



BUTLLETÍ del GRUP d'ESTUDIS SITGETANS

Any XVI

Febrer-Maig de 1992

N.º 60-61

Segona campanya d'excavacions del castell de Miralpeix (juliol del 1991)

JOAN GARCIA TARGA

Al llarg del mes de juliol del 1991 han continuat els treballs arqueològics iniciats l'any anterior en el castell de Miralpeix. D'igual forma que l'estiu del 1990, han participat en els treballs uns cinquanta nois i noies d'arreu de Catalunya en dos torns de quinze dies cadascun, compaginant les tasques de treball amb altres activitats culturals i d'esbarjo. L'ajuntament de la vila de Sitges i el Servei de Joventut de la Generalitat de Catalunya han estat els organitzadors i patrocinadors d'aquesta activitat.

Desenvolupament dels treballs

Dos han estat els objectius principals de la campanya d'aquest any:

1. Continuar l'excavació i documentació arqueològica d'estructures ja iniciades l'any anterior i

2. Obrir noves àrees d'excavació que ens facilitin informació sobre els períodes inicials de l'indret.

Tot seguit i de forma sintètica, passem a referir-nos a les feines portades a terme.

Continuació dels treballs iniciats en la campanya del 1990

Les estructures on vàrem concentrar inicialment el treball van ser la cisterna i la torre.

La cisterna té forma rectangular amb unes mides de 2,50 per 2,35 metres i una fondària total, un cop finalitzat el procés de rebaixar-la, de 3,30 m. La seva finalitat era la recollida d'aigua per a l'ús humà, i suposem que per al bestiar. Aquesta estructura estava completament reomplerta de pedres i de teules, que originàriament devien formar la part superior de les parets i de la seva teulada.

Formant part d'aquest potent enderroc, de 3,5 metres de potència, hem trobat gran quantitat de fragments ceràmics, datables cronològicament a mitjans del segle XVII.

Al llarg d'aquesta campanya hem finalitzat l'excavació de la cisterna i únicament resten petites feines de consolidació de l'estructura per tal que no es faci malbé.

La torre situada a la part nord-est del castell és també de planta rectangular i d'unues mides de 4,5 per 3,70 metres. Mercès a aquesta campanya hem augmentat considerablement el nos-

tre coneixement d'aquesta estructura.

A les tres espitlleres esmentades l'any anterior i que es troben en un mateix pla visual n'hem d'afegir una quarta, que es troba molt per sota i que podria correspondre a un segon pis, inferior, de la torre.

A la banda nord de l'estructura es pot observar la presència d'un paviment o pis estucat de color blanc, sobre el qual va caure una gran quantitat de pedres i teules pertanyents a les parets i a la teulada de la torre.

Les ceràmiques recollides a la torre són molt semblants tant per les seves formes com per la seva cronologia a les trobades a l'interior de la cisterna. Per tant, en el segle XVII aquest indret estava ocupat, complint funcions diferents de les pròpiament defensives.

L'existència d'un pis estucat, coincidint amb un segon nivell d'espitlleres tapades per la seva part externa pot interpretar-se de la següent manera: en un principi la torre podria tenir dos pisos, però quan va deixar de complir les seves funcions defensives fou ocupada en el segle XVI per un grup de camperols, que fan un paviment i aprofiten únicament el segon pis de la torre. Això explicaria que les espitlleres del segon nivell estiguin tapades i que el paviment estigui per sobre d'elles.

Noves excavacions

La finalitat dins d'aquesta segona campanya d'excavacions era la documentació exhaustiva de la distribució interior del castell en el sector 1, així com la realització de pous estratigràfics per apropar-nos a la primera fase d'ocupació de l'indret, en els segles XI-XIII. Amb aquesta intenció vàrem iniciar el sondeig 1, situat dins del sector 1, adossat al mur 2 del castell i molt a prop de la torre.

Els resultats han estat molt positius per diverses raons. S'ha documentat un mur perpendicular al mur 1 del castell i paral·lel al mur de tancament de la torre per la seva part sud. Té 80 cm d'amplada i, al moment, 2,10 m de llargada.

Veiem, doncs, que es configura clarament una estança de forma rectangular, delimitada pel mur 1 (del perímetre del castell), el mur transversal i el mur de tancament de la torre (vegeu la planta).

S'ha fet una recollida superficial de material arqueològic, així com de bosses de material ceràmic amagades dins d'un forat per excavadors clandestins.

Valoracions generals i conclusions

El nostre coneixement sobre el castell s'ha vist augmentat considerablement mercès a les dues campanyes d'excavació que hem realitzat fins el moment. L'anàlisi pot fer-se a diversos nivells:

1. En relació a l'estructura del castell, ens trobem davant d'un petit recinte que després d'una primera fase d'ocupació en els segles XI-XIII, segons les fonts escrites existents, va sofrir unes remodelacions interiors, fruit d'una ocupació posterior.

Sobre un espai quadrangular de 17,80 per 15,50 metres, dividit en dues estances, separades per un mur i comunicades per un passadís, es van afegir, a finals del segle XVI i al llarg del segle XVII, altres estructures que responien a les necessitats dels nous ocupants de l'indret. Ens referim a la cisterna i a l'estructura 1.

Inicialment, el castell va complir les seves funcions naturals de defensa, però posteriorment algunes de les seves estances (son 1, sector 1 en general, i la part superior de la torre) van ser aprofitades per a diverses activitats. Potser de forma estacional o bé amb una continuïtat, trobem presents a l'indret activitats de producció agrícola. Ens referim a la producció de vi o d'oli, que es dedueix de la presència d'una premsa (estructura 1).

