



-Paisaje de Jávea-, F. Lozano, 1981.

FRANCISCO LOZANO

"un párpado se abre y va cortando"

la tierra lentamente, con su circuncisión», inicia el poema Rosales, ante la «Resurrección de las algas», de Lozano que entiende al pintor constantemente empeñado en el trabajo de despojar al paisaje de su luz, concretando su claridad, devolviendo la libertad al mundo. Esfuerzo que pasa inadvertido al lector superficial de la biografía de Lozano, biografía de éxitos y glorias que parecerían camino seguro para suplan-

CARMEN FERNANDEZ RUIZ

tar al artista por el personaje académico.

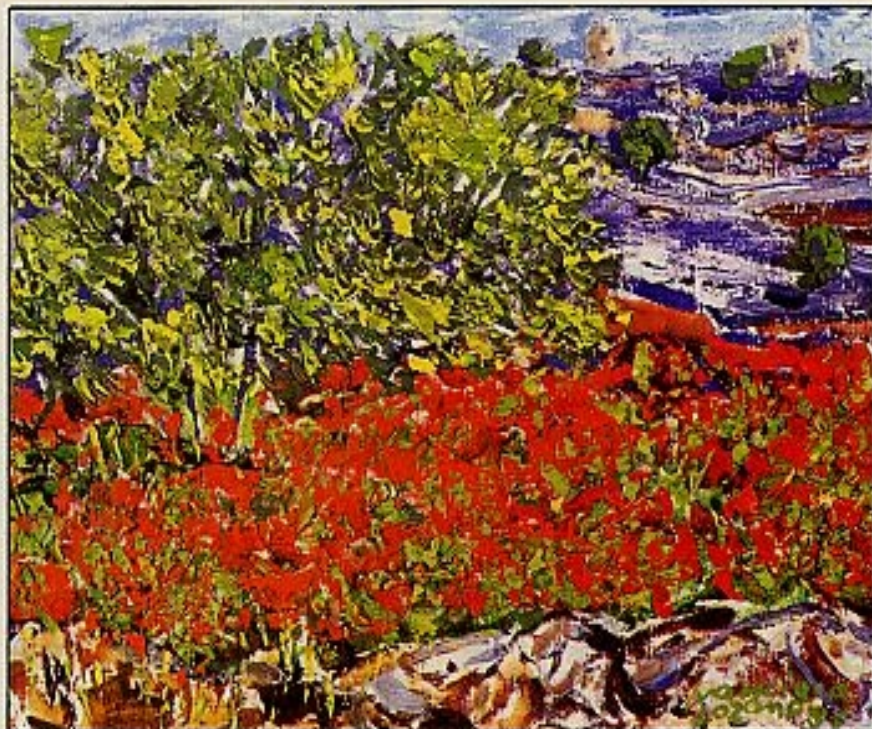
—Uno no está nunca hecho. Hay que inventar la propia vida, la propia pintura cada mañana. Tiene que empezarse de verdad cada día, para encontrar ese valor de nacimiento. Todo lo que nace debe ser virginal, tiene que ser apasionado, dudoso; con eso se hace posible la vida y la pintura.

Es malo para un pintor que llegue el momento en que se sienta satisfecho con los premios y los éxitos. Debe mantener siempre la inquietud de la obra creadora; debe entender la pintura como una actividad que no tiene nada que ver con nada; es una locura, una hermosa locura. La vida es técnicamente corta para llegar a la madurez. Picasso decía, con su talento y su travesura, que se necesitan muchos años para llegar a la juventud. Lo que no se puede es estar sujeto a ninguna razón de satisfacción y decir «ya estoy hecho», porque uno nunca está hecho.

-Dices que es una profesión de locos, ¿cómo surge en ti esa vocación, en un pequeño pueblo como Antella, agrícola, con menos de dos mil habitantes, instalado a orillas del Júcar?

-Bueno, mi padre fue un pintor modesto, pintor decorador, sin creatividad. Así que él no es un antecedente. Yo creo que la vocación me la despertó el maestro del pueblo. Me hacía hacer muchos dibujos en la escuela. Y hablaba continuamente con mi padre sobre que yo debería seguir pintando; ese consejo tan implacablemente reiterado pues al final le convenció y me mandó a Valencia, a estudiar pintura. A mi padre le costó mucho hacerse a la idea de que su propio hijo fuera pintor, porque realmente es una profesión difícil.

