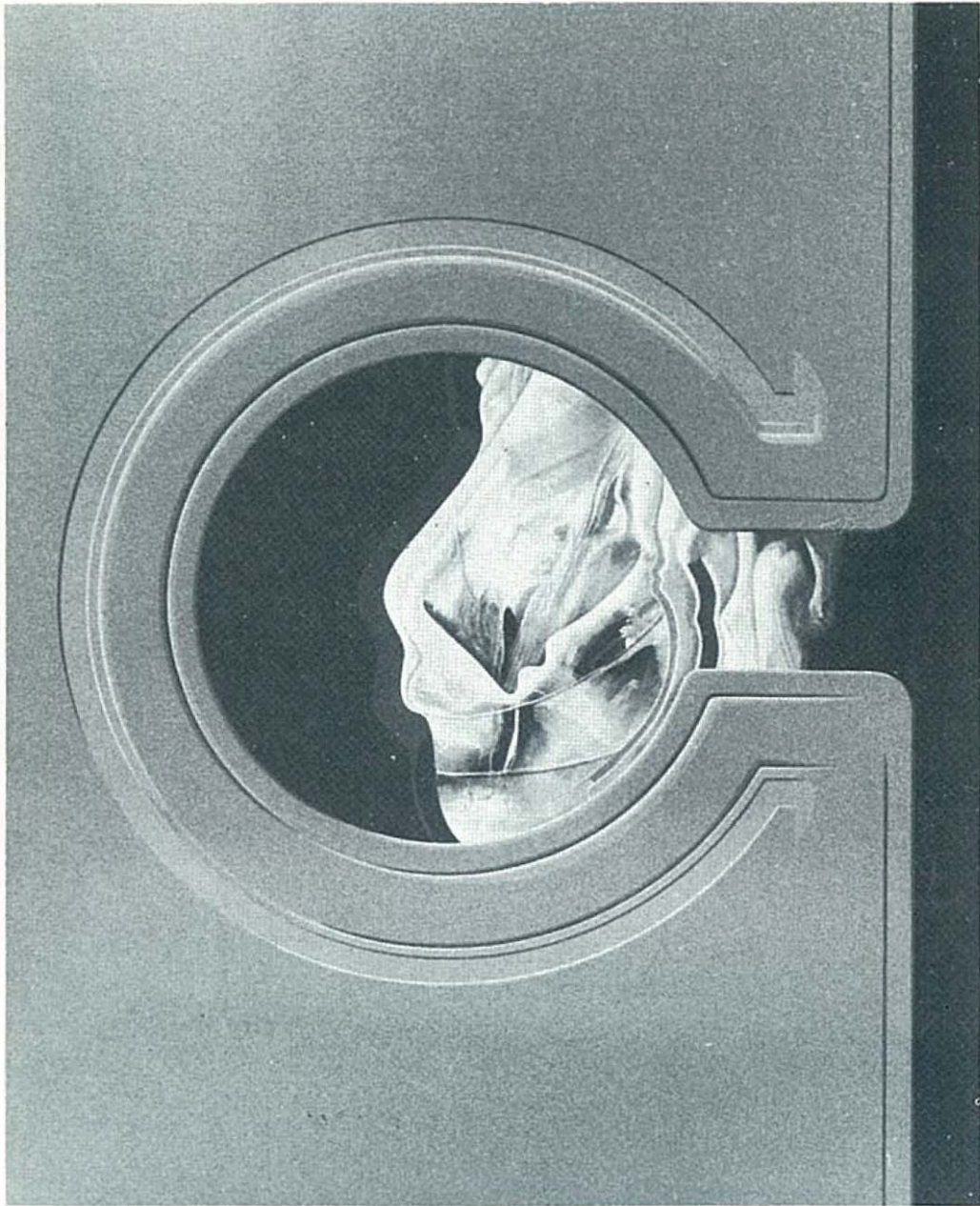
El globo rojo, 70 × 70 cm.
Año 1973.

Desde dentro, 100 × 81 cm.
Año 1974.