De la primera fase d'ocupació del castell (segles XI-XIII) no en tenim encara informació arqueològica. Aquesta mancança, que caldrà resoldre en les següents campanyes, obeeix a raons diverses, entre les quals cal destacar que encara que el castell presenti un estat aparent de bona conservació, amb murs de fins a 2 metres d'al-

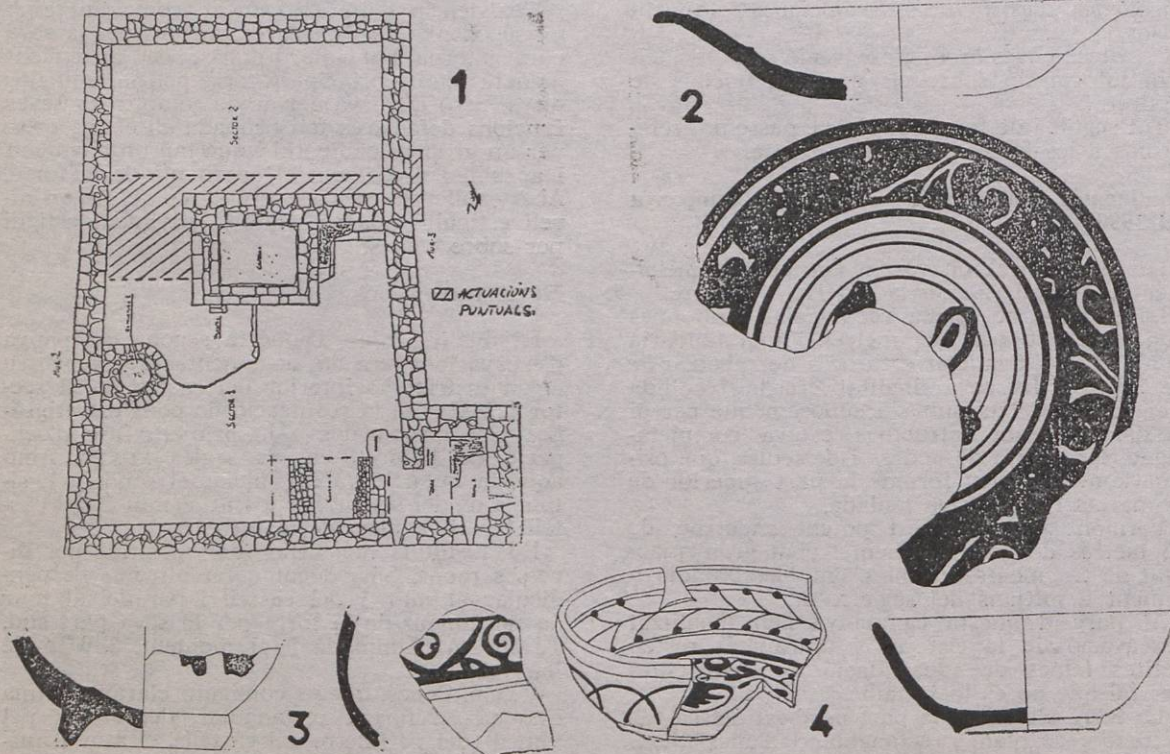
çada a la seva part exterior, l'espai interior presenta uns potents enderrocs, formats per les pedres, teules i altres materials constructius pertanyents a les parts superiors dels murs que, fruit del pas del temps, han caigut a l'interior. Per tant, és una feina molt lenta l'aixecament d'aquests nivells per tal d'assolir el nivell d'ocupació que es troba per sota d'aquests enderrocs.

2. En relació amb la comunitat humana resident en el castell, les restes més ben representades dintre del conjunt de materials arqueològics registrats en el transcurs d'aquestes dues campanyes són les ceràmiques, amb 594 fragments. Tres són els grups ceràmics que podem diferenciar si tenim en compte la seva representativitat.

a) Ceràmica grisa a torn, «càntir de Vilafranca», que suposa un 48 % del total. La proximitat al lloc de producció facilità la seva distribució per la comarca. Dins d'aquest conjunt cal destacar una peça apareguda en la campanya del 1991 de què posseïm gairebé la totalitat. És una producció que comença a mitjans del segle XVI i que perdura fins al segle XX.

b) Ceràmiques esmaltades diverses amb tres grups diferenciats, ceràmica blanca i blava dels segles XV-XVII, ceràmica de vernís mellat i ceràmica de vernís verd. Suposen un 41,24 % del total. En el cas de les primeres, la seva qualitat tècnica i el seu acabat amb decoració degueren encarir el preu comportant la seva menor representativitat. S'ha de destacar un plat sencer aparegut a l'estructura 1 i la meitat d'un plat trobat al fons de la cisterna.

c) Aquest grup està format per totes les altres menes de ceràmica aparegudes: ceràmica verd-manganès del segle XIV, de reflexos daurats de mitjans del segle XVI, ceràmica maiòlica d'importació italiana de principis del segle XVII i alguns fragments de ceràmica, possiblement àrab, en procés d'estudi. Suposem un 10,3 % del total.



1. Miralreix (estiu 1991). 2. Ceràmica blanca i blava. 3. Ceràmica àrab. 4. Ceràmica maiòlica.

Encara que el seu valor estadístic sigui reduït, la seva presència és important. Els dos fragments de ceràmica verd-manganès ens informen de l'existència en el castell, a finals del segle XIV, d'un petit grup humà, posterior al primer abandonament. La presència de ceràmica maiòlica d'origen lligur, del nord d'Itàlia, ens diu que el castell estava dins de les xarxes de redistribució de la Mediterrània occidental i que algun dels seus individus va poder adquirir una peça de luxe, com era aquest tipus ceràmic.

