

El Arte de Meifrén en el paisaje español

Conferencia sobre el pintor Eliseo Meifrén por Francisco Pérez-Dolz
Círculo Artístico (Instituto Barcelonés de Arte).
Barcelona, 22 de marzo de 1941

El Arte de Meifrén en el paisaje español

I

Nuestro Círculo Artístico, entidad de nobles pensamientos, realiza con esta exposición de la obra pictórica de Eliseo Meifrén, el primero de los actos de homenaje a ilustres artistas fallecidos que tiene proyectados. Reunir buen número de obras seleccionadas y exponerlas al público, sin aquellas miras lucrativas que son naturales cuando es el artista mismo quien las expone, tiene, así, carácter de homenaje y solicita del público aquel tributo de admiración y de respeto a una vida que se consumió todo en el esfuerzo de una continuada labor en lo estético; y desde la Gloria adonde la vil moneda sin alas no ha de llegar jamás, ha de estimarse como una verdad viva y sin engaños ni halagos, ya que no son necesarios,

Queda el cuerpo en la tierra: el polvo volvió a ser polvo, pero he aquí que el espíritu viviente del artista, plasmado con una leve materia policroma, solicita de nosotros ahora, cuando menos, una mirada de atención. El espíritu de Meifrén está ahora entre nosotros, como espíritu, no ya cuerpo, presente, y nosotros ganamos el honor de honrar su memoria y compulsamos ante sus cuadros, cuan verdadera y justa fue la admiración que siempre nos causó su pintura.

Lejos de seguir el consejo del latino -"nihil mirare"-, abandonamos todo escepticismo y sabemos dar a nuestra admiración de una merecida *heortasis* de una devota y laudatoria dedicación espiritual. No importa gran cosa que la admiración, a menudo, apenas encuentre para su espontánea expresión más palabras ni otras que los usuales adjetivos callejeros: éstos tienen un valor oculto y como simbólico, y quieren decir tanto que formarían juntos espesa y voladora nube de incienso, esa ilustre goma olorosa que se quema en el altar y que mansamente, sin prisas llega al cielo, porque es substancia de eternidad y en la Eternidad no hay ni aún memoria de la prisa humana. Las laudaciones en vida de un artista a sus obras, pudieran dañarle aún siendo justas y verdaderas porque el achaque de vanidad, que es tan humano, suele sorber el halago como una libación superflua, pero muerto ya el artista, la verdad del juicio estético se impone a todos y la crítica emplea mejor el aguzado instrumento de su oficio.

Este sencillo tributo, este homenaje a Meifrén dedicado, trae ahora sobre mí la carga abrumadora de un mandato bondadoso de la amistad y puesto que todos fuimos buenos amigos de Meifrén y en admirarle nos hallamos de acuerdo, juntamos aquí nuestros corazones y por mis pobres palabras hemos de decir lo mucho que amamos la obra y quisimos al artista a quien hace tan poco tiempo todavía saludábamos alegremente.

II

Lo saludábamos alegremente porque Meifrén, con su franca cordialidad al vernos nos abría su gran sonrisa y hacía estallar el diálogo, con aquella viveza latina, tan mediterránea, una viveza precursora de eso que ahora, ponderándolo mucho, se llama “dinamismo”.

Dirigía siempre su voz a la altura, tal vez porque sus interlocutores le excedían en talla física, pues como sabéis, no era la suya tan aventajada como la de Rusiñol, ni tan menguada como la de Menzel. Pero desgarraba su voz en fuerza de rasgar toda posible mentira o falacia, con aquel acento de verdad cadente que es imposible olvidar. Si su ironía no fue tan literaria y fina como la de Rusiñol, tampoco fue tan cáustica en sus decires, y el donaire, como toda delicadeza, saturaba no obstante su ánimo y así lo hemos de observar más tarde en sus pinturas.

Aparte de las ocasiones en que sus afanes de artista le llevaban a Madrid, donde le conocí por intercesión del que fue su gran amigo y maestro mío, Don Rafael Doménech, solía Meifrén recalar por aquellos andurriales en tiempo de Exposición Nacional. Naturalmente lo que primero llegaba a la corte eran sus grandes barbas de entonces, el primero de la cofradía de los barbados y el primero también en hacerlas caer al rigor de la tijera. Ramón Casas, -otro barbado conspicuo- nos le retrató en uno de sus magníficos carbones precisamente en el aspecto tan suyo entre campechano y retador, con aquella mirada entre asombrada y chungona, pero nunca falaz y siempre franca y abierta, como era también su corazón. El rapabarbas que por segunda y definitiva vez se tomó tanto trabajo nos descubrió en el rostro de Meifrén la verdad, y desde entonces entendimos mejor sus amplias gesticulaciones, de espíritu tan latino, y desde entonces estuvimos más propicios a darle la razón en sus razones. No fue por causa suya y aún mucho menos por carecer de méritos, que sobrados los tuvo, si no obtuvo como tanto deseaba la Medalla de Honor. Sería este cuento demasiado largo de contar, y además bastante enojoso. Ajeno Meifrén al ambiente de intriga que por aquellos tiempos estaba todavía de moda nunca hubiera podido entender aquel laberinto de componendas... honoris causa. ¡Paz a los muertos! Que esta especie de pasado no vuelva más.

Meifrén fue un luchador y un triunfador: nacido en 1859 en Barcelona, estudió su arte en la Escuela de Casa Lonja, y demostró bien pronto sus dotes de pintor. Pintaba entonces indistintamente figura, marinas y paisajes aunque más tarde se hubiera decidido por este último género de Pintura. Pasó sus días de bohemia en París, como tantos otros, probando allí el temple de su alma enamorada de su arte. Su certeza de visión y una rara facilidad de mano le valieron aquellos primeros éxitos económicos que eran sólo garantía de unos ágapes frugales. El exponer en aquellos Salones, como el reunir varias obras suyas en las galerías Georges Petit, eran ya la primera señal del triunfo. Lo demás se hizo todo con paso muy seguro de sí mismo. En nuestras Exposiciones Nacionales, en Barcelona, Valencia, Cádiz y en grandes capitales

de Europa y América se vieron repetida y admirativamente obras suyas. Antes de optar a la Medalla de Honor en Madrid, se le había concedido en Buenos Aires y en San Francisco de California. Con ilusión y con espíritu juvenil, dirigió la Escuela de Bellas Artes de Palma de Mallorca, lo que no aminoró su gran actividad de productor. Residió en los Estados Unidos y expuso, con enorme resonancia, en las Galerías Wanamaken, en 1916...

Para su gusto, tan sobrio en estas cosas, estimo que serían largas estas ligeras notas biográficas, pues según recojo de la más autorizada voz, él sintetiza de esta manera su vida de artista: "Nací en Barcelona, calle de Fernando; fui bautizado en la Catedral; lo demás está escrito en mis obras". Siento que estas palabras suenan a autobiografía de gran artista, tan amante de su profesión como respetuoso con la gloria que el Arte proporciona a los que de verdad la aman y la profesan.