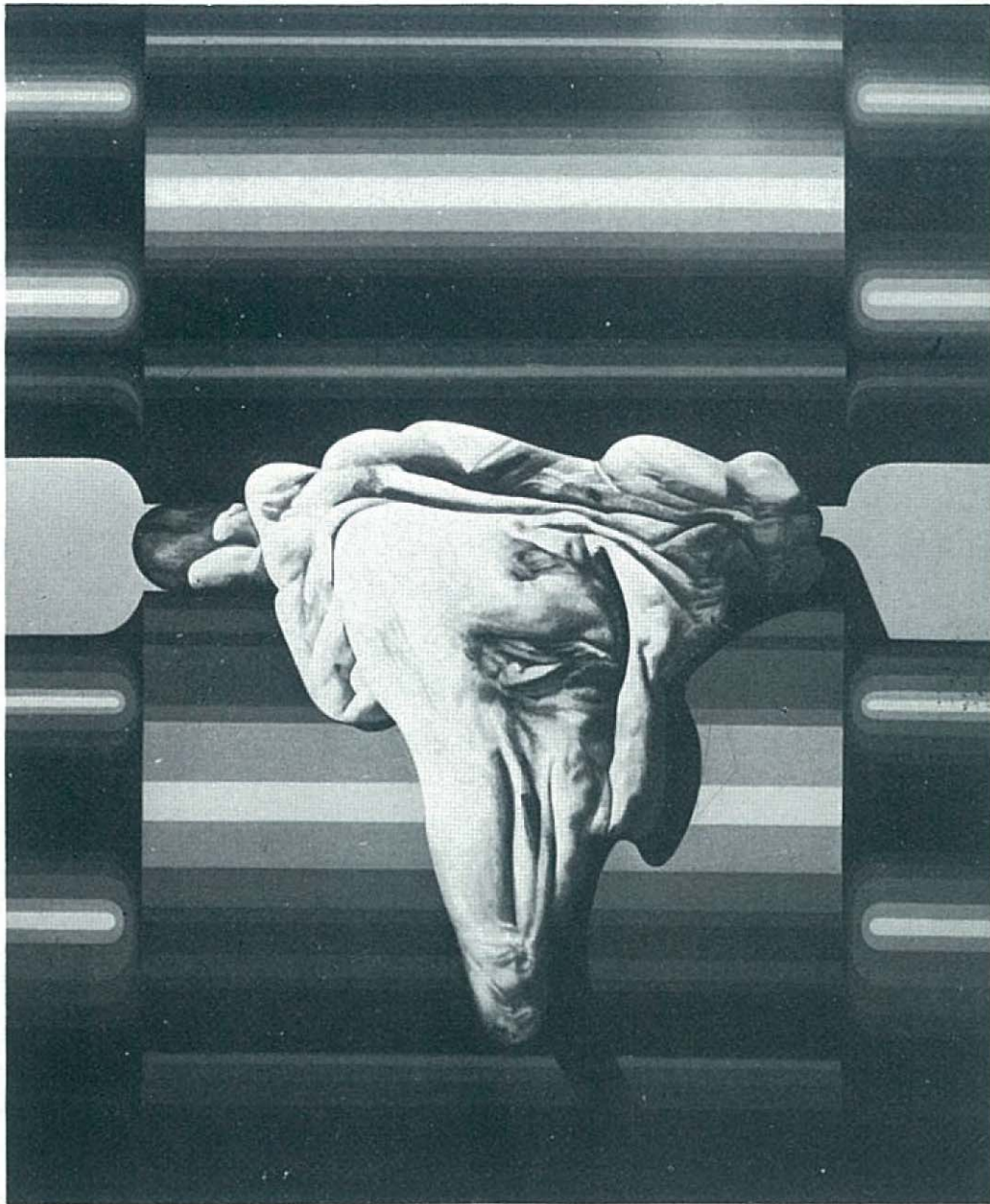


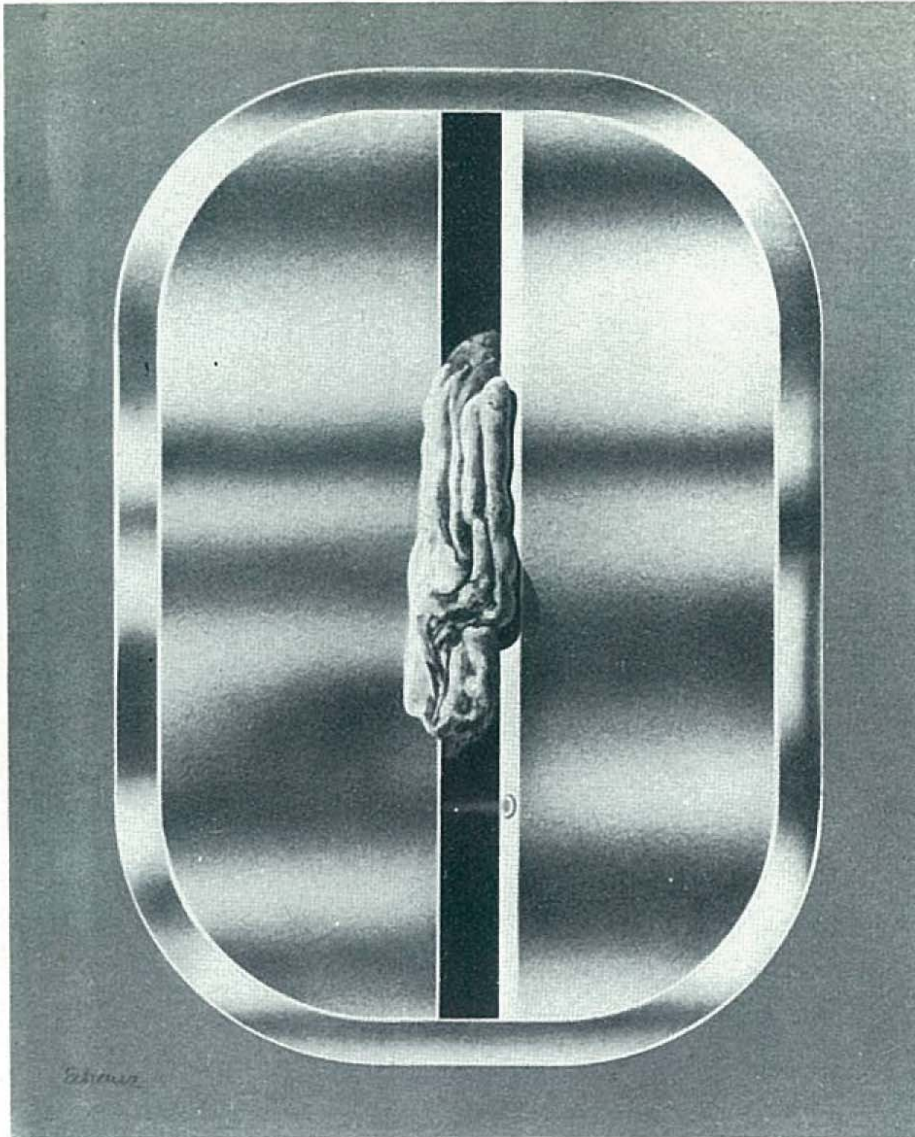
Moldeado, 146 × 114 cm.
Año 1974.



Sistema integrador, 146 × 114 cm.
Año 1971.

Hacia un nuevo estadio, 162 × 130 cm.
Año 1972.





Puerta electrónica, 27 × 22 cm.
Año 1974.