En l'actualitat comptem amb cinc fragments ceràmics possiblement d'origen àrab. Únicament un d'aquests fragments ha estat trobat a l'excavació, els altres van ser donats per un aficionat local i estan en procés d'estudi a la Universitat Autònoma de Barcelona. Si es confirma el seu origen i es concreta la seva cronologia, hauríem aconseguit una mica de llum sobre el moment de la fundació del castell.

També han aparegut, si bé no tan abundantment, restes òssies i malacològiques, petxines, cargols, etc., prova evident de la presència d'un

grup humà i dels seus recursos alimentaris.

Conclusió

Considerem finalment que el castell va estar ocupat des del segle XV fins a principis del XVIII per un grup humà reduït, 10 o 15 persones vista la superfície habitable. Per a les seves necessitats va aprofitar l'estructura existent i va construir-ne altres, relacionades amb la seva forma de vida, per adaptar-se al lloc. El nombre de fragments de ceràmica documentats, correspondria a unes quinze o vint peces diferents, necessàries per a portar a terme les activitats de la subsistència. A principis del segle XVIII, el castell va ser definitivament abandonat, i les pedres de les seves parets han estat reaprofitades pels pagesos per a la construcció de marges i altres estructures.

La continuació dels treballs ens possibilitarà un major apropament a les diverses fases d'ocupació i als elements particulars que definiren la vida dels pobladors d'aquest lloc al llarg de gairebé 600 anys.

Eliseu Meifrèn entre 1879 i 1892

ISABEL COLL I MIRABENT

Eliseu Meifrèn i Roig neix a Barcelona el dia 30 de desembre del 1857. Fill d'una família benestant —el seu pare era dentista— inicià els estudis de medicina, carrera que ben aviat abandonà per dedicar-se a la pintura, la seva veritable vocació. Es matriculà a l'Escola de Belles Arts de Barcelona i tingué com a mestres Ramon Martí Alsina i Antoni Caba.

Com tants altres pintors, Meifrèn sentí la necessitat d'anar a París a ampliar els seus coneixements artístics. L'any 1879 presentà a l'Exposició de València una obra feta a França, «Paisatge de Creteille», amb la qual aconseguí una medalla d'or. A sollicitud del propietari de la Sala Parés, el quadre premiat es presentà a Barcelona a començaments de setembre del 1879, iniciant-se a partir d'aquell moment una llarga relació entre el pintor i la sala barcelonina. Un mes més tard seran dos paisatges —de petit format i sobre fusta, seguint la manera de treballar de Fortuny i dels fortunyanos— les obres que presentà a la Sala Parés.

Les cròniques de l'època qualifiquen Meifrèn com un pintor primerenc però amb qualitats recomanables. Moltes vegades el seu cognom era escrit de forma errònia, com Mei-frèn o bé Mai-frein. Des d'aquests primers anys, s'inicia per part de Meifrèn tot un procés de dedicació al paisatgisme que permet valorar la seva marxa ascendent, en progressió. En les obres realitzades durant la dècada dels vuitanta —composicions diverses, tant de contingut pictòric com de força ambiental— s'anaven revelant una sèrie d'interessos que anirien imposant-se en les etapes següents. Ja en aquest moment s'estableix la seva absoluta preferència pel paisatge i les marines. En les composicions d'aquests primers anys la figura s'hi insereix com a element secundari i com a complement de la natura i s'especialitzarà en la captació d'escenaris solitaris i melangiosos. Aquest serà el gran mèrit de Meifrèn, no fer servir el mateix sistema estereotipat de paisatge. Meifrèn donà ben aviat prova

de la seva sensibilitat pictòrica demostrant la seva singular habilitat per a resoldre els problemes dels celatges i del mar, especialitats en les quals excel·lí sempre per la seva altíssima qualitat compositiva i tècnica.

L'estada a París li possibilità el coneixement de l'escola impressionista. Tot just retornat a Barcelona, el que havia vist i experimentat a París es fa present a la seva obra. Pel mes d'octubre del 1880 presentà a la Sala Parés una obra que tenia com a tema principal un gorg d'aigua i que fou considerada per part de la crítica barcelonina com un «paisatge d'impressió», perquè ja en aquests primers moments la realitat era per a Meifrèn una eclosió magnífica de color, a la vegada que, coincidint amb les recerques impressionistes, el pintor català maldava per aconseguir la veritat de l'hora representada (1).