Discípulos suyos fueros Raurich y Néstor; pero , en verdad, ni uno ni otro se le han parecido, cosa que habla muy a favor del maestro, puesto que sí supo respetar la individualidad de aquellos a quien transmitió parte de su saber. En cambio, algún oro le siguió como la sombra al cuerpo, imitándole hasta el aspecto de la firma, cosa comprensible, ya que era tan sugestiva la pintura de Meifrén y tan personal que apenas le hacía falta la firma. Siempre sus exposiciones obtuvieron grandes éxitos, hasta la última que hemos visto, celebrada pocos días antes de su muerte. Fue vehemente, bueno, cariñoso con los que bien le querían, amante de lo justo y verdadero, enemigo de toda injusticia, y dejó este mundo en la plenitud de sus facultades, sin que su avanzada edad las debilitase. Y sus obras, numerosísima, suponen un lento y continuado avance hacia esa meta, siempre lejana, de la perfección.

III

Consiéntanme Uds. que, antes de entrar de lleno en el somero estudio del arte de nuestro Meifrén, dé una rápida ojeada al arte del Paisaje, porque tal vez esto es conveniente para llegar a alguna conclusión interesante. Estamos, además, muy familiarizados con esta curiosa especialidad de la Pintura, pero acaso no siempre nos paramos a considerar de donde nos vienen las cosas que en el estado actual admiramos, si no es que estamos a dos dedos de considerarlas producidas por generación espontánea. El inmediato Pasado en el que el Paisaje actual se inspire, es bien conocido, y cuando se aborda este tema nos suelen sonar unos cuantos nombres de paisajistas franceses, como que parece cifrarse en ellos todo el linaje de que hacemos gala. Y, sin embargo, toda modalidad artística, si es de hondura de raigambre, no se contenta con sentirse nacida ayer mismo, como quien dice, y menos aún que de padres vecinos... de vecinos de los padres, que no es lo mismo.

Nadie deja de reconocer que el Paisaje no es una creación del Arte europeo; las raras interpretaciones del Paisaje en algún fresco romano, o pompeyano, no bastan para que Europa pueda atribuirse la creación de este género de

Pintura tan importante. El Paisaje es, en verdad, una creación china y una práctica seguida de antiguo por los pintores-sacerdotes japoneses, admiradores y secuaces de los maestros de la China. Al observador de estos fenómenos históricos, le parece cosa de maravilla que los paisajistas chinos llegasen a tal altura estética cuando Europa, muerta ya su edad clásica, se debatía entre grandes dificultades por poner orden en sus ideas y en todas sus cosas, y el Arte producía trabajosamente y sin verdadera libertad de creación; en el siglo VIII era ya el Paisaje chino algo definitivamente orientado y daba obras muy logradas, paisajes pintados sólo en negro, con tinta china, pues sólo mucho más tarde y más por mano de los pintores japoneses, el Paisaje oriental ha tenido color. Consideramos brevemente esto, ya que para la retina moderna es el color elemento tan atrayente; estamos ya habituados al color, y cuando vemos una imagen en negro solo, nuestra imaginación la supone, con mayor o menor certeza, el color que le falta, porque nos parece poder restablecer fácilmente aquella sustracción de las coloraciones y en vista de que pensamos saber de qué color son las cosas. Pero, en realidad, este es un proceso inverso al del Paisaje oriental, que nace sin color, y cuya derivación última es la estampa grabada en madera de los pintores japoneses, tan admiradas por los impresionistas franceses y sus afines, por lo menos hasta Van Gogh y Gauguin, y aun más admirados por el norteamericano Whistler, que tan importantes influencias tomó de aquellas xilografías. Si el color falta en los antiguos paisajes chinos, no falta, en cambio, la emoción del color que lo supone y, a su modo, su sustituye. Las proporciones suelen ser en ellos alargadas y la dimensión mayor; el procedimiento en la aguada sobre papel, con aquella tinta de universal renombre: Como consecuencia, la perspectiva está expresada por una superposición de planos en lejanía, y se ayuda en una gran manera con las brumas, detrás de las cuales aparecen las ingentes montañas como fantasmales visiones de la fantasía; porque es preciso decir ya que esos paisajes chinos jamás respondieron exactamente a una realidad natural, que están pintados de memoria y: -desde luego- fantaseados expresamente. Aquella manera de perspectiva por superposición de planos, sabemos que es común a las artes de la Antigüedad en otros países y que es la tradicional hasta el final de la Edad Media; manera que, como en tantas otras cosas, en el Paisaje chino y japonés nos revela algo muy importante, y es esto: no es un arte realista sino franca y decididamente idealista. Las formas de la Naturaleza, como símbolos de Poesía, hablan al corazón de los artistas orientales -como de una manera general a las razas aquellas- un lenguaje que ellos quisieran universalizar; es esta la aspiración más noble de todo artista, porque presente, si no lo sabe, que es al Corazón del mundo a quien se dirige. Para el extremo oriental, que -por otra parte- suele ver tan atinadamente las realidades todas, la realidad del mundo sensible estriba en las apariencias fantasmales, de la misma manera que todos sentimos cómo la Poesía no estriba en las realidades inmediatas, aunque junta a ellas esté con tanta frecuencia; pero aun así, y acaso por eso mismo, necesite la Poesía sus descubridores, sus reveladores, y la rareza no está tanto en ella cuanto en el alma que la siente y la revela a los

demás. Naturalista sí es el Paisaje oriental, puesto que no sabría inspirarse fuera de la Naturaleza y procura mostrárnosla con la suficiente verosimilitud para que podamos reconocer en sus obras aquello que en ellas representa, simbólicamente, la idea del artista.

Pues todavía hay algo más, tal vez lo más sorprendente de todo: aquellos antiguos paisajes, que ya en el siglo VIII se nos aparecen tan magistrales, son... impresionistas! Claro está que para llamarlos así tenemos que pedir licencia a la costumbre de ver en el Impresionismo una creación de la Pintura francesa del siglo pasado. Pero ya hace tiempo que no creemos en la justeza de esta atribución ni nos sería posible entendernos al razonar sobre Crítica o Estética aplicada, toda vez que el concepto de Impresionismo se nos ha ido ampliando tanto en los últimos tiempos. Pues sí: el Paisaje chino es impresionista, sobre todo en lo que atañe al modo expresivo de las formas, puesto que el color está solo en estado de emoción en él. Este impresionismo, en muchas ocasiones verdaderamente desenfadado y hasta violento, lleva a aquél Paisaje a la expresión sintética más simple, casi a la mera alusión a las formas; y esto no puede hacerse sino al final de un largo periodo de Pintura y cuando ya el mayor número de contempladores se ha habituado, y aun familiarizado, con la multitud de formas sensibles que son necesarias en la expresión de lo pintado. Se ha hecho así, en el transcurso del tiempo, de la Pintura un lenguaje vivo e inteligible, y las fórmulas sintéticas son ya comunes y claras de aplicar y de entender. En el transcurso de los siglos, la tradición ha podido ser mantenida, con la añadidura del color, y nunca ha sido el Arte oriental realista, aunque muy raros pintores como los orientales han estudiado y conocido la realidad y han llegado tan adelante como ellos en el estudio y el conocimiento de las formas.

IV

Pero vengamos ahora a lo europeo y vayamos acercando nuestra atención al tema que nos ocupa. Veamos ahora cómo se produce en Europa el Arte del Paisaje.