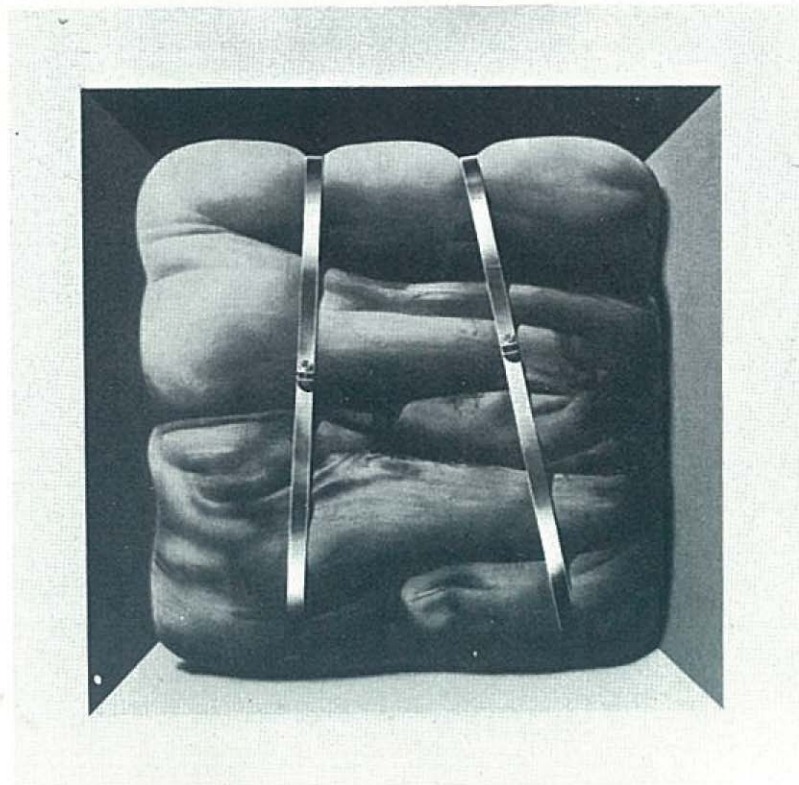
En el umbral, 130 × 97 cm.
Año 1973.



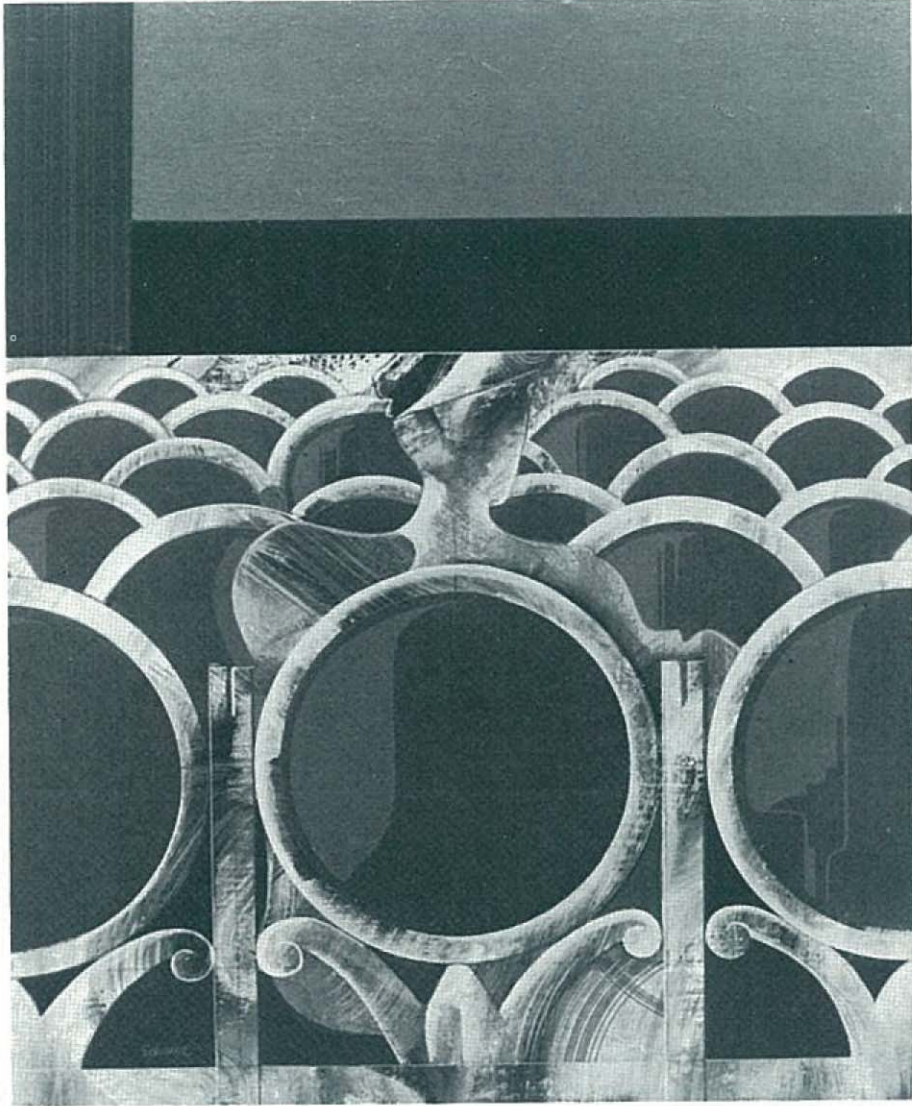
En suspenso, 70 × 70 cm.
Año 1972.