-Dentro del retrato de familia, ¿qué papel juega tu madre?



-Jávea-, F. Lozano, 1981.

-Su influencia es muy curiosa, muy hermosa para mí. Mi padre era más escéptico, no podía entender mi vocación. Solamente el instinto de la madre hace posible saber si ese hijo va a tener talento o no. En mi caso, ella fue un impulso fenomenal, un motor constante, una ayuda a escondidas de

mi padre. Años más tarde, tuvo la intuición de su próxima muerte y para mí fue una dicha. Estaba enferma en su pequeño pueblo, en mi pequeño pueblo de Antella. Yo andaba por Jávea, en una hermosa casona del XVII y ella intuyó que iba a morir y pidió que la llevaran a Jávea, que quería estar con Paco; estubo dos días y una noche murió. En aquella Jávea de mil fuentes. Siempre me emociono cuando lo recuerdo.

-En el camino hacia la Escuela de Bellas Artes llegas a Valencia, y trabajas en un taller, hasta que un amigo te habla de la posibilidad de obtener una beca en el Colegio San Juan de Ribera, «el Burjasot», como es conocido en Valencia.

-Me hablaron de ello, un sitio espléndido. El chico que me lo dijo estudiaba Derecho en la Universidad y me aseguró «yo no entraré, pero tú sí entras» porque había un examen de ingreso. Y así fue.

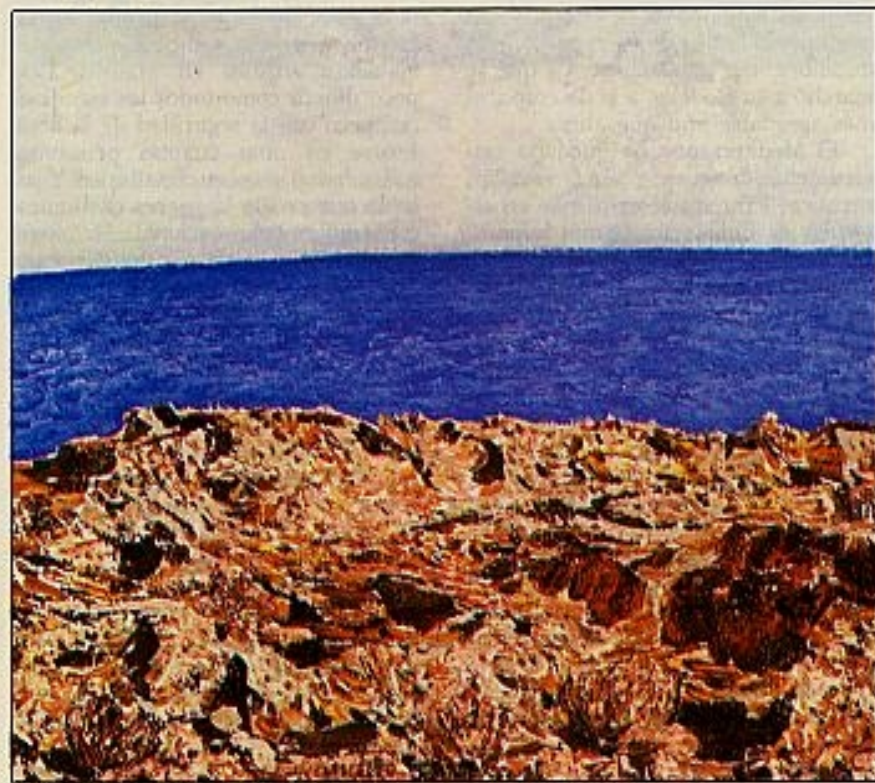
-Pocos artistas ha habido en el «Burjasot», ¿no?

-Normalmente, siempre ha habido un pintor o un escultor. Yo fui el primero que entró en el colegio.

-¿Imprime carácter el colegio? Los alumnos normalmente siguen tratándose a lo largo de toda su vida, es un sello de valía el haber pertenecido a él. Hay hombres como Calvo Serer, Laín, López Ibor, ministros, ex ministros...