Ninguna tradición dejan en nuestra pintura aquellos intentos de Paisaje de los frescos pompeyanos a que he aludido antes de pasada, ni esto pudo ser ya que, como es sabido, Pompeya estuvo tantos siglos sepultada bajo la endurecida lava de aquella erupción famosa que tanto la destruyó cuanto conservó en ella tantas obras excelentes. La inmediata influencia oriental, concretamente bizantina, no induce a los artistas europeos a la Pintura de Paisaje: las pinturas murales del Giotto, a la manera de tapices, donde la sensación de profundidad nunca es cosa necesaria, sino más bien todo lo contrario, los fondos de paisaje, cuando existen como una necesidad, son solo eso: fondos, el complemento necesario a la acción pintada; pero nada más. Por tanto, el Giotto solamente representa la naturaleza campestre en vista de su

mero concepto de fondo; y tampoco es realista, puesto que sabemos lo que pudo observar cómo es todavía ante nuestra mirada, y cómo al representarlo hízolo prescindiendo, expresamente, de la copia servil de la realidad. El Giotto es, por eso y por otras causas afines, el primer gran pintor idealista de Europa. La pintura italiana que tan brillantemente se desenvuelve después del Giotto, emplea con mucha frecuencia fondos de paisaje, y los pintores van sumando experiencia y se van unos a otros transmitiendo sus fórmulas de dicción, pero siempre es el Paisaje algo adjetivo y lejano que, en numerosas ocasiones, solo se justifica por la mucha delicia de pintar praderas, boscajes, azuladas montañas... en tanto que los retablos españoles eran más fieles a los suntuosos fondos de pan de oro, a la verdad de la materia rica y preciosa, que nada representa como no sea un homenaje a lo divino.

Acaso hay en la creación europea del Paisaje como una manera de desviación de la mirada del pintor desde los temas religiosos a los motivos del natural: no, propiamente, a los temas paganos restablecidos por el Renacimiento italiano, pues al fin esto solo hizo cambiar caprichosamente las figuras cristianas por otras paganas, siendo común a ambas direcciones de la Pintura los fondos de paisaje. Tan comunes eran y formularios, que en la misma Venecia, donde el paisaje es una quimera, los pintores unos a otros se tomaban los fondos de arboledas y lejanías...

La coincidencia que se advierte entre la aparición europea de la Pintura de Paisaje y la extensión del Protestantismo, nunca me ha parecido enteramente casual, y aun pienso que una y otro obedecen a una misma causa: al mejor o peor disimulado escepticismo que se había de ir abriendo camino en el mundo. Si la mirada interior de los pintores no ve ya fácilmente a las divinidades, ¿adónde mirarán éstos, sino a lo que inmediatamente les rodea? Es natural que si ya no saben ver a Dios... no pueden dejar de ver su obra, pero la ven ahora modificada por la mano del hombre: en una extensión del Humanismo, la Naturaleza es obra ya entre divina y humana: el Creador ha concedido sus poderes al labriego, y el Paisaje es, desde este momento, campo de cultivo, y no la Naturaleza inculta y selvática que se preferirá más tarde, y bien que en los Países Bajos, -que es donde empieza la nueva Pintura- no hay naturaleza salvaje, porque, palmo a palmo, la tierra ha sido regada, *velis nolis*, según el dictado bíblico, con el sudor de la frente humana.

Vemos, en consecuencia, que el Paisaje europeo llega a ser un género de Pintura casi sin quererlo, derivando de los primitivos fondos de retablo y de cuadro; el pintor primitivo, lleva su mirada cada vez con mayor curiosidad a los mil detalles del lejano fondo, y en fuerza de amar el detalle se hace retratista del campo, concediendo poco a poco la misma importancia al fondo que a las figuras; en unos, la observación de lo natural es más directa, en otros hay mayor propensión a la fantasía; pero como esta fantasía necesariamente ha de explicarnos cosas verosímiles, he aquí que todos, unos y otros, necesitan de un conocimiento metódico y hasta sabio de la Naturaleza. Y sin embargo, de tan sesudo conocimiento y de cuidado tan grande por representar con verdad,

estimo que no es el afán realista lo que se impone en este tiempo a los más de los pintores, sino que a pesar de las apariencias, siguen siendo idealistas, y diré por qué me lo parece así: Cuando en el cuadro hay, como es frecuente, figuras de primer término –que se corresponden con el primer orden de la idea que lo determina-, componen lo esencial de él, son lo principal del cuadro, y todo fondo es eso, fondo, cosa secundaria, accesoria, remate de la profundidad fingida en la pintura. Consecuentemente, lo accesorio debería aparecer como esfumado por la visión, puesto que cuando miramos una figura de primer término, lo que hay detrás de ella no lo vemos con detalle; para verlo así hemos de mirarlo, abstrayéndonos de lo que está delante de la figura. Esta es la escueta realidad de nuestra visión, en tanto que la visión idealizada es aquella que contempla todo, figuras y accesorios, como en un plano cercano a nuestros ojos. Es una visión analítica y casi microscópica, que prescinde de lo real de la apariencia; por eso digo que no es realista, sino idealista, porque cada cosa está representada con sujeción a la idea que de ella nos da el conocerla y verla de cerca. Es, o así me lo parece, un idealismo verista que quisiera traer a ras de la mirada la verdad misma de todas las cosas, tales como ellas son, en cuanto cosas creadas y verdaderas; la mirada de los pintores penetraba en lo profundo de las lejanías, como pidiéndole anticipado a Galileo su telescopio. Parecían querer que todas las cosas pintadas por ellos, tuvieran el signo del Creador de todas las cosas.

A partir del viaje Brueghel, cualquier escena será propicia a estos nuevos “campeadores” de la Pintura, y ya sean cacerías, jiras campestres, *kermesses*, o batallas, la Naturaleza será el escenario, por excelencia, de lo pintable. Y hay un momento, la segunda mitad del siglo XVI, en el cual el Paisaje de los Países Bajos va diluyendo el Humanismo, entre los mil detalles que tan enojosos le parecían a Miguel Ángel –que nunca sintió el paisaje-, los hermanos Valekenborch, Saverny, los hermanos Brill, ganadores éstos, en Roma, de la atención por el nuevo género neerlandés, son los maestros que decididamente se dedican al Paisaje, aunque sin saber prescindir de las figuras; estas aparecen, al revés de lo que antes fueron, como elemento accesorio de los cuadros. El progreso se advierte acrecentado en el siglo XVII y Alemania, Francia e Italia, han dado ya o están dando sus paisajistas. Algunas de las fórmulas bienhalladas llegarán, mucho más tarde, hasta el mismo Corot, que mantiene todavía entre los pintores su justa fama de buen compositor de temas campestres.