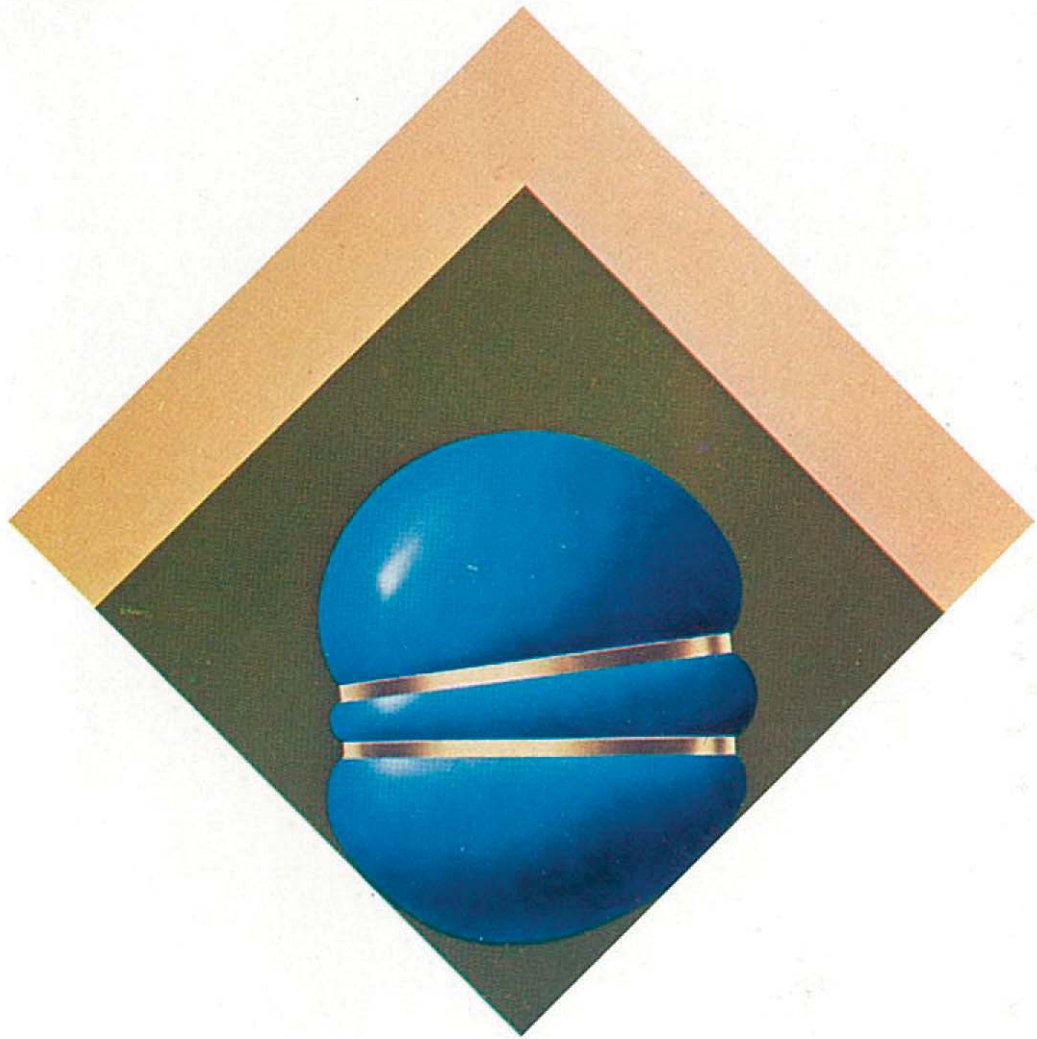


Compact, 90 × 90 cm.
Año 1973.



El Cine Palace, 46 × 38 cm.
Año 1970.





El globo, 71 × 71 cm.
Año 1974.

con la mentalidad de un psiquiatra que trata de revelarnos en la brutalidad de las contradicciones interiores toda la verdad de la condición del hombre, pero siempre bajo ese sentimiento de conmovedora fraternidad hacia una humanidad alucinada y anhelante de piedad. La Exposición de Echauz es de las que deben contemplarse muy atenta y silenciosamente.

(Presentación del catálogo editado por la Dirección General de Bellas Artes con motivo de su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Enero-febrero, 1972.)

ANTONIO CORRAL CASTANEDO

Echauz deja en libertad a la furia o a la sensibilidad de un humo dormido que fluye —a través de una roca o de una corteza perforada— desde unas simas rojas hasta unas auras enrojecidas. Son las suyas masas o desperdicios heroicos enfundados en los rayados de una bandera perteneciente, quizás, a un país todavía sin descubrir. Masas desmodeladas que posiblemente, en algún tiempo, tuvieron expresión, músculos o gestos; pero que ahora —enfardadas o embaladas, envueltas en un paño húmedo de escultor o de alfarero, introducidas, para que no nos contagien su frío más que para protegerse de él, en una funda con cremallera— esperan a que alguien las recoja para arrojarlas lejos de la luz en la necrópolis o en el estercolero de cualquier ciudad. Son masas estrujadas por unas prensas para que destilen sus últimos vestigios humanos; vencidas al pie de unas escalinatas que no llevan a ninguna parte; acondicionadas tras unos emplomados de vidriera. Masas vagabundas que descansan o recuentan

sus ahogos mientras saborean rosas de crepúsculo; calentándose en unos rayos metálicos o dejando en el aire una transpiración o un vaho solidificados en retazos geométricos.

Francisco Echauz lleva su plástica —clara e inquietante, sin concesiones y sin titubeos— a unos extremos de precisión casi matemática. Pero de unas matemáticas que en cualquier momento van a sorprendernos con un chirriar desengrasado muy parecido al llanto.

Los colores pueden sin duda sumarse. Y ahí están, en sus cuadros —al final de los sumandos de unos espacios, de unas vetas o de unas franjas—, la franja, el espacio, la veta que nos brinda el resultado perfecto. Y, también, puede dividirse y respetarse y multiplicarse. Echauz con esta su plasticidad encadenada —arquitecturas o máquinas guerreras bien calibradas y experimentadas para que sus resonancias resistan cualquier perturbación— nos da una lección lúcida sobre ello. Son fórmulas con un soneto descifrable dentro, levantadas a prueba de presiones y de resistencias; engranadas de tal forma que, si la furia exterior o interior arrecia, se salvarían de la ruina a través del ritmo y del movimiento.

Pero, prescindamos de sus reminiscencias, y de sus estigmas figurativos o de sus aproximaciones al estadio más lítico y sensible de la tecnología. Prescindamos de todo ello, después de que nos haya deleitado y estremecido. Porque hay algo todavía más definitivo en sus invenciones: una cadencia ya casi estridente, sin principio ni fin, abierta y eternamente vibrante, tamizada por una ponderada y serena meditación. Carencia muda y vociferante, sin embargo, que consigue sometiendo a un psicoanálisis

a las torturas, a los complejos, a los sobresaltos de sus formas. Estridencia milagrosamente cadenciosa que nos lleva desde los senderos y las criptas, desde la laminación remachada y soldada de sus colores fundidos.

"El Norte de Castilla", 16 de diciembre, 1973.)

VICENTE AGUILERA CERNI

No hace falta demasiada agudeza para ver que la línea maestra que rige las obras recientes de Francisco Echauz, se centra en el gran problema de las consecuencias que la civilización técnica ha impuesto a la condición humana. Esto marca de modo obsesivo la totalidad de su temática. Pero el mundo tecnificado se le presenta desde una doble vertiente: como artista plástico, debe visualizar y convertir en imágenes de índole simbólica la relación entre el hombre y la máquina, la dialéctica entre lo humano y el instrumental de sus medios productivos, la deshumanización y la instrumentalización que objetualizan lo que debiera ser espontáneo, libre y creativo; como testigo de nuestro tiempo, ha sentido la imperiosa necesidad de hacer una denuncia ética intencionalmente dirigida al desvelamiento de las conciencias, a contribuir a la humanización y la desalienación.