-Bueno, no hay profesorado; pero lo que sí tiene es un ambiente de trabajo muy serio y ofrece una gran

-Paisaje de Jávea-, F. Lozano, 1981.



tranquilidad para trabajar; los colegiales por la mañana pasan a sus universidades respectivas en Valencia y por la tarde estudian, hacen tertulias, pasean por un parque muy hermoso que tiene, charlan. Yo hablaba de pintura con todos, con Calvo Serer, con el que fuera. Laín había salido ya y también López Ibor, pero hemos continuado teniendo una amistad muy estrecha.

-¿Qué era entonces, qué es hoy el «sorollismo», qué influencias gravitaron sobre ti?

-Al principio se sufren una serie de influencias, como el mismo «sorollismo» que caía como una losa; había que reaccionar contra ello. Sorolla es un personaje importantísimo en la pintura; ahora, intentar reiterar hasta la saciedad la fórmula me parecía de una pereza y de una falta de talento increíbles. Hay que conocerlo, verlo, dejarlo estar. En la Escuela de Bellas Artes, claro, los temperamentos tan distintos que pasan por ella, todos los que en su momento son vanguardia, están un poco disconformes con la actividad tan rigurosa, las técnicas tan establecidas. Aunque después se comprende que es importante. Luego ya tiene uno tiempo para bogar. Allí no se hacen artistas, se prepara a la gente para que tenga peso, para que tenga, como el escritor, gramática para escribir. Después lo que hay que hacer es olvidarse de ese mundo y empezar a hacer tu propia pintura. Y cada cual tiene un ataque especial en ese sentido más vital de la pintura. Hay quien hace posible la vida, hay quien hace posible el ensueño. Pero eso es razón personal de cada uno.

-En el discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes, en 1976, hablas de «desbarajuste pictórico», en aquellos años.

-Yo he querido expresar en ese discurso lo que he querido hacer en la pintura y ahí hablaba del sorollismo, del que aún queda algo en Valencia. No se puede, no se debe aceptar: Es como hacer ahora picasos. Esos hombres aportaron a la pintura valores importantes, razones importantes, cotas altas. Es evidente. Sorolla en algunas cosas es algo teatral, escenográfico, podríamos decir. Sin embargo hay valores esenciales en su pintura como, por ejemplo, la etapa suya en Jávea; sus paisajes del año nueve, que son su mejor pintura, fabulosos, que habrían hecho una gran impresión en el Jeu de Pomme, el museo de los impresionistas en París. Cuando fui pensionado por el Gobierno francés en el cincuenta y dos (por ahí) me acordaba muchas veces de ellos, viendo a los Manet, Monet, aquella mano de pintor, apa-

sionante. Era un pintor biológicamente dotado, Sorolla. Y no digo ya Pinazo, que me parece tan interesante, el más importante, como se pudo ver en la exposición tiempo atrás de las Salas de la Dirección General. Tiene una agudeza más penetrante, mucho más que Manet, aunque no tiene las razones históricas de haber tenido el descubrimiento de ese mundo al aire libre, de esos pintores que plantan su caballete a orillas del Sena y hacen una pintura enteramente revolucionaria para aquellos momentos en París. Pinazo no tiene esa razón de precursor. Pero es impresionante toda la obra que hace en Godella. Pensar que ese hombre la hace allí, en un pequeño pueblo, impregnado de jazmines y bugambilla, sosegado, con la vega al lado. Esa tremenda soledad para un pintor tan inquietante como él hace que esos pequeños cuadros -eso sí es formato pequeño- resultan perturbadores.

Hemos hablado antes de comenzar la entrevista sobre su última exposición en Madrid, precisamente de pequeños formatos y Lozano establece la diferencia, la enorme dificultad de hacer un cuadro pequeño, con la técnica del cuadro grande. Es decir, el mismo trabajo, realizado en espacio más reducido, planteando problemas cercanos a la miniaturización. Por eso, ahora Lozano refuerza su argumento con este ejemplo de Pinazo.

-Los grandes pintores tienen que ser grandes solitarios. Pinazo estuvo en Madrid, como todos; consiguió las grandes recompensas nacionales, pero no pudo aguantar más tiempo y eso que era el Madrid de su época y no el de ahora, tan inhabitable. Así que se marchó a su Godella, a la de entonces más agradable aún que ahora.