V

Pero en estos momentos de la Historia de la Pintura está aconteciendo un hecho estético y técnico de larga trascendencia: el primer Impresionismo se va abriendo camino, correspondiendo a una visión nueva en Europa. El espíritu investigador del Renacimiento da esta consecuencia importantísima, y algunos pintores –El Greco, Velásquez, Rembrandt- se han dado ya cuenta, cada cual a su vez, de que las cosas no aparecen siempre y en todo momento como son

en su íntima y cercana realidad, sino que las apariencias cambian más o menos el ser visible de ellas; si Leonardo había hecho observar como la intercesión de las capas atmosféricas azuleaban las montañas tanto más cuanto más lejanas estaban, estos pintores, entre otros de su mismo linaje, observan las deformaciones aparentes de las cosas, y parece que, ante todo, lo que les importa es representarlas tal como se aparecen. La mirada ya no es escrutadora y curiosa del detalle nimio, sino que se hace difusa y comprensora de la totalidad del tema pintado. Si en el Greco la vocación es todavía -¡y en qué gran medida!- idealista, se diría que a él mismo se le impone esta manera de ver la realidad de las apariencias. Un bellissimo paisaje se conserva en Nueva York del Greco; el de la colección Havemeyer. Es un paisaje de un Toledo espiritualizado por el gran creador de imágenes. Velázquez y Rembrandt, como tantos otros pintores de su mismo linaje, no sintieron el Paisaje o lo interpretaron -otra vez- como fondo, como accesorio, pero esta vez con sujeción a la nueva manera de ver y de interpretar.

Este es el primer Impresionismo, el de la forma, según la distinción establecida por Doménech, en tanto que otros pintores, entre ellos ninguno como el francés Claudio Lorens, intentaban atraer el cuadro el encanto de la luz solar. Este Impresionismo, el de la forma, es el que, culminando en Velázquez, nos ha enseñado a todos a ver las cosas como dependientes del todo de que en el cuadro forman parte, prescindiendo de cómo sean en su íntima verdad; aparentemente, muchas de estas cosas están solo como aludidas, pero al pintor no le parece tanto porque sabe cuanto le cuesta a él dejarlas así de confusas y absortas por la totalidad, ya que lo confuso y deformado en el cuadro ha pasado por un proceso técnico que, en ocasiones, fue muy trabajoso y difícil.

He aquí, pues, que el siglo XVII nos trajo una novísima manera de expresar la forma; habrá que esperar a que con lo que por vez primera se llamó Impresionismo en el siglo XIX -1863- venga a la Pintura, empezando precisamente por la de Paisaje, la novísima expresión del color.

VI

Bien sabida es la veneración que los pintores todos y en especial los de Paisaje, tienen por los impresionistas franceses; a ellos se debe, en verdad, la gran revelación de la luz, nuevamente creada, y tanto que produjo algo así como un pasmo, un colapso casi en el ideal de la Pintura. Ya no interesa el Hombre -digamos la figura humana- ni parecen ofrecer mayor interés los hechos humanos, como no sean aquellos que se contemplan de muy lejos, a través de las páginas históricas; ahora no interesará tampoco el campo, con sus mil pintorescos accidentes y graciosos detalles; ahora solo interesará la luz movediza y cambiante, la luz incesantemente coloreada, el aire vibrátil, aquella malla de luminosidad que se nos interpone entre los ojos y las imágenes que contemplamos. He aquí la nueva Poesía, la de la luz. ¡*Fiat Lux!*

Y los pintores, a partir de aquella “Impresión” que Monet expuso en el Salón de los Rechazados, sintieron la juventud y frescor de una visión nueva, y decididamente adoptaron, contra viento y marea, aquella novísima modalidad artística. Seducidos por la Pintura del Aire libre, huyeron de la fría luz cenital o de ventana –luz académica- de los talleres, y siguiendo el ejemplo que Goya dio al pintar “La pradera del Corregidor” y que Constable había seguido, insistiendo con mayor valentía en el esfuerzo de la llamada escuela de Barbizon, pintaron la Naturaleza en la Naturaleza, captando la verdad de sus variados aspectos y descubriendo en ello lo que venía a ser el que había llamado Goethe “el secreto manifiesto”. Y desde entonces arranca lo que para todos es como una brava letanía de nombres ilustres: Monet, Sisley, Pissarro, Cézanne, Renoir, Enrique Martín,... y esta letanía es un estímulo para aquellos que quisieran ver su nombre unido a los de tan celebrados maestros del Paisaje.

Este impresionismo colorista no se circunscribe a la Pintura de Paisaje, sino que se extiende a la de Figura, uniéndose a la evolución del naturalismo, en el que perseveran y progresan Courbet y Manet, este mirando tanto como pudo hacia la Pintura española, de la que fue un admirador sincero e inteligente como pocos en sus días. En cuanto a los impresionistas del Paisaje, tenían cerca las experiencias magistrales de Corot, el cual conservaba en su arte aun mucho de aquella gracia dieciochesca, tan francesa, que había llegado a su ápice con Watteau. Corot es todavía un romántico sincero; el naturalismo, influyendo en los *pleinairistas*, borra las últimas huellas románticas y prueban a ser en sus obras, como Zola en sus novelas, poetas de lo natural y verdadero.

Como la polvareda de las batallas se ha desvanecido ya y después de la tendencia impresionista han sido tantas las que han pasado ante nosotros, hoy podemos examinar con plena serenidad el alcance de aquella fórmula de expresión que parecía pretender el estado de definitiva. En el mismo Zola –que hoy está casi olvidado- se descubre la raíz del error de visión: Zola fue un defensor acérrimo y brillante de aquella nueva Pintura; el Impresionismo acaso tenía su punto más débil en la misma palabra de que se hizo uso para designarlo; la impresión es cosa demasiado superficial para que la tengamos por base de una nueva estética. Zola, asimilado literariamente a los impresionistas, es analítico y él mismo define su Novela como *roman experimental*; pues bien, la experimentación, que tiene aquí un airecillo científico, no cree, no puede creer en la impresión, en las engañosas apariencias... si no las experimenta y analiza cuidadosamente. La Psicología sabe esto muy bien, como nosotros sabemos que las impresiones literarias de Zola, sus magníficas descripciones de aspectos de París, son tan analíticas como cuidadas de lenguaje, de una técnica tan exigente como la de Flaubert, o punto menos. De la misma manera el Impresionismo pictórico ha venido a ser, tiempo adelante, objeto de una revisión y hoy día, ningún pintor es impresionista sin haber pasado por una larga y trabajosa época de análisis.

A mi ver –y esta no es una impresión- el Impresionismo verdadero, como nacido hace tantos siglos en Oriente, lo practicaban ya aquellos estampistas japoneses que tanto admiraron, entre otros pintores, Whistler y Van Gogh; en el tiempo de Hokusai, coetáneo de nuestro Goya, la enseñanza de la Pintura consistía en largas y pacienzudas análisis de la forma y del color; se llegaba, lógicamente, a la síntesis –y la impresión no puede ser sino sintética- después de repetidos estudios de análisis, de modo que al sintetizar forma y color se acumulaba libremente en la obra lo experimentado por un largo estudio; he aquí, pues, lo experimental en que Zola cimentaba su procedimiento de novelar. El mismo Hokusai, al final de su larga vida y cuando todavía esperaba llegar a centenario, como sabemos perseguía la expresión sintética, en la que tan grandes habían sido los maestros chinos. Whistler, en aquel pleito famoso en que él mismo dio la norma de un fallo que debió sentar jurisprudencia, demostró darse perfecta cuenta de que el pintor no puede llegar de ninguna manera a lo sintético de la expresión sino después de “cuarenta años de estudios”.