La técnica siempre ha sido un sistema de normas para crear, perfeccionar y utilizar los medios de producción en una determinada sociedad. Ha sido el repertorio normativo del trabajo humano para la producción de bienes materiales y el resultado transmisible de una serie de experiencias para uti-

lizar un instrumental susceptible de prolongar o sustituir los órganos humanos y hasta de realizar funciones propias. Era un conjunto de procesos puestos al servicio del mejoramiento de la existencia. Sin embargo, es del dominio común que el desarrollo histórico ha modificado ese planteamiento esencial. El mundo tecnificado ha potenciado las facultades humanas, pero al mismo tiempo las ha desvirtuado al objetualizar y mediatizar lo específicamente humano: la facultad de elegir libremente la índole y el destino de los propios productos. Se han invertido los papeles. El mecanismo tiene prefigurado su destino, y en esa prefiguración se incluye la servidumbre humana, la anulación de su inventiva y el moldeamiento de su personalidad para que pueda cumplir más dócil y eficazmente la función asignada desde unas distantes cumbres que ejercen el control del poder social y el destino de los factores humanos que intervienen en la producción.

Si esto es lo que Francisco Echauz se ha propuesto reflejar en su pintura, bien podemos decir que su arte se dirige hacia las raíces de uno de los mayores problemas contemporáneos. Por consiguiente, se ha prohibido a sí mismo la banalidad, la intrascendencia y la arbitrariedad. Siendo excepcional conocedor y dominador de su oficio pictórico, los sistemas de imágenes que utiliza logran singular eficacia. Trabaja a nivel simbólico, pero los elementos materiales poseen dosis exactas de concreción e indeterminación que permiten a la vez identificar perfectamente el contenido y estimular la imaginación del contemplador.

Desde ese magisterio, Echauz se encamina hacia el necesario logro de un realismo humano, de una

comunicación lograda con recursos idiomáticos netamente actuales.

(Introducción al catálogo del Banco de Granada. 1973.)

JOSE HIERRO

Sabemos — ¡y cuántas veces lo repetimos! — gracias a Maurice Denis que un cuadro, antes que caballo o desnudo, es una superficie plana en la que se ordenan formas y colores. Sabemos también, gracias a Mallarmé, que la poesía no se hace con ideas, sino con palabras. De ahí se ha llegado a la conclusión simplista de que al arte —plástica y poesía— le sobran la representación y las ideas. Por fortuna, no es así, excepto en las artes decorativas. Las palabras del pintor y las del poeta deben entenderse rectamente, en el sentido de que las buenas intenciones son las que han empedrado el infierno, y que no es suficiente retratar a un gran personaje o exponer por primera vez una hipótesis renovadora para que sus resultados estéticos —cuadro o poema— sean aceptables. El mismo Fernando VII retratan Goya y Vicente López; el mismo tema tratan Gómez Manrique y Jorge Manrique. Y, sin embargo, ¡qué distintos los resultados! Cabe la posibilidad —yo diría que no es una posibilidad, sino una ley inexorablemente cumplida— de que los objetos y seres representados, los pensamientos expresados sean secundarios para el artista. El artista piensa en formas. Luego, al terminar su obra, se da cuenta de que aquellas formas, para justificarse y vivir, han tenido que aludir a una manzana o un mendigo, a una puesta de sol o a lo efímero del mundo. Y ello ocurre porque el arte ve más que el artista: ve lo que éste ignora. No olvidemos que el arte es una forma de conocimiento.

No creo en un arte que acaba en sí mismo. No creo en un arte sin autor. Detrás del cuadro, ocultándolo y revelándolo, está el hombre que lo hizo posible. Un hombre, como los demás, que posee algo que no poseemos los demás: su capacidad para fijar su personalidad y los rasgos de su tiempo en un objeto artístico, válido no sólo para los hombres de hoy, sino también —o sobre todo— para los de mañana. En ese sentido, cuando hablamos de lo que una obra de arte cuenta o insinúa estamos, tácitamente, declarando que su expresión ha alcanzado la máxima perfección posible. No se trata de hacer literatura para "justificar" al cuadro, sino de traducir en palabras escritas lo que en el cuadro está esencialmente aludido.

Algunas veces me he referido al arte de Francisco Echauz. La primera, hace casi un cuarto de siglo, cuando era un pensionado de Santillana del Mar, artista recién puesto en órbita, admirablemente dotado. Lo he seguido a lo largo del tiempo. He seguido su evolución, su búsqueda constante, hasta el momento —hace pocos años— en que Echauz se descubre a sí mismo y descubre el rostro de nuestra época, uno de los mil rostros de una hora multiforme. Creo que su mejor hallazgo estriba en haber dominado su virtuosismo hasta hacerlo casi invisible. La conquista de la sencillez es cosa de sabiduría. Gracias a la sencillez, comparable a la transparencia de una copa de fino vidrio, podemos ver el líquido que contiene la vasija. En este caso, la frialdad, el horror metódico, la angustia soterrada de un tiempo alucinante. Cuando Echauz comienza un cuadro, es posible que, a nivel consciente, pretenda otra cosa que coordinar unas formas metálicas, maquinarias imposibles, con unas formas blandas, viscerales, ropas que aún conservan el calor de

los cuerpos que vistieron. Es posible que sea así; pero ese arte que ve más que el artista, erige las formas contrastadas en oscuros símbolos de nuestra hora. Es el reinado monstruoso de la máquina devoradora aplastando, esclavizando, aniquilando al ser humano. Echauz pinta la hora trágica en que el hombre desaparece, en que la vida se extingue, dejando en las salas geométricas, en los cilindros poderosos, la huella del pasado calor. No pensemos que esta máquina que destruye al hombre es el torno que conocemos, la prensa o la laminadora. Porque las máquinas —imposibles, escribí hace un rato— que aparecen en los cuadros de Echauz son, a su vez, símbolos de algo que no tiene apariencia física: no sé, estructuras, incomunicación, angustia, fuerzas que nos asfixian sin que podamos verlas materializadas. Lo que tiene de inquietante el mundo de Echauz es que ha nacido de un hervor expresionista, pero al vaciarse en el molde plástico ha sido expresado con la frialdad desapasionada del médico que realiza una autopsia. El horror contado con método, con orden geométrico, con aparente objetividad, es lo que da a sus cuadros una dimensión tenebrosa. Es el horror invisible, pero adivinado, acechando entre estas formas rotas y aplastadas y aquellas tersas e indiferentes.