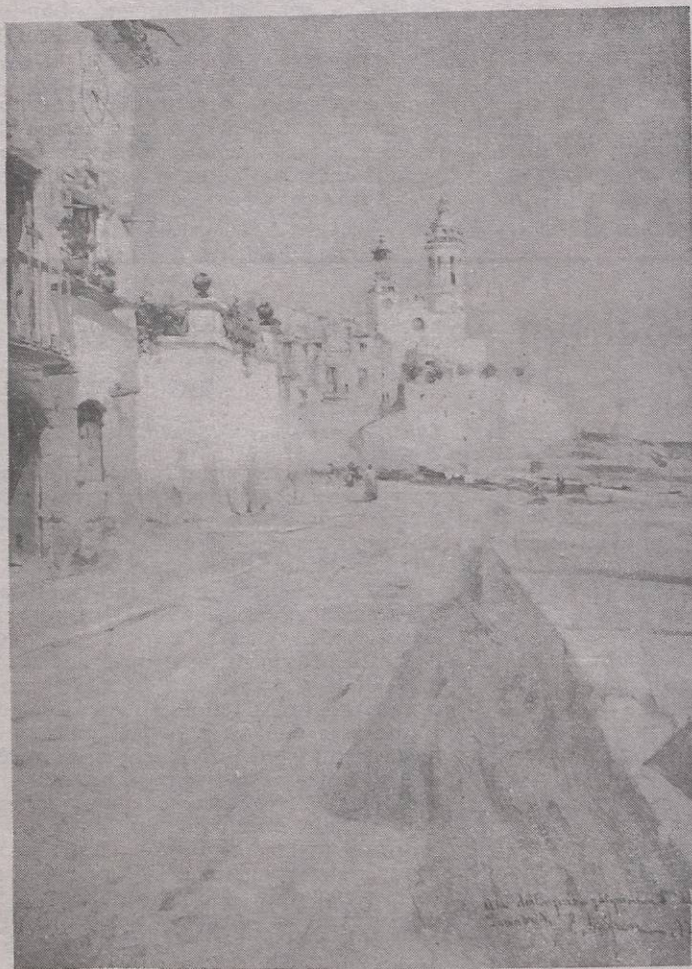
En tenia prou que en un escenari trobés una petita expressió lírica, per a fer-lo protagonista del seu quadre, si bé algunes vegades, poques, aplicava a l'obra un títol literari o reflexiu. Exemple del que diem, és l'obra «Luxe i misèria», presentada a la Sala Parés els primers dies del 1881. En ella el pintor se sent seduït, meravellat, per l'imponderable aspecte dels terrats senzills i menestrals, contraposant-los a la majestuositat d'una sèrie de cúpules. Meifrèn captà el conjunt basant-se en el seu desig de sinceritat i amb la visió objectiva de la realitat d'un tema que ja havia atret Ramon Martí Alsina i que també havia estat motiu d'atenció per part dels impressionistes. Aquest obra descontenta. No semblaven adonar-se de la constant experimentació que el seu autor portava a terme. Els crítics únicament destacaven que la solució donada no corresponia a la idea de contrast que el títol volia definir. Se li deia a Meifrèn que hauria estat més prudent buscar aquest contrast utilitzant la figura humana, o bé contraposant la visió d'un palau sumptuós amb una casa mig enrunada. Les solucions compositives foren menyspreades, qualificant Meifrèn d'extra-

vagant. També es considera el dibuix defectuós i fals el cromatisme. Fins i tot de la captació del celatge, que acostumava sempre a ésser lloada, es deia que en aquest paisatge, embolcallat per la claror de la lluna, Meifrèn havia fet una obra monòtona i poc real, i era contrari a la seva solució, basada a retallar els elements arquitectònics sobre un fons blau esquitxat d'estrelles.

Es va arribar a dir a Meifrèn que en aquesta obra havia demostrat la seva manca d'instrucció literària a la vegada que se li recordava la necessitat que els artistes tenien de cultivar-se culturalment igual com aprenien a pintar o a esculpir.

esperit havia descobert en els diversos indrets que agafava com a model.

La captació de la llum serà per a Meifrèn un repte. L'interessa copsar la llum crepuscular, com ho demostra una obra datada l'any 1881, que tenia com a assumpte un paisatge amb uns arbres en primer terme, mentre que en el centre de l'obra destacava un caminet amb uns dolls d'aigua on es reflectia l'escasa llum del cel. Altres paisatges estaven pintats a plena llum, buscant l'efecte potent de la força lumínica del migdia mediterrani, actuant sobre els diferents elements de la natura. No serà, doncs, estrany que aquest interès el porti a relacionar-se amb



La Punta
el 1892,
en un
quadre
de Meifrèn
dedicat
a la
senyora
Lamadrid

I s'atreïren a donar-li el consell que no basés el seu futur únicament a aconseguir una gran facilitat i deseiximent del pinzell, sinó que anés trobant idees i temes per als seus quadres en la natura i en els llibres (2).

Meifrèn i el luminisme

Al mateix moment que exposava «Luxe i misèria», presentava altres dues composicions «Marina» i «Paisatge», que foren menysvalorades i desestimades, considerant-les com unes obres no definitives, i que calia veure únicament com uns esbossos, notes tretes del natural, apunts per després fer l'obra final al taller, i, per tant, sense assolir la categoria necessària per a ésser exposades. No s'adonaven que la voluntat de Meifrèn era copsar l'essència de la vida i com el pintor aconseguia que aquelles teles fossin la transcripció de les sensacions que el seu lúcid

l'Escola Luminista que treballava a les costes de ponent, lligam que vindria potenciat pel fet que el pintor tenia família a Vilanova i la Geltrú, d'on era filla la seva mare, Elisea Roig.

A l'Exposició Nacional de Madrid del 1881, presentà dues obres «Costes de Garraf» i «Un racó del natural a Vilanova». L'obra de Meifrèn pot situar-se en aquests anys al costat de la de Joan Roig i Soler i Arcadi Mas i Fondevila. Tots ells saber a aconseguir, dins una gran senzillesa temàtica, una infinitat de noves sensacions pictòriques, entre les quals destacaria la captació de la llum i de l'ambient. Vilanova i la Geltrú i Sitges, amb les seves cases de façanes blanques, amb la mar d'un intens color blau, amb una platja de sorra daurada, on les barques tenien el principal protagonisme, possibiliten un canvi pictòric dins la trajectòria artística de Meifrèn: es desprèn de tot el que sigui artificios i que pugui relacionar-se amb pintura de taller, i tal

com havien sabut fer els pintors de l'Escola Luminista, supprimeix de la seva paleta els colors que podien enfosquir les composicions, separant-les d'aquell esperit franc i lliure que volia que assolissin els seus paisatges.