VII

Pero vengamos ya a lo nuestro, al estado en que se encontraba España en el tiempo en que Francia aventaba vocingleramente el mérito de sus grandes impresionistas.

Fortuny murió el año 1874; no me parece precisamente casual el que su última obra fuera un paisaje: la “Playa de Pórtici”. Fortuny había sentido naturalmente inclinación al Paisaje y tal vez, de vivir más adelante, hubiera sido un paisajista de más poderoso pincel que los impresionistas; cuando él murió, Martí y Alsina tenía 39 años; Modesto Urgell, 35, casi la misma edad de Fortuny; Vayreda tenía 31. Galway solo tenía 10 años, con lo que apenas si pensaría en ser pintor.... Meifrén estaba por sus 18, edad de ilusiones lindando con la de las primeras realidades....

Cuando murió Fortuny, estaba en París en su punto ascendente el impresionismo batallador, pero para que los pintores españoles pudieran desprenderse de la manera de Martín Rico y de los italianizantes, tenían que ir a París a ponerse en contacto con la “pintura escandalosa”, que solo tenía acceso a los Salones de los Rechazados. El antiacademismo se puso de última moda, pero no fue nunca del todo destruido ni maltrecho el largo prestigio de lo académico. Por aquel tiempo ganó por oposición la plaza de profesor de Paisaje en la Escuela de Pintura de Madrid, un pintor belga, hombre distinguido y amable, un caballero flamenco: Don Carlos de Haës. Este pintor, hábil y estudioso, no traía, ciertamente, el impresionismo, sino el naturalismo bonachón de un arte un tanto apagado en fuerza de ser bien educado.

De los tres de sus discípulos más renombrados, Morera y Galicia, Beruete y Casimiro Sáinz, fue el primero el más entusiasta del maestro y el que con más fidelidad conservó su peculiar manera. Los otros dos, Beruete y Casimiro

Sáinz, si aprendieron mucho de él. Siguieron diferentes rumbos: Beruete, hombre cultísimo, crítico de certero juicio, viajero curioso como un “ciudadano del mundo”, según la expresión de Goethe, tomó influencias de los impresionistas y supo dar a su pintura aquella vibración titileante que es la palpación de la luz y del aire. Casimiro Sáinz, propenso a lo menudo, se apasionó del espejo negro, que reduce las imágenes y da también una justa reducción de los valores, haciéndolos más comprensibles a la mirada analizadora. Muñoz Degrain –que en ocasiones fue un notabilísimo paisajista– se producía con independencia de la escuela de Haës, y más tarde obtuvo la cátedra que Haës había ocupado en la de San Fernando.

VIII

La localidad que un grupo de pintores ocupa tiene su influjo sobre lo que ellos hayan de hacer como pintores, y Madrid tiene escasos motivos de Paisaje. O estaba, para los medios de locomoción de aquellos días, lejos de la ciudad el paisaje que Haës amaba, que era el de la Sierra. Si para hallar el tema grato, el pintor sólo tiene que asomarse a las afueras de la ciudad o de la villa humilde, entonces la facilidad de dar con el tema multiplica la producción y acrecienta los productores. Digo esto, porque me pareció siempre una causa coadyuvante de la profusión de buenos paisajistas catalanes la abundancia con que en Cataluña se encuentran los temas gratos e interesantes de Paisaje. Además son tan variados en esta bella región los aspectos de campo, que con el mínimo esfuerzo los paisajistas pueden hallar motivos más que sobrados para producirse con originalidad y variedad casi inagotables. Acaso por eso, además de ser por causa de haber nacido en esta región artistas tan excelentes, el Paisaje moderno español es una creación de esta bella parte del suelo de España. No es cosa de echar a reñir las diferencias bellezas de las regiones españolas, pues cada una de ellas tiene las suyas propias y las ama como expresión del ambiente espiritual en que se crió el nacido en ellas; bellísima es la región valenciana y ved cuan escasos son en ella los paisajistas, a pesar de ser abundantes y excelentes sus pintores. Bella es la llanura central y casi nadie la ha pintado; la montaña astur es prodigiosamente emotiva, y los mejores artistas de Asturias preferían pintar en su taller de la corte; el paisaje andaluz es variadísimo y hermoso y ved cuán poco nos dicen de él los pintores de Andalucía. De modo que aunque en la abundancia y belleza de motivos lo haya para que los pintores amen y prefieran el Paisaje, estimo que ha de haber algo más en esta abundancia de paisajistas que son gloria de España en Cataluña.

Esto, a mi ver, obedece a un amor encendido por la Naturaleza como expresión simbólica y lírica de la vida feliz. Una jira campestre parece que nos despierta ecos recónditos de un pasado que no hemos conocido, del pasado ancestral. Lo conmovedor de aquella repentina libertad, de aquél respirar a pleno pulmón

el aire campesino, de aquella confianza y hermandad que se establece luego entre nosotros, es un motivo de atracción y de amor; nadie es ajeno a la impresión de sentirse en plena Naturaleza más bueno y veraz y el espíritu tiene en el campo su oxígeno que tomar para su repentina higiene. Naturalmente que así como no sólo de pan vive el hombre, la gira campestre tiene el encanto gastronómico del ágape y muy poco espiritualmente, se roen los sabrosos huesos con delicia; pero la mirada se esparce por los ámbitos campesinos y ese mirar lejos parece que nos mueve a considerar las cosas con *amplitud de miras*.

Tan abundante es esa bella región en paisajes, que el pintor encuentra en ella, casi sin moverse de un mismo lugar, multitud de asuntos en que demostrar sus aptitudes. Los primeros paisajistas catalanes del siglo pasado, tuvieron además de sus méritos de artista, el de descubridores de aquellas comarcas más ricas en hermosos temas. Vayreda descubre y consagra el paisaje de Olot: a nuestro Meifrén se le llamó el “Colón de Cadaqués”. Mir encontraba irisaciones incansables en las hispidas colinas tarraconenses; Martí y Alsina y Galwey fueron más eclécticos con el paisaje de su tierra. En cuanto a Urgell...

Permítanme ustedes que dedique en este momento un breve aparte al pintor de los cementerios. Su obra más famosa y casi popular, está representada por el cuadro que se expone en el Museo Moderno de Madrid y que lleva por título un verso de Bécquer: “¡Dios mío que solos se quedan los muertos!” (La sentimentalidad de este pensamiento romántico es heredada por Juan Ramón de Campoamor y se traduce en “El tren expreso” en aquel otro conocidísimo verso: “Los que duermen allí no tienen frío”). La fórmula sentimental recopila todos los lugares comunes, en convergencia de efectos, que diría Taine, apropiada a la consecución del éxito: El cementerio, la emoción de frío... Si el viejo Urgell no hubiera sido, antes que nada un excelente pintor, de su obra no quedaría ni aun la expedita fórmula sentimental. Yo no he creído nunca que la sentimentalidad de Urgell fuese verdadera, porque ya no era verdadera la sentimentalidad en su época, sino sólo resabio del Romanticismo, que en aquellos días era ya un falso romanticismo, el que los dramas de Echegaray, el de las rimas *doloridas* de Balart, el del escepticismo elegante de Campoamor, más que desgarrado, cínico, de Bartrina. Los que de corazón sentían el humorismo se salvaron y aunque algunos parecían sentir indistintamente en humorista y en romántico, por ejemplo, tal vez el mejor de todos, Santiago Rusiñol. La postura romántica, que en este tiempo a todos alcanza, en los más de los artistas toma la apariencia exterior de una desgana, de un descuido de una *cansera* –que diría el poeta Medina- muy fin-de-siglo y Rusiñol hace honor a la pipa, a la chalina, al sombrero grande, a la melena despeinada, pero su buen humor le salva de sobra de caer en lo ridículo de la sentimentalidad fuera de su tiempo. El impagable traductor de los tartarices prueba no ser menos agudo y gracioso, aunque sin asomo de hiel, que el propio Dauder, cuando, abandonando a ratos sus diestros pinceles escribe “La illa de la calma” o tantas piezas teatrales de auténtico gracejo. Y sin embargo el romanticismo late en las