-El Mediterráneo ha quedado casi totalmente destrozado por la invasión turística. Para mí el caso más espectacular es Benidorm, el más triste.

-Claro, yo descubrí a la pintura Benidorm. Ayer, precisamente, estubo a verme el famoso alcalde, Pedro Zaragoza. Cuando yo llegué Benidorm era un paraíso.

-Era un pueblo pequeñito, con un chamizo donde daban unas sardinas asadas recién pescadas.

-Nadal, el famoso bar de Nadal, en la punta de la playa de Levante, que tenía mucha sabiduría, como todos ellos que hablan para la historia, dentro de ese saber de años y años. Benidorm era un pueblecito que tendría como mucho 3.000 habitantes cuando estaban todos. Pesca había poca, la agricultura era pobre y medio pueblo desaparecía, se iba a las almadrabas del atún. Así que en muchos momentos era un pueblo sólo de mujeres.

-Nos quedamos con su biografía en Valencia. Una vez termina la carrera, se le ofrece la oportunidad de una beca en la residencia de pintores que había en Granada, ¿qué color ofrece Granada al joven pintor valenciano?

-Salí pensionado para el viejo convento de San Francisco, arriba de La Alhambra, destinado a residencia de pintores. Iban tres de la Escuela Superior de Madrid y tres de Valencia. Barcelona no mandaba nunca. Y encontré un paisaje muy peligroso, porque llegar allí, para pintar arrayanes, o La Alhambra, con toda su carga de hermosura... Hay que verlo, pero dejarlo estar. En Granada hay más paisaje en las laderas del Albaicín que en aquella penumbra, en aquella luz. El otro día se lo decía a Rosales, que quería que le acompañara a Granada para grabar unas cosas de textos suyos y me acuerdo que hablaba con él de que no podía ir a hacer unas acuarelas de las albercas, del Generalife, de las fuentes. Hay que gozarse, porque es una maravilla; pero el paisaje está más en el crecimiento estático -valga la expresión- en lo que estuvo siempre, más que en esa quietud de museo de La Alhambra. Así que pinté las montañas y nada más. Hay unas montañas bellísimas, de unas opacidades, de una opulencia erótica enorme. Allí se iba a oler y a respirar la bellísima estampa.

-En 1935 viene a Madrid, a «dar la batalla».

-Claro, como todos los pintores de entonces, más que ahora. El ambiente estaba más quieto, más lleno de mitos intocables, domado. El propio Burjassot me pensionó y me vine a ver el ambiente artístico en Madrid. Con poco dinero como todos los estudiantes, pero con la seguridad de la beca. Estuve en unas cuantas pensiones, todas barojianas, encantadoras. Y así hasta que estalló la guerra civil, nuestra gran *castaña* nacional. Me cogió en Madrid y luego me marché.

-¿Cómo le impacta la retina las escenas terribles, dramáticas de la guerra?

-Aquello fue una tristeza... todos nos quedamos como anonadados de la locura que se había establecido. Entonces, eso a mí no me preocupó. Me dediqué más al campo, un poco como rechazo del hombre. Entonces es cuando entendí más la soledad, los árboles, los grandes páramos mediterráneos, hice escapadas por el paisaje del interior. Pasé la guerra como todos, con unas etapas mejores y otras peores. Cuando terminó esta locura, nos quedamos todos muy desamparados. Realmente, pensamos que había que empezar de nuevo. Entonces es cuando me doy una vuelta por el



«Los grandes pintores tienen que ser grandes solitarios».

que fue para lo que fui y me dedicaba más bien al arte contemporáneo. Lo que sí hacía alguna vez, tenía una cajita pequeña, para desintoxicarme de tanta pintura —y tanta pintura de vértigo— era salir a pintar a cualquier calleja de París, tomar alguna nota, apuntes; pero vamos, obra sería y tal, no. Yo fui allí a estudiar seriamente a Picasso, el Louvre, los impresionistas. He salido otras veces a Inglaterra; a Suiza, que me entusiasmó. Es un país ideal para dormir, para estar quieto, contemplando pura escenografía; pero no se me hubiera ocurrido pintar y mucho menos el paisaje, con todos los espejismos del lago Lemán y todo el paisaje ese, tan confectionado. Eso es cosa de mirar y dejarlo estar. Inglaterra también me impresionó mucho, con esos prados. Londres me parece una ciudad espléndida de contenido. Tiene la implacabilidad del Londres más amplio, de toda la zona victoriana. Pero el Parlamento es bellísimo. Algunas veces me apetece y me voy, estoy una semana en París, miro, veo y tal. Pero son tentaciones que no me apetezen permanentemente. Prefiero estar en esos arenales desérticos, que florecen cíclicamente, de una manera tan increíble.