Les obres realitzades durant aquests anys coincideixen en la voluntat de reflectir la impressió del natural, motiu pel qual educà els seus ulls, ensenyant-los a captar, els més petits detalls de percepció. D'acord amb aquestes idees, Meifrèn realitzà en aquests anys una important sèrie de marines i paisatges, en els quals la impressió de l'ambient lumínic tenia un paper primordial, a la vegada que el seu èxit és causat per l'enorme espontaneïtat que sap donar a les seves obres i que és producte de la seva gran assimilació dels elements de la natura. De tots els que formen l'Escola Luminista, Meifrèn seria el que millor captaria els efectes de l'aigua i el cel, mentre que els seus companys Mas i Fondevila i Roig i Soler el superaren a saber aconseguir, de manera més precisa, la quotidianitat i l'ambient popular d'aquelles contrades mediterrànies.

La varietat en els plantejaments lumínics serà també una característica que diferenciarà Meifrèn dels altres pintors de l'Escola Luminista. Mentre que en aquests mateixos anys Roig i Soler i Arcadi Mas i Fondevila es dediquen a copsar únicament la llum forta i vibrant, interessen a Meifrèn altres tipus de llum, com seria la crepuscular. En aquestes obres Meifrèn anava més enllà de la realitat, deixant d'alguna manera que hi intervinguessin les seves pròpies sensacions. Totes aquestes asseveracions queden demostrades en obres datades l'any 1882 com són «La Creu de Terme», «Marina», «Torrent», «Pantà amb llum crepuscular», plenes de bones qualitats pictòriques on el seu autor persistia en la intenció que les obres aconseguissin una global compenetració de valors cromàtics, possibilitant una producció saturada d'emoció i de remarcable dinamisme.

Tots els pintors de l'Escola Luminista coincidiren en el seu interès per captar escenes de platja amb les barques i alguns personatges asseguts a la sorra i tots ells pintaren marines, agafades des de la platja o tractades des dins la mar. Altres coincidències les trobariem en els altres indrets, que, a més de Sitges i Vilanova i la Geltrú, són motiu de l'atenció de Roig i Soler i Meifrèn. Tots dos es troben pintant a Camprodon i una de les obres realitzades a aquesta població «Pont Nou» fou presentada per Eliseu Meifrèn a la Segona Exposició de Belles Arts celebrada a la Sala Parés a finals del 1884. Un altre lligam de Meifrèn amb Roig i Soler és una obra signada i datada l'any 1885 i que té com a tema el «Port de Barcelona», motiu pictòric amb el qual Roig i Soler havia assolit un important reconeixement el 1883 i que fou un tema que influí en diferents artistes, com Meifrèn i Rusiñol.

Durant aquests anys Meifrèn coincideix sovint a exposar conjuntament amb altres pintors de l'Escola Luminista. Un exemple d'això seria quan, el mes de novembre del 1882, Meifrèn exposà «Una Carretera» al costat de tres quadres de Roig i Soler, un dels quals tenia com a tema un «Carrer de Camprodon». Un mes més tard, Meifrèn exposà al costat de Joaquim Miró i de Joan Roig i Soler. Les obres presentades per Meifrèn eren dues, una que consistia en un paisatge amb un cel d'entonació ataronjada i una extensió de terra amb molt poca llum, amb un grup de pallers al fons i una mica de vegetació. L'altra de les obres tenia com a protagonista un home i una dona que representaven un pintor

copiant del natural i en un segon terme es veia una noia que acompanyava a l'artista en la seva tasca de pintar fora del taller.

Altres obres

Com a curiositat cal comentar que l'any 1882 Meifrèn exposà a la Sala Parés dos miralls que tenien els seus marcs decorats pel pintor de manera capriciosa, amb la intenció de donar-los la qualitat de porcellana o majòlica i modelant-hi en relleu fulles i flors que després pintà de color natural. Les fulles i les flors no tan sols formaven part del marc, sinó que també envaïen l'interior, és a dir, la lluna del mirall, espai on pintà arbres secs, papallones i paisatges.

També del 1882 és un quadre de dimensions considerables, que tenia com a tema un extens paisatge dividit per una carretera. S'hi distingien les siluetes de dos guàrdies civils muntats a cavall, demanant a un caçador la seva llicència de caça. Fou una composició que va fer parlar molt. Hom coincidia que l'element essencial de l'obra era la llum, una llum verídica que destacava, per la seva exactitud, en la manera que els reflexos del sol es projectaven sobre la superfície. Però, si bé aquest aspecte es considerava positiu, l'obra de Meifrèn fou a bastament criticada per la seva manera de representar l'espai i per tractar els personatges com si fossin espectres. Carles Pirozzini, de «La Renaixença» (3), escriví sobre Meifrèn afirmant: «Per a ésser impressionista li sobra, per a ésser idealista li falta». A la vegada, el crític es plantejava el fet que entre el pintor i l'opinió artística s'havia iniciat una polèmica: la de si ell convenciria la primera amb la seva manera de pintar o bé si ella el convenciria a ell amb les seves raons. Pirozzini definia Meifrèn com un «sofista de la pintura», i finalitzava dient que estava convençut que fins i tot en els seus defectes pictòrics era precis reconèixer el geni artístic de Meifrèn.

Amb molt d'encert, Francesc Miquel i Badia (4) veié que el tema d'aquesta obra recordava una obra de Balaca. Aquest pintor havia tractat magistralment les figures mentre que Meifrèn els havia donat únicament un valor secundari dins del paisatge. Certament, el tema d'ambdues obres era coincident tot i que els propòsits no ho eren: Balaca volia fer una obra de gènere, mentre que Meifrèn tractava de captar el paisatge i la seva llum, deixant les figures com a elements secundaris.

Pertanyen a aquests anys uns paisatges que tenen situat l'horitzó a la meitat del quadre per així poder resoldre la problemàtica del celatge, sobre el qual es retallaven una sèrie d'arbres sense fulles que ajudaven a crear una sensació de tristor, abandonament i melangia, sentiments tots ells buscats pel pintor. Les obres d'aquest moment denoten una preferència per a organitzar la composició a través de línies horitzontals. Meifrèn donà la mateixa importància a la zona dedicada al cel que a aquella que feia referència al mar o al camp. La unió dels dos espais era resolta a través de les verticals dels arbres —moltes vegades pollancre—, els pals dels vaixells o les roques.