obras de Rusiñol... Acaso porque también el Humorismo es romántico. Sobre todo es romántico aunque muy delicadamente y con mucha discreción, el Rusiñol pintor. ¿Paisajista? ¿Llamaremos con exactitud "paisajes" a los cuadros en que Rusiñol describió con el pincel los "Jardines de España? Porque será conveniente distinguir entre paisaje y jardín, que no son la misma cosa aunque entrambos temas hay arboledas. En todo caso, el jardín es el paisaje culto, representa la Naturaleza domeñada no por la mano del agricultor, sino del artista hecho jardinero; una Naturaleza bien educada, contaminada del aseo ciudadano, con pulidura de civilización. Rusiñol, enamorado del arte de Puvis de Chavannes, amaba los viejos parques abandonados, entre la sombra de cuyo ramaje duerme la poesía del pasado. Por eso los "Jardines de España" forman el poema más sólido y perdurable que ha *escrito* el pincel de Rusiñol y vivirán acaso más que tantos tipos humanos tan bien *pintados* por su pluma. Es la pintura de Rusiñol lo que mejor nos descubre su carácter verdadero; su pintura es seria, ni humorista ni plañideramente sentimental, muy meditada y trabajada con calma –la calma que tal vez se le contagió en su amada Mallorca- hecha con un *tempo* lento, acomodado a una voluntad determinada de conseguir buenos cuadros, acabados y completas obras de arte. Comparado con él fue Mir un hombre de la selva, violentamente sensual; toda diferencia de cultura es revelada por los pinceles mejor que por la confesión más sincera; bien que la labor que deja hecha la mano del hombre mejor que otra cosa le retrata el espíritu y nos le muestra desnudo y verdadero.

Entre los discípulos de Haës fue Morera y Galicia el que mayores éxitos consiguió con sus obras. Fue el primer pensionado de nuestra Academia de Pintura en Roma, cuando sólo contaba diecinueve años; en plena juventud logra que su nombre –y con él el nombre de España- sea admirado en el extranjero. Y parece ser que es Alemania el país que más solicita sus obras. La musa de Morera y Galicia, como criada junto a Don Carlos de Haës no es romántica, ni impresionista, ni colorista, ni se la puede clasificar dentro de las tendencias dominantes de sus días; pero en cambio, expande por Europa una modalidad de recto y sano sentido, que es precisamente en Cataluña donde se desarrolla y prende en los grandes paisajistas de este país, y que habiéndole de dar un nombre le daremos, si a ustedes les parece el de "naturalidad".

La "naturalidad" no hubiera podido ser antes de ese momento una categoría estética; no es el naturalismo, bien conocido y muy usado ya entonces, lo que nos serviría para definir esta Pintura de Paisaje a la española, sino eso otro, la naturalidad, una manera recta, honrada, discreta y llana de expresar lo que por índole propia es, sin embargo, lírico, personal, además de ser racial. Recordemos cuanto encarecía Cervantes la naturalidad: "...llaneza, muchacho, llaneza -le decía al truchimán del retablo de Maese Pedro- no te encumbres, que toda afectación es mala...". Y como la naturalidad no tiene porque excluir la galanura de la dicción, he aquí que el mismo Cervantes pudo escribir la prosa más bella y más natural que se haya escrito nunca. Líbreme Dios de confundir la naturalidad con la vulgaridad, que suele ser la afectación de la

incultura. Fue así de natural un Vayreda, como lo fue Martí y Alsina, como lo fue Galwey, si bien éste era un poquito más dado a fantasear con la naturaleza. Y como a pesar de todo, el mismo Urgell fue natural y muy conocedor de la verdad de la Naturaleza. Fue así de natural Roig y Soler, como en otro aspecto a la verdad frente a sus modelos. Pero acaso ninguno fue tan natural como Meifrén.

IX

Y vamos por fin a hablar de las obras de nuestro artista; pero he de insistir todavía un poco en el concepto de naturalidad. Si es oportuno aludirla en tratando del Paisaje catalán, lo es tal vez más al tratar de los cuadros de Meifrén.

La naturalidad es al Naturalismo lo que lo razonable es al Racionalismo, solo que no todo lo que parte de la Naturaleza o de la razón ha producido, sobre todo en el campo de las ideas, como sí son siempre inofensivas aquellas que se producen con naturalidad y razonablemente. Ciertamente que no han de pretender fundar nuevos sistemas filosóficos, pero denotan en aquellos que los practican una sana Mens, un pensamiento saludable. Eso cuando menos, porque son como atributos del buen sentido y que sin él no se logran y dentro del buen sentido cabe hasta lo genial: pruébalo la obra entera de Velázquez, el genio del buen sentido... y ved que pudo ser el más grande pintor de todos los tiempos.

Pues bien: el arte de Eliseo Meifrén se nos ofrece, desde sus primeras obras, inspirado por ese buen sentido, por esa naturalidad tan difícil de conseguir cuando no se posee, cuando menos, un poco de eso que llamamos genio. Meifrén fue un luchador, lo que nos da la prueba de que fue forzoso pelear contra la corriente: en él fue esto lo razonable, porque su mente veía claro ante sí su propio camino y le sobraba energía para perseverar valerosamente en su intento. Ni modernismos, casi siempre huecos, ni reacción academizante, casi siempre encubridores de debilidad, ni convencionalismos ni claudicaciones de los que van derechos a la bolsa de los deleitantes, ni, en fin, estridencias de aquellas que delatan en sus autores al mercachifle. Observar la naturaleza y ver de sorprender su gran secreto fue el designio de Meifrén y éste es un designio noblemente ambicioso. ¡Con que rara potencia debieron de mirar aquellos ojos de Meifrén, tan ávidos de imágenes bellas! ¡Con que prodigiosa retentiva guardaría en su memoria aquellas imágenes, para plasmarlas luego de naturalísima manera en sus lienzos!