A la pintura de Lozano le va mejor la poesía que la crítica (José Hierro)

Una de las locuras del artista consiste en la necesidad vital de crear constantemente, una angustia que prohíbe relajarse, tras una etapa acabada, para buscar nuevos caminos, nuevas estéticas o —como gusta de decir Lozano— nuevas razones.

—Bueno, esa angustia es inevitable. Esas contradicciones forman parte de la vida del pintor, son momentos de hundimiento en que uno dice «ya se me ha cerrado el mundo»; la angustia del pintor que no encuentra la forma de llegar a cotas más altas de expresión, cotas superiores. Momentos de no ver nada, de borrarse todo y estar como flotando. La vocación ¿no?; es muy grave y muy dramático. Además, cualquier explicación sobre los acontecimientos vitales es muy difícil de explicar, no sabes nunca. Uno tiene la sensación angustiosa de entender que está como un poco agotado y, al mismo tiempo, tiene la imperiosa necesidad, la vivencia fundamental de emprender nuevos esquemas o nue-

interior del país, estoy incluso en Gredos.

—Todavía eras figurativo.

—Sí, pero ya me preocupaba mucho el problema ambiental, lo que es la luz y cómo la luz se hilyana en los esquemas, la claridad, ese temblor especial que tiene el paisaje. Entonces hice una serie de ellos para los famosos Salones de los Once que realizaba Eugenio D'Ors; lo hice por indicación suya que me encargó, orientó y aconsejó que pintase esas cosas de Gredos, porque él entendía que yo había atrapado muy bien la luz. Era la única forma de pintar en Madrid, porque aquí se seguía pintando bajo el peso y la tradición de la pintura decimonónica, con unos valores muy importantes, pero que como todo lo que representa escuela es fatal. Eugenio D'Ors tenía una mente preclara y organizaba todos los años los famosos Salones. Y pinté unas interpretaciones para exponer allí.

—Esa exposición tuvo el carácter de antológica, lo que debió representar algo importante, a los pocos años de haber empezado a pintar profesionalmente.

—Sí, sí. Se hacía el Salón de los Once y luego se seleccionaban once obras entre lo mejor. Yo intervine varias veces. El grupo que capitaneaba D'Ors estaba formado por personas de mucha sensibilidad, como el arquitecto Peña, que montó después la galería Estilo y donde expusimos toda mi generación. Era un hombre de una gran capacidad, encantador, serio, muy seco. Extraño personaje, pero muy tierno cuando lo conocías bien. Y allí empezamos a exponer todos: Palencia, Zabaleta, Ortega Muñoz, en fin. Y se consiguió mucho, a raíz de eso empezó a tener vigencia el arte contemporáneo. Si no, no te hacían caso, tenías que pintar los retratos a lo Benedito, ponga por caso,

sin que sea peyorativo. Si no, no eras aceptado como un pintor importante.

—¿Qué supuso participar en la biennial de Venecia?

—Yo había pintado un cuadro que presenté en Madrid y seleccionaron luego para Venecia: «Lavanderas», con un regazo, en un río de Gredos, bellísimo sitio. El cuadro impresionó mucho, me lo quisieron comprar aquí. Pero fue a Venecia y un día recibí un telegrama del jefe de la Bienal, preguntándome por los precios de los cuadros. Entonces, por lo visto, Asuntos Exteriores hacía muy mal las cosas: el dossier de los cuadros estaba aquí y los cuadros allí, en Venecia. Total, se clausuró la exposición sin venderlo y el cuadro volvió. En el año 51 lo presenté y obtuve con él el Premio Nacional que ese año creaba Alicante: Premio Nacional de Pintura, veinticinco mil pesetas y medalla de oro de verdad. Y se lo llevó el mismo cuadro. Camión Aznar me contó que les había costado tres minutos decidir, porque estaba colocado a la entrada y lo vieron enseguida y dijeron «¡vaya cuadro!».