1883. Una nova estada a París

L'any 1883 el trobem treballant a París. Ben aviat les escenes a l'interior de cafès parisencs es converteixen en un tema que Meifrèn es complau a reproduir. Seguint les solucions de Degas, Toulouse-Lautrec, Steilen, Willette i tants altres. Aquesta predilecció del pintor català estigué

determinada tant per raons artístiques com per motius de sensibilitat estètica.

A París pintà l'obra titulada «L'elevació d'un globus Montgolfier al camp». L'escena se situava al capvespre, tenint per fons un riu i en primer terme unes figures que contemplaven com s'enlairava l'artefacte. Aquesta obra es presentà a Barcelona, juntament amb la que portava per títol «Jardí amb figures».

Els escenaris urbans parisencs foren un tema tractat per Meifrèn, a qui interessava aconseguir plasmar pictòricament un conjunt d'edificis i una collectivitat que tenien la mateixa unitat atmosfèrica. A finals de febrer de l'any 1884, Meifrèn retornà a Barcelona.

El retorn a Barcelona: les visites del port

A partir del 1884, Meifrèn inicià la realització d'unes obres que tenien com a tema el port de Barcelona, assumpte amb el qual continuà fins als inicis de la dècada dels noranta. Pel mes de maig del 1884 presentà a la Sala Parés una sèrie de quadres basats en aquesta temàtica, i a l'Exposició Nacional de Madrid del mateix any presentà «Vista del port de Barcelona», obra que anava acompanyada de la titulada «Cafè de París».

Meifrèn acostumava a participar amb marines en els diferents esdeveniments artístics celebrats en aquests anys si bé també s'hi troba algun paisatge. L'estudi del conjunt de quadres que coneixem d'aquest període ens permet conèixer una clara evolució dins la mateixa temàtica. Les primeres obres que realitzà eren de composició similar a les que l'any 1883 havia presentat Joan Roig i Soler al Cercle Artístic, i que consistien a captar una dàrsena del port amb els vaixells varats, mentre que al fons es destacava la silueta de la façana marítima barcelonina.

Poc després trobarem una important sèrie d'obres que tenen com a tema velers sortint o bé entrant del port. L'estudi d'aquestes composicions demostra la constant evolució tècnica del pintor. La millora de les seves condicions pictòriques es fa palesa en com Meifrèn solucionava la perspectiva lineal i aèria, aconseguint una molt correcta reproducció del natural, com es pot comprovar fixant-se en la transparència dels efectes de llum sobre l'aigua i en l'extraordinari encert en la reproducció dels celatges. La captació dels efectes lumínics seguia essent un desafiament en el qual el pintor era el guanyador en aconseguir interpretar amb un gran realisme i precisió tant els efectes de la sortida del sol, com les sensacions atmosfèriques que es produïen al capvespre.

El conjunt de les obres d'aquest període mostra la gran capacitat tècnica del seu autor, que utilitza una pinzellada espontània, solta i fluida, virtuts totes elles que poden considerar-se constituents de la personalitat artística de Meifrèn.

La seva febre productora permeté que durant aquests anys anés presentant amb una sorprenent regularitat un bon nombre de composicions. A més de les que sistemàticament exposava a la Sala Parés, cal esmentar la seva participació a l'exposició organitzada pel Centre de Aquarellistes l'any 1885, a on aportà obres fetes a Sitges i a Barcelona que tenien per títol: «Costes de Llevant», «Costes de Garraf», «Silenci», «Impressions de viatge» i «Port de Barcelona». També cal recordar que a l'Exposició Universal del 1888, hi participà amb «L'estany», «Epíleg», «Port» i «Jesús apaivagant les onades».

Una obra interessant és la que presenta a l'Exposició Nacional de Madrid del 1890, i que

irònicament titulà «Mi estudio». L'obra era una reivindicació de la seva condició de pintor a «plein air», ja que es pintava ell mateix treballant a dalt d'una barca, un tema que recordava el que anys abans havia pintat Claude Monet.

Una nova etapa i els contactes amb Rusiñol i Casas

Ramon Casas va fer els seus estudis al Col·legi Carreras, a Sant Gervasi de Cassoles, centre al qual també acudia Josep Meifrèn, germà d'Eliseu, que esdevingué molt amic de Casas. L'amistat entre les dues famílies es comprovà quan anys més tard, el 1885, van conjuntament a passar unes vacances a Vernet-le-Bains.

L'hivern del 1890-1891, Casas i Meifrèn coincideixen a París i al seu retorn a Catalunya, desitjosos de captar la llum càlida de les costes mediterrànies, fan una estada a Sitges durant l'estiu del 1891. La notícia de la seva arribada va transcendir a la premsa local. Mentre Casas pintava els patis sitgetans, Meifrèn interpretava els exteriors de la població. Les obres realitzades per Casas foren donades a conèixer a la Segona Exposició Rusiñol-Casas-Clarasó, i les de Meifrèn, anirien presentant-se en les exposicions setmanals de la Sala Parés, com és el cas de l'obra titulada «Migdia a Sitges», que fou mostrada a finals de l'any 1891. El títol del quadre ens reafirma l'interès per la captació de la llum que en aquells moments tenien tant Eliseu Meifrèn com Ramon Casas, qui, a més dels patis, es dedicà a pintar paisatges a ple sol, palpitants de llum, totalment oposats als paisatges septentrionals realitzats a París.