Así como la mayor parte de vuestros paisajistas, si viajaron volvieron al suelo comarcal y se fijaron en él y en él se encantaron y se recrearon, no así Meifrén, viajero incansable, que hubiera pintado el Fujiyama, o los Urales o los valles de Kilimanjaro, lo mismo que los Pirineos, el Montseny o Montserrat. Ya pintó en Francia y en América y aunque es muy poco lo que en esta exposición podemos ofrecer de lo que pintara fuera de su patria, he ahí, sin embargo unas lindas pinturas del paisaje francés y esa gran tela de Nueva York, que siendo

como son, muy suyas, denotan cómo sabía ajustarse al carácter de otros climas y sentir y entender, desde luego, el carácter de otras tierras. Lo vario de su espíritu se manifiesta bien en este conjunto tan importante de obras suyas, en donde hay representación bastante completa de su pintura de toda la vida. Su universalidad es tal que me parece leer en ella un rasgo muy español: la catolicidad española es activa, viajera, combativa, ansiosa de mundos: ¡auténtica catolicidad! Y como los Apóstoles el don de lenguas, tuvo Meifrén el don no menos precioso, de *hablar* con sus pinceles un lenguaje estético que todos los pueblos cultos le entendieron bien. Sus grandes y brillantes éxitos de la Argentina, de California y del Canadá, no dejan lugar a dudas, y esa de llegar, ver y vencer, es cosa sólo reservada a los Césares.

Hay en este conjunto obras de juventud del artista, en las cuales podemos observar sus seguros tanteos en busca de aquella verdad suya que tan pronto y para el resto de su vida y de su obra había de encontrar; sus primeros paisajes retratan ya a un Meifrén que sabrá en adelante cortar los temas de modo original como huyendo de las composiciones de lo afectado y cerebral: aparentemente, cualquier asunto le parecía bueno para pintarlo y algunos, y algunos de ellos son tan simples que sin una rara potencia de pintor hubiera sido escabroso acometerlos. Estudia en ellos los árboles, casi como un primitivo, deletreando con paciencia su línea, su estructura, su ramaje y sus infinitas hojas verdes. Afina la retina y capta el matiz más delicado, aprovechando desde luego su peculiar facilidad para la expresión de la forma y para conseguir justas relaciones de valores y de color. Parece que desde sus primeras obras se decidió por ser, como pintor -ya que como hombre lo era tanto- sincero y espontáneo; pero hay que advertir que de nada o muy poco valen la sinceridad y espontaneidad sin la conciencia de la misión del artista, sin un conocimiento muy experto y claro de lo que se ha querido hacer con los elementos que a todos los pintores les son dados. Sin grandes saltos, podemos ir aquí siguiendo a Meifrén a través de su obra y hallaríamos que el desarrollo de su personalidad no puede ser más lógico y más seguro; en eso también nos demuestra su perfecta salud espiritual.

Aprendidas muy pronto las vías por las cuales llegar a la expresión buscada, el término de su factura debió de ser pronto también rápido, traduciéndose su saber en velocidad muy viva, correspondiéndose con la viveza de su temperamento. Y trabajaba deprisa, aunque no con precipitación- que no es lo mismo-. La velocidad le sería necesaria pues sentía el cuadro como un organismo dotado de vida total, de una vibración que abarcaba la obra entera, de parte a parte. Si los impresionistas necesitaron de la velocidad de factura fue por no perder para sus obras la impresión exacta de determinada hora solar -ya que pintaba siempre frente a la Naturaleza- pero casi estoy por decir que, al contrario, la velocidad apeló a Meifrén para hacernos amable el valor de lo espontáneo; porque -es preciso decirlo ya- Meifrén pintó mucho de recuerdo, de impresión guardada en su memoria y ello con tanta verosimilitud que nadie podía tildarle de falseador de lo natural. ¿Pero es que acaso eso mismo lo que

nos había aconsejado el gran Hokusai? Y ¿no es eso mismo lo que antes que el pintor japonés y mucho antes del naturalismo de los primeros paisajistas del siglo XIX nos han venido aconsejando con sus obras los grandes maestros del pasado? Sólo es necesaria la total y constante presencia del modelo cuando no se posee el don de retener con verosimilitud, con aquél perfecto conocimiento de las formas, carácter y colores de los seres y de las cosas.

El sentido de la unidad le fue a Meifrén muy necesario y ése era en él un motivo más para preferir la velocidad a la calma; y tuvo muy arraigado este sentido de unidad, como también –y cada cual lo tuvo a su modo- lo tuvieron Vayreda y Urgell, otros dos paisajistas que pintaron de recuerdo obras excelentes. No se advierte en la obra de Meifrén gesto ninguno sentimental; no hay melancolía en sus atardeceres, ni especie ningunas de trascendentalismo en lo que constituye el pensamiento del cuadro, ni asomo de romanticismo en la ocasión de un “nocturno”; el famoso de Cadaqués, réplica del de la colección Deering, -nº 77 del catálogo- sólo revela, como tantos de sus cuadros, la vibrante delectación de pintar un hermoso espectáculo que él vio y que gustó de reproducir de memoria, después de bien captada la verdad natural. Aunque todavía en su tiempo estaban en boga las endechas a la luna, reiríase Meifrén de ellas, sintiendo que la bella verdad era muy otra, y si los últimos románticos como el Herodes de Oscar Wilde, cada rato quisieran ver en el astro nocturno un aspecto interesante y nuevo, nuestro pintor, como la Herodías del mismo poeta, pudiera haberles dicho:

-La luna parece la luna y nada más-.

¿Acaso ha de verse en esta posición de Meifrén algo así como un designio destructor de la Poesía? De ninguna manera. Cuando desechamos las imágenes manidas es porque sentimos que éstas perdieron ya su virtud emocional, pero si vemos las cosas con naturalidad y como recién creadas, ellas mismas nos dieron nuevas formas de Poesía. Y así lo hizo Meifrén, lírico de rompe y rasga, a pesar de eso con grandes finezas de expresión, con *Poesía de pincel* novísima en su tiempo, nueva todavía y siempre fresca y sugeridora.

Si acaso se piensa que la pintura de Meifrén no es profunda, piénsese también lo que Nietzsche nos dijo de los artistas de la antigua Grecia: “Los griegos -dice- fueron superficiales por profundidad”. Y si dijo esto Nietzsche fue tal vez porque pensaba que el Arte no puede nunca ser tan profundo como cuando trae a la superficie aquello que, pasando por el sentimiento del artista, es plasmado en hermosura superficial: muchas obras, aparentemente profundas, sacrifican en cambio las bellas apariencias a algún pensamiento torturado y contaminado de Literatura presuntuosa y enfermiza.

Es pueril cierta posición de desconfianza ante la idea de que nuestro artista pintase de recuerdo bastantes de sus paisajes, en ocasiones -las más- valiéndose de esas pequeñas notas deliciosas, algunas de las cuales se exponen aquí; en ocasiones valiéndose de su saber y fantasía; precisamente la

Pintura de paisaje se presta a maravilla al ejercicio de la imaginación reproductora y es gozo poseerla y servirse de ella. Los paisajes de Meifrén convencen y atraen, estén realizados como estén y es la obra misma lo que se ha de admirar, y -como a Lohengrin- no hay que preguntarle de dónde viene, para no deshacer el encanto.