—¿Encontró alguna diferencia con el público de Venecia, otra sensibilidad?

—Yo no fui a Venecia. En este sentido he sido muy rural, no me apetece nada ir. Ahora mismo hay en Bruselas una exposición sobre la luz en la pintura española y hay obras mías, pero tampoco se me ocurre ir a Bruselas. En México andan con deseos de hacer una exposición con una selección en el Museo Nacional de Arte Moderno de México; pues... tampoco lo he tomado así... ya veremos. A mí, en definitiva, lo que me gusta es patear todo el Mediterráneo, y estar y vivir el paisaje allí.

—Difícilmente sobrellevarías la estancia en París.

—Pues fui invitado por el Gobierno francés, estudié todo el arte francés

vas valoraciones. Son baches que quedan luego perfectamente compensados cuando cualquier mañana en el Mediterráneo entiendes y ves las cosas con la inmensa claridad del paisaje que estás viendo y sintiendo.

-Ese Mediterráneo, cada vez más griego, cada vez más próximo, como tú dices...

-El problema del Mediterráneo, aparte de otras razones, no es la luz que llega a ser un tópico, aunque realmente la tenga; el problema del Mediterráneo, su valor real para la pintura es la claridad. Sobre una tierra vieja, que sabe de mil culturas, un paisaje que está haciéndose desde la creación, salvo las herejías que se cometen por especulaciones y plusvalías.

-Nunca has dejado de pintar.

-No, no puedo dejar de pintar, porque si lo hago siento una tremenda angustia. Algunas veces uno debe dejarlo, descansar de su actividad, pero la actitud ideal del pintor es estar constantemente pintando. Hay otras formas de pintar, otras actitudes distintas hacia la pintura, pero la mía es la de levantarme cada mañana para inventar mi propia pintura y también la vida que empieza, encontrar ese misterio fenomenal. Eso es para mí la pintura. Después, claro, viene la profesión, la entrega fundamental al cuadro, en ese Levante, donde hay una luz de manicomio, donde hay que establecer un rigor para trabajar.

-¿Rigor significa técnica?

-Rigor en el sentido de que se establezca, de que se consiga que el cuadro tenga la esencialización fundamental del mundo en el cual ha sido atrapado, del que se ha arrancado. Eso es muy importante y a eso es a lo que yo llamo rigor de ejecución. Lo que no quiere decir que tengas que organizar un mundo de primor, porque un mundo primoroso es específicamente decadente. O sea, que el rigor mental, la ordenación del cuadro y el proceso, en mi caso concreto del Mediterráneo, trata de establecer, como te digo, un rigor para evitar que ese inmenso taladro solar, que le vuelve locos a todos, tenga una razón específica, que no haga posible que se enmascaren los elementos, que los arenales no sean tartas y, en fin, esté todo el tema...

-¿Bien traducido?

-Claro. Es un envite muy fuerte. Podría haberse hecho con una base más óptica que a la gente muchas veces le gusta más. Más óptica: la luz podría tener un centelleo... Pero la luz forma parte del paisaje y esa luz, como digo, es de manicomio, así que hay que plantearla con un gran rigor,



Fragmento de «Marisma», 1977. F. Lozano.

que hace posible que la escenografía desaparezca para siempre. Ahí los tienes, los observas y ¿qué son? No son mundos esencializados. Hay, sobre todo en esa gran franja de mar y arenales reflejos importantes que son las bases de cultura que tú sabes muy bien porque por ese mar entró todo. Eso ha ido dejando un sedimento especial en la sabiduría de sus tipos, de esos habitantes, de esos arenales con esas floraciones increíbles.

Lozano ha pintado azorinianamente playas levantinas, agua de La Albufera, tierras de Jativa

(J. M. Moreno Galván.)

En el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid hay colgadas varias obras de Lozano. Pero no siempre acierta el espíritu crítico oficial con el del pintor, a la hora de seleccionar una obra.