Yo diría, para acabar, que el acierto de Echauz consiste en haber abierto una ventana sobre nuestro mundo que nos permite ver su desolada oquedad. Y que lo ha hecho con la objetividad —aparente— del notario que se limita a dar fe, haciéndonos creer que no toma partido.

(Introducción al catálogo de Sala Luzán.
1973.)

ESQUEMA DE SU VIDA

1927

- Francisco Echauz nace en Madrid el día 12 de noviembre.

1930

- Ingresa en el Kindergarten del Colegio Alemán.

1940

- Comienza sus estudios de media en el mismo Colegio Alemán. Por entonces empieza a pintar al pastel.

1943

- Entra en el taller del escultor Mariano Benlliure y empieza a modelar.

1944

- Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Posteriormente amplía estudios en la Es-

cuela Nacional de Artes Gráficas y en el Instituto de Investigaciones Cinematográficas.

1955

- Participa en el concurso-oposición para proveer las plazas de Pensionados de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Gana una plaza de "Pintor de Figura".
- Al final de año se traslada a la capital italiana. Toma contacto con el arte universal contemporáneo y realiza viajes de estudio por toda Italia, Francia, Alemania, Holanda, Bélgica, Suiza, Austria y Grecia.

1960

- Gana por oposición una cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

1961-62

- Becario de la Fundación Juan March. Realiza la "Becerromaquia", serie de doce aguafuertes.

1963

- Desempeña una segunda etapa en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, como secretario, hasta 1966.

1968

- Como ampliación de su labor docente, organiza el curso de diseño en la Escuela I.A.D.E. de Madrid, que desarrolla hasta 1971.

1970

- Obtiene el Gran Premio de la VIII Bienal de Alejandría con su participación. Ese mismo año fue nombrado miembro del Patronato del Museo Nacional del Prado.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1950-1962

- Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Madrid y Barcelona.

1951-1953

- Concursos Nacionales de Pintura y Grabado.

1955

- III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.

1956

- XXVIII Bienal Internacional de Venecia.
- Academias Extranjeras; Roma, Palazzo delle Esposizioni.

1957

- Pabellón Internacional de Via Margutta, Roma.
- Academias Extranjeras: Roma, Palazzo delle Esposizioni.

- Galleria La Feluca, Roma.
- Instituto Español de Santiago, Nápoles.

1958.

- Academias Extranjeras: Palazzo Venecia, Roma.
- Membri dell'Accademia di Spagna, Roma, Palazzo delle Esposizioni.
- Pabellón Internacional de Via Margutta, Roma.
- Colegio de San Clemente de los Españoles, Bolonia.
- Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid.
- Veinte años de Pintura Española Contemporánea, Lisboa.

1959

- XXI Bienal de Milán.
- Museo de Arte Contemporáneo, Milán.
- Galleria Flacovio, Palermo.

1960

- Pensionados de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica.

1961

- La pintura mural, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta.
- Exposición Antológica de la A.E.C.A., Madrid-Barcelona.

1963

- V Bienal de Alejandría.

1964

- Los Toros en el Arte, Granada, Palacio de Carlos V.
- Arte Español, Ciudad de Méjico.
- Veinticinco años de Arte Español, Madrid.
- Long Beach Museum of California.
- Santa Bárbara Museum of Art, California.
- State University, Pocatello, Idaho.

1965

- Fresno Art Center, California.
- E. B. Crocker Art Gallery, Sacramento, California.
- San José State College, California.
- Pionner Museum and Hagging Galleries, Stockton.
- V Rassegna di Arti Figurative di Roma e del Lazio, Roma.
- Pabellón de España de la V Bienal de Alejandría, Roma.

1967

- Galería Kreisler, Madrid.

1968

- I Bienal d'Art Contemporaine Espagnol, París.

- Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.
- Galería Kreisler, Madrid.

1969

- Pintores Figurativos en la España Actual, Madrid, Palacio de Exposiciones y Congresos del Ministerio de Información y Turismo.
- II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, Madrid.
- Figurative Painters in Spain Today, San Luis y San Diego (U.S.A.).
- Galerie Merino, Worms.
- X Bienal de São Paulo.

1970

- Exposición Antológica de la Fundación Rodríguez-Acosta, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo.

1971

- I Bienal de Heraclion.
- Imagen y Línea en la Pintura Española de Hoy, Puerto Rico.
- El Arte de España sobre el Papel, Panamá, Medellín, Lima.

1972

- XXXVI Bienal Internacional de Venecia.
- Artistas Españoles de la XXXVI Bienal de Venecia. Madrid, Galería Zodíaco.

- Arte Actual. Torre del Merino, Santillana del Mar.

1973

- Artistas Españoles en la XXXVI Bienal de Venecia, Valencia, Galería Punto.
- Seis Artistas en la Vanguardia, Madrid, Galería De Luis.
- Sesenta días de Exposición Rotativa en tres Ciclos, Madrid, Galería Bayo Guillama.
- Galería Temps, Valencia.
- Per a Miró, Palma de Mallorca, Galería Quatre Cats.
- MAN 73, Barcelona.
- Pintura Española del Siglo XX, Varsovia, Katowice, Bydgoszcz.
- Lunds Konsthall, Suecia.
- Galería Kreisler Dos, Homenaje a Picasso, Madrid.

1974

- Art Espagnol d'aujourd'hui, Musées royaux des beaux-arts, Bruselas.
- Galería Nartex, Barcelona.
- Feria Internacional de Arte, Stand Galería Kreisler Dos, Basilea.
- Arte Español Actual, Haus der Kunst, Munich.

EXPOSICIONES PERSONALES

1959

- Sala Libros, Zaragoza.