Pel que fa als contactes entre Meifrèn i Rusiñol, són moltes les referències que hem anat trobant de la seva amistat. A més de la coincidència, moltes vegades repetida, d'exposar conjuntament obres a la mateixa sala hem d'esmentar que l'any 1887 Meifrèn regalà una obra a Rusiñol, un paisatge, que estava dedicat «al amigo y al artista Rusiñol». Un altre esdeveniment que ens informa de l'amistat entre els dos artistes hem de trobar-lo el 1889, després que tingués lloc la primera exposició individual d'Eliseu Meifrèn. Sembla ésser que la mostra no aconseguí l'èxit de venda que s'esperava, per altra part Meifrèn necessitava diners per a portar a terme un ambiciós projecte, consistent a viatjar a Madrid, París, Itàlia, Anglaterra i EE.UU. Aleshores, es considerà la possibilitat que, seguint el costum portat a la pràctica per artistes de renom de París, Londres o Roma, Meifrèn decidís subhastar públicament la col·lecció d'obres que havia estat exposada a la Sala Parés. Els tassadors i encarregats de portar a terme la subhasta foren Josep Masriera, president del Cercle Artístic, i Santiago Rusiñol, que és molt possible que hagués tingut la idea. La venda tingué lloc els dies 27 i 28 de març, i s'aconseguí, gràcies als dots de convicció de Rusiñol, que moltes de les obres es venguessin a un preu superior al taxat.

A començaments de maig del 1889, inicia Meifrèn el seu periple, que no fou tan llarg com pretenia en un primer moment. Sabem que va a Madrid i també a Itàlia, a Venècia i Nàpols, on realitzà diverses obres i apunts acolorits que arribaren a Barcelona a començaments del 1890. El fort desig de captar el mar i la llum en totes les seves variants, el portà a les costes normandes on, a Dieppe, realitzà unes obres plenes de veritat ambiental.

L'any 1890 moltes de les seves obres tornen a ésser venudes en subhasta, aquesta vegada al Salón de Ventas. El mes de novembre del mateix any, realitzà una segona exposició individual.

Els guanys que aconseguí li permeteren anar a passar una temporada a París, on coincidirà amb Rusiñol i Casas. Segons diu la història, Santiago Rusiñol arriba a Sitges d'una manera imprevista, a finals del 1891, quan ell i Eliseu Meifrèn es dirigien a Vilanova per conèixer el Museu Balaguer. Quan passen per Sitges decideixen aturar-s'hi, cosa gens estranya si pensem que en l'estiu d'aquell any Meifrèn havia compartit moltes hores amb els seus amics sitgetans. Tot just prendre contacte amb la població, Rusiñol se sent atret per tot el que ella li ofereix. Serà en aquest moment quan decideix residir-hi durant un mes i mig, temps que aprofita per a pintar els racons que més li atraïen, i per a guanyar-se l'estimació de la gent.

A començaments del 1892 viatja a París, si bé sembla ésser que pel mes de febrer tornà a Sitges acompanyat de Casas i de Meifrèn, per assistir als carnavals que amb tanta força se celebraven a la vila.

La relació de Meifrèn amb les festes modernistes

A l'estiu de 1892, Rusiñol organitza a Sitges la primera festa modernista. L'acte principal consistí en l'organització de la Primera Exposició de Belles Arts de Sitges. La iniciativa era secundada pels pintors luministes, amb el propòsit que es fomentés entre els pintors l'interès pel paisatge de la població i captar-ne l'atmosfera, la llum i els racons més característics. Amb aquest fi, l'única condició era que les obres presentades fossin de temàtica sitgetana. Meifrèn hi envià sis obres: cinc marines i un paisatge. L'anàlisi del conjunt ens mostra com en alguna d'elles recordava les solucions temàtiques i compositives que Roig i Soler havia utilitzat una dècada abans. Un exemple d'això seria la representació de la platja amb les terrisses que havia portat la barca del «Plats-i-Olles». La figura humana és utilitzada com a element secundari, mentre que les barques amb la seva destacada verticalitat, serveixen de magnífic nexa d'unió del cel amb la marcada horitzontalitat del mar i la platja. Pel que fa a uns paisatges de Sitges amb l'església al fons, cal dir que la solució va més enllà dels plantejaments que havia donat l'Escola Luminista. Un exemple pot ésser una obra que Meifrèn dedicà a la senyora Lamadrid, i que està molt lligada, a les composicions realitzades per Casas l'estiu del 1891. Ens referim al fet que tots dos pintors busquen partir en dues masses, de llum i penombra, ja sigui un camí, un torrent o bé, com és el cas de l'obra esmentada, l'ombra d'un mur que s'obre al carrer.

La Tercera Festa modernista tingué lloc el mes de novembre del 1894. Un dels actes consistí en l'entrada al Cau Ferrat de dues obres del Greco, que Rusiñol havia adquirit a París. En processó anaren des de l'estació del ferrocarril fins la casa d'en Rusiñol. Obria la marxa el dibuixant Lluís Labarta sobre un corser, mentre que Pere Romeu feia tremolar la bandera del Cau com una gloriosa ensenya. Darrera d'ell, dos personatges portadors d'uns canalobres de ferro donaven pas als dos quadres de Theotocópuli que eren portats en unes vares pels artistes Clarasó, Pichot, Casas i Meifrèn en un primer torn, i per Pellicer, Brull, Tolosa i Soler Roviroa en un segon torn. El paper que hi tenia Meifrèn, el mateix que tingueren els principals amics de Rusiñol, reafirmava un cop més l'amistat que existia entre els dos pintors.