-En el Museo hay dos trabajos míos de unas montañas de cerca de Alicante, de Orcheta, un paisaje casi lunar, extraño, bellissimo, unos caseríos, unas montañas calcinadas, fantásticas, fantasmales. Y estoy contento de la selección que se hizo, porque son de una etapa mía muy decisiva, los últimos tiempos en que yo recaló en mi obra; es ese momento en que los negros hacen presencia en la tela, la luz se va decantando sin que tenga un centelleo, se va esquematizando. Pero hay una carga histórica y literaria que pesa en mí y entonces veo ese paisaje con una gran soledad. Y ahí comienzo a entender a Azorín. Empiezo a comprender las delicias de las

pequeñas cosas, como él decía. Es todo un mundo para mí, una etapa de la que no he querido vender muchos cuadros. Pero al museo sí. Hice una gran exposición en las salas de la Dirección General de Bellas Artes y estaban estos cuadros. Total, que como era una exposición patrocinada por la propia Dirección General, eligieron y compraron dos cuadros. Luego, yo regalé otro. Creo que tienen tres. Tienen también otra obra con la que conseguí la Primera Medalla Nacional, porque el Estado se queda con una de la aportación que haces al certamen. Es sobre un tema de arrozales, que me parece el paisaje más dramático de Valencia, porque Valencia no tiene más paisaje. El arrozal es un mundo muy duro, la vida de las gentes también, con toda la carga que tiene de tópico a lo Blasco. Aunque esa narrativa tiene un fundamento especial, ese dramatismo, esos espejismos que establece La Albufera en ciertos márgenes. Yo descubrí La Albufera a la pintura también porque entonces se pintaban otras cosas. El lago, los márgenes de los arrozales son uno de los motivos que también levanté a la pintura. Esa razón tiene poco dato y hay que ahondar mucho en eso que para mí ha sido siempre el paisaje específicamente de Valencia. Todo lo demás es lo que llamo con frase de Ortega «paisaje de propietarios», que no me apetece.

-¿Retornarías a alguna etapa anterior, a alguna que te haya dolido especialmente?

-Bueno, lo que más me ha dolido, las dudas que más me han dolido son todo lo que ha sido realizado más por razón de habilidad de mano, que por razones de pasión, de profundidad esencializadora; en un momento dado, por razones de flotar en las cosas, pues ha sido traducido por un proceso habilidoso y eso es gravísimo. Hay dos maneras de hacer fatal un cuadro y la más decisiva es la habilidad.

-¿Y la otra?

-No, la otra dejémosla estar. Digo la más importante. Pero las etapas anteriores no vuelven. Uno se da cuenta de que allí en algunas determinadas tuvo una lucha consigo mismo descomunal, con la medida de interpretación de aquel momento y pasado el tiempo te apetece tenerlo. Algunas veces he comprado cuadros míos de hace treinta años. Eso me daba idea del ritmo vital en el que me iba desenvolviendo; son etapas comunes a todos los pintores, son cuadros-laro, cuadros-piloto por lo que habían descubierto una especial textura, un esquema nuevo, que aparecía más esencial y menos óptico

y cuando encuentro uno de esos cuadros que me interesan lo compro rápidamente.

-¿Qué ofrecen las nuevas generaciones de pintores valencianos?

-Hay gente de mucho talento, vanguardias precursoras como toda vanguardia. Como fuimos nosotros en su momento, que abrimos camino igual que ellos irán haciendo. Hay otras vanguardias casinas, reiterativas, llenas de actitudes de gesto, perezosas. Eso no cambia nunca. Esas están siempre.

-¿Sigue preocupando la luz?

-Bueno, las preocupaciones de la gente joven están en otra parte, los planteamientos siguen otro curso; los grandes movimientos de la pintura, todo está sobre el pintor y eso le afina. Ha de hacer su obra sobre su contorno que debe estar muy localizado. Sobre lo que se vive y destila puede hacerse una obra internacional. Cuando deja de haber vanguardia en un país es porque está agotado, no tiene más posibilidades de nacimiento. Entonces, hay que seguir las vanguardias fundamentales, las precursoras. No esas desligadas de los acontecimientos, anodinas, gestuales, perezosas, las que no cambian. Me llena de orgullo encontrarme de vez en cuando con algún cuadro dedicado a mí: «Homenaje a Lozano», me hace pensar que he hecho realmente algo.