1960

- Galería Prisma, Madrid.

1962

- Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
- Sala Libros, Zaragoza.

1963

- Galería J-13, Madrid.

1965

- Galería Bique, Madrid.
- Sala Libros, Zaragoza.

1966

- Galería Kreisler, Madrid.

1967

- Sala Mikeldi, Bilbao.

- Galería Ariel, Palma de Mallorca.
- Embajada de España, Lisboa.
- Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- Instituto Panameño de Arte, Panamá.

1968

- Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
- Galería Litoral, Marbella.

1969

- Galería Kreisler Ltd., Nueva York.
- Galería Kreisler, Madrid.
- Galería Mainel, Burgos.

1970

- Galería 5, Ibiza.

1972

- Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Galería Seiquer, Madrid.

1973

- Galería Rayuela, Madrid.
- Galería de Exposiciones de Banco de Granada.
- Sala Luzán, Zaragoza.
- Galería Carmen Durango, Valladolid.

1974

- Galería Lúzaró, Bilbao.

PREMIOS

1951

- Premio Nacional de Pintura.

1952

- Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

1953

- Premio Nacional de Grabado.

1954

- Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.
- Gran Premio de Roma.
- Gran Premio de la VIII Bienal de Alejandría.

OBRAS EN LAS SIGUIENTES COLECCIONES Y MUSEOS

Museo Español de Arte Contemporáneo.

Museo de Arte Moderno de Bilbao.

Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés.

Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza.

Museo de Bellas Artes de Alejandría.

Fundación Gulbenkian.

Museo de Pontevedra.

Universidades Laborales de Alcalá de Henares, Zaragoza, Cáceres, Huesca, Eibar.

Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

Pabellón de Gobierno de la Universidad de Madrid.

Instituto Nacional de Industria.

Ministerio de Asuntos Exteriores.

Fundación Rodríguez-Acosta.

BIBLIOGRAFIA BASICA

AGUILERA CERNI, V.: *Anonimo Veneziano*. «D'Ars», anno XIII n. 61-62.

AGUILERA CERNI, V. *Introducción del catálogo de Galería de Exposiciones del Banco de Granada*. Junio, 1973.

ALFARO, J. R. *Una manifestación exuberante de vida en la obra de Francisco Echauz*. «Hoja del Lunes». Madrid, 21 de abril, 1969.

ALFARO, J. R.: *Introducción al catálogo de su exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid*. Enero-febrero, 1972.

ALFARO, J. R.: *F. Echauz*. «Hoja del Lunes», Madrid, 7 de mayo, 1973.

AZPEITIA: *Francisco Echauz expone en la Sala Luzán*. «Heraldo de Aragón», Zaragoza, 21 de noviembre, 1973.

BLAS, J. I. de: *Pintores Españoles Contemporáneos*. Estiarte, Ediciones, Madrid, 1972.

CAMPOY, A. M.: *Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo*. Ibérico Europea de Ediciones, S. A., Madrid, 1973.

CASTRO ARINES, J. de: *Un nuevo Echauz*. «Informaciones», Madrid, 9 de diciembre, 1967.

CASTRO ARINES, J. de: *Las nuevas imágenes de Echauz*. «Informaciones», Madrid, 17 de abril, 1969.

CASTRO ARINES, J. de: *Los nueve españoles de la Bienal de Venecia*. «Informaciones», Madrid, 18 de mayo, 1972.

CASTRO BERAZA, J.: *XXXVI Bienal de Arte de Venecia*. «Tele-radio», Madrid, 14 de agosto, 1972.

CASTRO BERAZA, J.: *Francisco Echauz*. «Gaceta del Arte», Madrid, 15 de junio, 1973.

CELIS, M. C. de: *Amador, Echauz... juntos, ahora*. «El Adelanto», Segovia, 10 de marzo, 1973.

CORRAL CASTENEDO, A.: *Francisco Echauz*. «El Norte de Castilla», Valladolid, 16 de diciembre, 1973.

CHAVARRI, Raúl: *La Pintura Española Actual*. Ibérico Europea de Ediciones, S. A., Madrid, 1973.

CHAVARRI, Raúl: *Experiencias Gráficas de once artistas*. «Seristudio», Madrid, 1972.

FERNANDEZ-BRASO, M.: *Echauz, en el Museo de Arte Contemporáneo*. «ABC». Madrid, febrero, 1972.

FERNANDEZ-BRASO, M.: *Intensidad de Echauz*. «ABC», Madrid, 5 de mayo, 1973.

FERNANDEZ-BRASO, M.: *El mundo opresor de Echauz*. «ABC», Madrid, 14 de abril, 1974.

FLOREZ, Elena: *Venecia, Bienal 72*. «El Alcázar», Madrid, 17 de mayo, 1972.

FLOREZ, Elena: *Echauz*. «El Alcázar», Madrid, 24 de mayo, 1972.

GARCIA LADRON DE GUEVARA, J.: *Exposición Echauz*. «El Ideal», Granada, 31 de mayo, 1973.

GARCIA-VIÑOLAS, M. A.: *Echauz*. «Pueblo», Madrid, 9 de abril, 1969.

GAYA NUÑO, J. A.: *La Pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones, S. A., Madrid, 1970.

GHENT, Henry: *The second generation*. The art gallery magazine, june, 1974.

HIERRO, José: Introducción al catálogo de Sala Luzán. Zaragoza, noviembre, 1973.

LAHIDALGA, Rosa de: *Ocho artistas españoles en la Bienal de Venecia*. «La Estafeta Literaria», Madrid, 15 de noviembre, 1972.

LOPEZ ANGLADA, L.: *Francisco Echauz, nos habla del mundo y sus tornillos*. «La Estafeta Literaria», Madrid, 15 de junio, 1972.

MARSA, Angel: *Francisco Echauz*. «Jano», Barcelona, 18 de enero, 1974.

MARTINEZ-MENA, Alfonso: *La pintura de Francisco Echauz*. «Diario SP», Madrid, 18 abril, 1969.

MINOLA DE GALLOTI, M.: *La XXXVI Bienal Internacional de Arte*. «La Vanguardia Española», Barcelona, 29 de julio, 1972.