Meifrèn, viatger incansable

El mes de maig del 1895 trobem Meifrèn a Madrid, fent unes còpies al Museo del Prado. La seva obsessió per pintar els diferents aspectes de la mar i el cel, el portarà a viatjar pels més variats indrets. Continua fent diferents estades a França i pintant Cadaqués, població que des del 1886 no deixà mai d'ésser motiu dels seus quadres, coincidint en això amb la preferència que també li tenia Joan Roig i Soler. Però no deixà de voler descobrir nous llocs que li permetessin estudiar les més fines vibracions de la llum, les més íntimes sensacions de color i que li possibilitessin recollir la impressió d'un moment concret de la natura. Amb aquesta intenció, entre 1898 i 1899, marxà a les illes Canàries i l'any 1903 viatjà a l'Argentina, país on fou molt apreciat i on l'any 1910 se li concedí la Medalla d'Honor de l'Exposició Nacional. Altres llocs interessants per a ser destacats, seran Banyoles i l'illa de Mallorca, on més d'una vegada coincidiria pintant amb Santiago Rusiñol.

L'any 1907 tingué lloc a París, a la Sala Georges Petit, la exposició «Paisatges d'Espanya», que consistia en un conjunt d'obres que Meifrèn havia anat pintant per Galícia, País Basc, Castella i Catalunya.

Festes i homenatges

Malgrat tots aquests viatges, els contactes amb els amics de sempre no es varen perdre. Un exemple el tenim quan el mes de febrer del 1904 Ramon Casas i Eliseu Meifrèn participaren en les festes del carnaval de Madrid, vestits d'automobilistes, sobre el cotxe de Ramon Casas. El que suposava una novetat era que el desplaçament del vehicle no es feia gràcies al motor, sinó que la màquina era estirada per un burret. Aquesta estada a Madrid fou aprofitada per a preparar una exposició a la Sala Amare, mostra que tingué lloc el mes de febrer del 1905. Ramon Casas, en una carta dirigida a Miquel Utrillo, feia referència a aquesta manifestació, i s'hi demostra una vegada més l'afecte que sentia per Meifrèn.

Quan el 22 de gener del 1911 Eliseu Meifrèn és homenatjat per l'èxit que havia aconseguit a l'Argentina, envoltaren l'amic, a ple camp i sota els pins de la Rabassada, Ramon Casas, Oleguer Junyent, Juli Vallmitjana, Miquel Utrillo i Alexandre de Riquer, entre molts altres companys. Al cap d'uns anys, el 1915, Eliseu Meifrèn fou el que organitzà el sopar d'homenatge a Rusiñol, Casas y Clarasó, amb motiu de complir-se el vint-i-cinquè any d'haver fet la seva primera exposició en grup. El mateix Meifrèn, l'any 1890, havia estat qui havia donat la idea de fer un sopar de reconeixement a aquells tres artistes, àpat que se celebrà a la Sala Parés.

Epíleg

Aquest treball s'ha centrat en dos punts bàsics, comentar l'obra realitzada per Meifrèn durant una etapa que situem entre 1879 i 1892, període que s'inicià i finalitzà en dos moments en què el pintor està relacionat amb les poblacions de la costa de ponent catalana, i el segon punt que ens ha interessat remarcar és la seva relació amb els pintors de l'Escola Luminista, així com també la seva amistat amb Santiago Rusiñol i Ramon Casas. Roig i Soler i Mas i Fondevila trobaren a Sitges i els seus voltants l'indret que buscaven per aconseguir portar a terme les seves propostes, les quals cercaven de manera especial captar, no únicament els motius més pintorescs

de la realitat que tenien davant, sinó que buscaven també expressar el substracte del país. El resultat d'aquesta voluntat queda palès en unes obres que unien la llum especial de l'indret amb la representació dels paisatges més paradigmàtics i amb el perfecte coneixement dels costums dels seus habitants. Meifrèn realitzarà a Sitges una sèrie d'obres que estan molt pròximes a aquest sentiment. Però la inalterable visió d'aquests indrets, d'un cel clar i net, amb poques variants i d'una mar blava que acostuma a estar tranquil·la, semblava no satisfer prou els anhels del pintor. Meifrèn desitjava tenir davant seu un camp d'observació ampli i dinàmic que li permetés córrer darrera de la captació dels núvols tumultuosos o de la mar en moviment. Pintar el dinamisme i la vivacitat de la matèria fou un principi sostingut per Meifrèn durant tota la seva vida, plantejament que el diferencià dels altres pintors luministes, així com de la pintura dels seus amics Casas i Rusiñol.

Les conclusions a què s'arriba després de treballar sobre la personalitat de Meifrèn són

que aquest gran paisatgista, tot i ser un pintor realista, era un esteticista que trobava en la natura el seu millor model. Meifrèn no va ésser mai un pintor d'anècdota ni de quadre de gènere, com tampoc no s'havia deturat mai en la ressenya minuciosa de cada un dels detalls que conformaven les obres. La seva pintura podria situar-se en la convergència de les escoles vuitcentistes (napolitana i veneciana) i l'escola impressionista, essent una obra feta per un artista que posseïa una fàcil digitació i que disposava d'una enorme capacitat per a jugar amb el color i la llum, donant com a resultat una obra d'una visió de conjunt total.

(1) *Il·lustració Catalana*, 10 de novembre del 1880, nota.

(2) Sobre aquesta obra vegi's: *La Renaixença*, 11 de gener del 1881, *El Diluvio*, 14 de gener del 1881 i *La Gaceta de Catalunya*, 16 de gener del 1881.

(3) *La Renaixença*, 23 de novembre del 1882. Article signat per Carles Pirozzini.

(4) *Diario de Barcelona*, 16 de novembre del 1882. Article signat per Francesc Miquel i Badia.

Aquest número ha estat publicat
amb l'ajuda de



CAIXA DE CATALUNYA