-¿Cómo es la entrada en la Real Academia de Bellas Artes, cómo es el trabajo de académico?

-La Academia es más importante vista desde dentro. El joven impetuoso y tal la ve desde fuera y parece como un mundo detenido. No, La Academia es importante, la gente que la integra vibra. Yo lo he podido comprender después, es gente muy preocupada por las razones estéticas. Ni es un mundo agotado, ni es una meta; es un lugar de trabajo compuesto por gente muy importante. Hay esas cosas que pasan, mucha gente que quiere entrar, otra que no, como todo lo que ha ocurrido ahora en la Española; pero eso no importa. Yo no había pensado nunca en entrar por aquello que dijo Ortega «de las academias librenos señor». Después, fueron tan gentiles, que me llevaron, firmaron toda la cosa preceptiva y tal, y tuve que venirme a complimentar los ritos del electo posible. Y fue fácil, realmente fácil. Yo no había pensado en ello, pero fue una generosa decisión. Luego he podido comprobar que es más fecunda de lo que se cree. La gente de allí, aunque cronológicamente con años, está muy joven en el sentido de la cultura, en el sentido de la sensibilidad. Hay una serie de comisiones; yo estoy en la del Patrimonio Nacional e inexorablemente nos reunimos los lunes primeros de cada mes con Chueca y una serie de arquitectos como Cervera, en fin; y se trabaja como dos horas, estudiando muy bien las exigencias que nos vienen de Soria, Valencia, de cualquier pueblecito pidiendo la declaración de

monumento histórico-artístico, y ahí firmamos. Hay otras comisiones como la de Caligrafía donde está Lafuente Ferrari, donde se estudian a fondo los procesos de grabado, etcétera. Lafuente, con todos los años que tiene y una vitalidad por dentro realmente increíble. Han tenido mala prensa las Academias, pero es un error. Es como la de la Lengua, que ahí está puliendo y dando esplendor al idioma, ¿no? Tiene un cometido histórico y una gran responsabilidad.

-¿Hasta qué punto tienen efectividad las herramientas de la Real Academia para controlar los destrozos paisajísticos?

-Se paga un precio muy alto por el progreso, tendría que estar presidido por una ordenación y por una sensibilidad que hiciera posible que el paisaje no desapareciera, que no surgieran pirulis de cemento en las playas como Benidorm, es atroz. Ahora sí es posible controlar ese destrozo. Desde hace siete u ocho años, desde que se han creado las comisiones provinciales del Patrimonio Histórico-Artístico ya funciona con más rigor. No puede hacerse una herejía estética en un sitio bello, fundamental, como plantar una torre a orilla del mar, destrozando el sentido de horizontalidad del paisaje. Hasta ahora la gente hacía lo que le parecía. Y así nos hemos quedado con estas ciudades mastodónticas, inhabitables, extrañas. Desde que estoy en la Academia, estoy adscrito a la Comisión del Patrimonio y se ha hecho mucho. Uno de sus compromisos al entrar en la Academia fue precisamente hacer lo posible por impedir el destrozo del paisaje. ¿Es más fácil controlar el medio rural que el urbano?

Hay que salvar el paisaje urbano también. Esa calle de La Paz de Bueno, pues ahora si la casa está Valencia, con una gran riqueza de Art Nouveau, con una belleza de proporción admirable. Con unas casas de la etapa de arranque de todo el movimiento Nouveau de Puig y Cadafalch, de todo el grupo catalán. Bueno, pues ahora si la casa está envejecida se arregla por dentro, respetando el encanto de la fachada. Ahora está eso muy ordenado, es difícil que se puedan cometer barbaridades en cualquier monumento. El otro día en las últimas sesiones del Patrimonio se declaró Monumento Nacional el Teatro Principal de Valencia que es una construcción bellísima, antes de que lo tiraran e hicieran uno nuevo, más grande. Pero eso debe estar ahí, porque tiene toda la carga del XIX, todo lo que ha sido la ciudad en este tiempo. Como el paisaje, debe ser testigo de sí mismo, rehacerse continuamente. ■ C. F. R.

-Paisaje de Cullera-, 1977. Francisco Lozano.