MORENO GALVAN, J. A.: *Francisco Echauz, en el Museo de Arte Contemporáneo, Madrid*. «Triunfo», Madrid, 26 de febrero, 1972.

POSADA, Paulino: Ediciones de la Dirección General de Bellas Artes, Catálogo n.º CIX. Noviembre, 1967.

POSADA, Paulino: *Los inquietantes paquetes de Francisco Echauz*. «Sábado Gráfico», Madrid, 8 de abril, 1972.

PRIETO-BARRAL, M. F.: *L'art en Espagne*. «Jardín des Arts», n.º 216. Janvier-février, 1973.

RAMIREZ DE LUCAS, J.: *Venecia, verano y arte internacional*. «Blanco y Negro», 19 de agosto, 1972.

ROTELLAR, *Dos conceptos de la pintura*. «Pueblo», Madrid, 24 de noviembre, 1973.

ROYO MORER: *La quincena plástica en Zaragoza*. «Andalán», 1 diciembre, 1973.

ZALBIDEA, Víctor: *Echauz: descripción de una lucha*. «Tropos», Madrid, segundo y tercer trimestre de 1972.

INDICE DE LAMINAS

- Inhalaciones, 50 × 35 cm. Año 1973.
Descenso automático, 41 × 33 cm. Año 1974.
Neomanipulación, 140 × 140 cm. Año 1971.
Supermecanismo, 146 × 114 cm. Año 1974.
Neofloración, 81 × 60 cm. Año 1974.
Flejes, 35 × 27 cm. Año 1974.
Cementerio de camiones, 250 × 300 cm. Año 1958.
Antirradiactividad, 114 × 146 cm. Año 1966.
La punta, 81 × 65 cm. Año 1973.
El globo rojo, 70 × 70 cm. Año 1973.
Desde dentro, 100 × 81 cm. Año 1974.
Moldeado, 146 × 114 cm. Año 1974.
Sistema integrador, 146 × 114 cm. Año 1971.
Hacia un nuevo estadio, 162 × 130 cm. Año 1972.
Puerta electrónica, 27 × 22 cm. Año 1974.
En el umbral, 130 × 97 cm. Año 1973.
En suspenso, 70 × 70 cm. Año 1972.
Compact, 90 × 90 cm. Año 1973.
El Cine Palace, 46 × 38 cm. Año 1970.
El globo, 71 × 71 cm. Año 1974.

INDICE

Síntesis de una vida y una obra... ..	7
Primera exposición individual... ..	37
El pintor ante la crítica... ..	57
Esquema de su vida... ..	89
Exposiciones colectivas... ..	93
Exposiciones personales... ..	99
Premios... ..	101
Obras en las siguientes colecciones y museos... ..	103
Bibliografía básica... ..	105
Índice de láminas... ..	109

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Llorens, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorio Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gallego.
9. Francisco Mateos, por Manuel García-Viño.
10. Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. Villaseñor, por Francisco Ponce.
12. Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
13. Barjola, por Joaquín de la Puente.
14. Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15. Pepi Sánchez, por Vintila Horla.
16. Tharrats, por Carlos Areán.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
18. Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. Failde, por Luis Trabazo.
20. Miró, por José Corredor Matheos.
21. Chirino, por Manuel Conde.
22. Dalí, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudí, por Juan Bergós Massó.
24. Tàpies, por Sebastián Gash.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27. Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28. Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29. Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30. Antoni Cumella, por Román Vañlés.
31. Millares, por Carlos Areán.
32. Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33. Carlos Maside, por Fernando Mon.
34. Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35. Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.
38. Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viño.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.

42. Joaquín Vaquero, por Ramón Solís
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53. Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54. Pedro González, por Lázaro Santana.
55. José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56. Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando Delapueente, por José Vázquez-Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. Zacarías González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Ferrant, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. Isabel Villar, por Josep Meliá.
67. Amador, por José María Iglesias Rubio.
68. María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69. Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70. Canogar, por Antonio García-Tizón.
71. Piñole, por Jesús Baretini.
72. Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
73. Elena Lucas, por Carlos Areán.
74. Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
75. Juan Garcés, por Luis López Anglada.
76. Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77. Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
78. Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
79. Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. José Caballero, por Raúl Chávarri.
81. Ceferino, por José María Iglesias.
82. Vento, por Fernando Mon.
83. Vela Zanetti, por Luis Sastre.
84. Camín, por Miguel Logroño.
85. Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
86. Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
87. Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.

88. Guijarro, por José F. Arroyo.
89. Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
90. Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
91. M.^a Antonia Dans, por Juby Bustamante.
92. Redondela, por L. López Anglada.
93. Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
94. Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. Raba, por Arturo del Villar.
96. Orlando Pelayo, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
97. José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
98. Feito, por Carlos Areán.
99. Gofí, por Federico Muelas.
100. La postguerra, documentos y testimonios, tomo I.
100. La postguerra, documentos y testimonios, tomo II.
101. Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
102. X. Montsalvatge, por Enrique Franco.
103. Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
104. Néstor Basterrechea, por J. Plazaola.
105. Esteve Edo, por S. Aldana.
106. María Blanchard, por L. Rodríguez Alcalde.
107. E. Alfageme, por V. Aguilera Cerni.
108. Eduardo Vicente, por R. Florez.
109. García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.
110. Juana Francés, por Cirilo Popovici.
111. María Droc, por J. Castro Arines
112. Ginés Parra, por Gerardo Xuriguera.
113. Antonio Zarco, por Rafael Montesinos.
114. Palacios Tardez, por Julián Marcos.
115. Daniel Argimón, por Josep Vallés i Rovira.
116. Hipólito Hidalgo de Caviedes, por M. Augusto G.^a Viñolas.
117. A. Teno, por L. González de Candamo.
118. C. Bernaola, por Tomás Marco.
119. Beulas, por J. G. Manrique de Lara.
120. Hermanos Algora, por Fidel Pérez Sánchez.
121. Haro, por Ramón Solís.
122. Celis, por Arturo del Villar.
123. Esther Boix, por José M.^a Carandell.
124. Jaume Mercadé, por José Corredor Matheos.
125. Echauz, Por Miguel Fernández Braso.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de Francisco de Echauz se
acabó de imprimir en Madrid,
en los Talleres de Raycar, S.A., Im-
presores. Matilde Hernández, 27.*

SERIE PINTORES