Meifrén, artista creador, impulsado constantemente hacia el trabajo, solía con frecuencia requerir papel, carboncillo y miga de pan, y como bullendo de fiebre de imaginación, se ponía a dibujar, esperando del feliz acaso -de la inspiración- un buen resultado. Y fue así como muchos de sus admirables dibujos se lograron, así como los menos estudiados -aunque parezca contradictorio- están tomados del natural. En ocasiones empezaba por simples manchas rápidas e informes y de ellas, como de las brumas del ensueño, solían ir saliendo formas y formas que su conocimiento y su destreza iba concretando. Y alguna vez, la concreción no era completa y el dibujo quedaba en visión esfumada y de eso hay dos ejemplos entre los dibujos aquí expuestos, que por cierto tienen la sugestión de una estampa japonesa que el mismo Hiroshige no desdeñaría firmar. La naturaleza le había revelado su secreto al artista y todo, césped, agua árboles, nubes...está en sus obras dotado de carácter y de verosimilitud vital.

XI

Como este conjunto de obras de Meifrén es tan completo, se puede aquí considerar la trayectoria de su arte con bastante seguridad; desde aquellas figuras-retratos de su primera época, pintados en París en 1883, en las que se nota la influencia escolar y a través de las cuales se recuerda a Caba, hasta las obras más reciente, podemos abarcar bien representadas la vida del artista y distinguir en ella aquellos tres periodos que parecen comunes a los artistas plenamente logrados: el periodo de asimilación -que en Meifrén fue rápido- y que aproximadamente abarca desde sus comienzos, cuando pugnaba por abandonar la iniciada profesión de dentista, hasta 1890; el periodo de afirmación de la personalidad, desde 1890 hasta 1916, tiempo de su viaje triunfal a Nueva York; y el tercero desde esta fecha hasta su muerte el 5 de febrero de 1940; y preciso hasta la fecha de su muerte, porque Meifrén murió pintando, ya que no podía hablar, con gestos de los ojos y de la mano indicando la hermosura de lo que todavía y hasta su último momento debió de imaginar.

Desde 1890 aparece ya su fuerte personalidad lograda y es cada vez más firme su marcha hacia su arte: su modo expresivo había cuajado ya para siempre en fórmulas personales e inconfundibles y las obras bien logradas son en él ya frecuentes. Aquella visión, tan suya, del tema, su naturalísima manera de limitarlo, subordinando a las necesidades del tema mismo las proporciones del cuadro, les da a sus obras esa variedad que es una consecuencia de su credo artístico y un encanto más de su pintura. La proporción cuadrada -tan

usual también en Rusiñol- le era grata, pero nunca la empleaba por costumbre, como tampoco por seguir la costumbre hubiera podido ceñirse a las proporciones *standart*, que son tan usuales en nuestro tiempo.

Las fórmulas antes aludidas bien las reconocemos en las pinturas de Meifrén: el agua, más bien que rizada con aquella “sonrisa innumerable” que nos dice el trágico, se estremece como cosquilleante en los reflejos; la luz matiza de riquísimas tintas los paraje y da valores siempre justos a las coloraciones: vibran de atmósfera viva los cielos, y –esto sobre todo lo demás- las nubes de Meifrén, inconfundibles, danzan en la libertad del espacio con ritmo alegre y pimpante. Nada como esas nubes parece asumir toda su gracia, su intención decorativa y su dinamismo, reflejo bien directo del alma del pintor. La naturalidad, central en nuestro artista, da en sus nubes moderación al fino barroquismo en que están inspiradas: asimétricas, volanderas, líricas, pero siempre naturales, parecen revelarnos mejor que otra cosa la manera de su autor respecto de la composición: cualquiera de sus cuadros es a propósito para observar cómo fue su sistema de composición, pero para mejor expresarlo fijémonos un instante en el intitulado “Hortensias” -nº 82 del catálogo-: éste cuadro si tuviera en sí la calma de factura y las compensaciones de ritmos y de masas que eran tan gratas a Rusiñol, parecería suyo, un Rusiñol sin sentimentalismo. La manera de Meifrén, en esto de componer, se sustraía incesantemente a cualquier sugestión de tino clasicista y academizante. Y sin embargo está en sus obras logrado el equilibrio, merced a una sabia manera de fingir lo espontáneo y natural; composiciones que no lo parecen, equilibrio de elementos dispares no sometido al juego ornamental de masa afines. El último periodo suyo parece, en fin, distinguirse por la acumulación –reflexiva- de la energía creadora, de modo que fue la de Meifrén una vida ascendente y sin desmayos; su afán de crear tuvo aquella manera antes aludida y que recuerda, a distancia de un siglo, aquellas chanzas pictóricas de Lucas y de Pérez Villamil, cuando por emularse y embromarse se enviaban el uno al otro sus composiciones, hechas sobre manchas de aguada conseguidas al azar con la esponja y acabadas con diestros toques de pincel. De modo semejante lograba Meifrén sus “invenciones” de Paisaje, ya que entonces Naturaleza, que fue por él aprehendida y estudiada con tanta delicia, le devolvía en facultad de crear lo mucho que el artista la había amado. Y en este último y espléndido periodo de su vida Meifrén, gran sabedor del paisaje del mundo, no duda en pintarlo de recuerdo: antes de emprender el último y definitivo viaje, parece ensayarlo volando por las cimas que conoció en sus correrías de espectador de la Tierra: y así, desde su estudio de la calle Balmes, pudo a su placer situarse momentáneamente en cualquier lugar de la tierra que conociera y pintar, pintar, pintar...que fue en él tanto como vivir. Tal fue en él la amplificación del horizonte vital, que no sólo los temas ya no son ni comarcales ni nacionales, sino que hasta su propio estilo se diversifica, sin dejar de ser muy suyo y cual siendo muy de su mano, parece pertenecer a otra sensibilidad y a otra cultura. A este respecto es igualmente notabilísimo el paisaje al carbón de la Colección

Potau –nº 113- uno de los más bellos paisajes de su mano y que llamaríamos “paisajes interiores”

XII

Quisiera ya dar término a esta notas y apenas sé sustraerme al placer admirativo del comentario que voy haciendo: pero resumiré, en fin, lo que me parece representar el arte siempre juvenil de Meifrén: en sus pinturas como en sus dibujos, una cosa bulle y vibra resplandeciendo por cima de todas las demás: La Vida. Y la vida, que a él le distinguió otorgándole una envidiable energía, en su arte parece resumir, a su modo, la Historia entera del Paisaje: en lo de *crear* de recuerdo, se asimila a los grandes paisajistas chinos, iniciadores del Paisaje en el orbe; en su gusto por el corte natural y *artísticamente espontáneo* -valga la paradoja- de los temas y por lo sensible a ciertos efectos imaginarios, se parece a los estampistas japoneses; por sus estudios analíticos de su primer periodo, se asemeja a los primitivos: emplea como los románticos la asimetría y hace intervenir la figura humana en sus cuadros, primero como justificación temática del cuadro, últimamente como simple nota humana; por su lenguaje pictórico castizo, desenfadado y valiente, se incorpora de lleno a la mejor tradición de nuestra pintura moderna; por la vivacidad con que anotó la forma, el color y la luz, se acerca a los impresionistas: por el optimismo, la alegría vital y la confianza en la hermosura de la Naturaleza hecha arte, se parece, en fin, a sí mismo y por todo ello a un valor universal, moderno y perdurable.

Amó el Arte; amó la Vida y la describió largamente con gozo, legándonos una labor insigne y copiosa y hoy le hacemos ofrenda en este Homenaje de nuestra admiración y de amor, a este gran pintor catalán, gloria de la pintura española.

* * *