

EL CRIST ROMÀNIC DEL CASTELL D'ULLDECONA

Fibla, Helena; Alucha, Olivia; Esteve, Saray; Estrella, Laia; Forcadell, Toni; Galeote, Eli; Mollà, Feliu; Querol, Imma; Vidal, Jordi i Vericat Agustí.*

Localització de la troballa

En la intervenció arqueològica que s'està realitzant al Castell d'Ulldecona, portada a terme pel mòdul d'auxiliar d'arqueologia de l'Escola Taller "la Foia", ha aparegut una peça que destaca per la seva singularitat: la figura d'un Crist metàl·lic.

La troballa es va realitzar al cantó sud-est de la part superior del bastió, dintre el recinte intern, on es trobava atrapat entre pedres, i a un metre per sota del nivell superficial, en un estrat d'enderroc, compost per pedres, teules i terra, just a sobre del paviment de l'estança superior del bastió.

Descripció

Es tracta d'una peça que sembla estar realitzada amb un aliatge de coure i bronze. Les seves mides, tenint en compte que li falta un braç que es devia trencar, són de 22x11cm. És una figura buidada pel revers, la qual cosa ens indica que està feta a partir d'un motlle que, per la suavitat de la cara interna, sembla que deuria ser de fang¹. La figura presenta restes d'estar xapada amb or, excepte el perizoni (faldó que el vesteix), que sembla que està decorat amb esmalts de tipus champlévés, possiblement de color blau lapislàtzuli.

És la figura de Crist triomfant sobre la creu, tot i que aquesta última no s'ha conservat. Apareix coronat, representant Crist Rei, totpoderós, sense expressió de patiment, substituint la corona d'espines amb la que es representava el sofriment de la crucifixió. La corona és acabada en tres puntes, de les quals, la central és rematada amb una creu.

El cap apareix lleugerament inclinat cap a la dreta. El rostre, inexpressiu, de tipus oval, s'emmarca per una llarga cabellera que li descansa damunt les espatlles. Dels trets fisonòmics, apart dels ulls, destaquen els detalls de la barba i el bigoti. Els ulls són incrustats; en dos cercles totalment buidats s'acoplen, possiblement, dos gemmes de color fosc, que dotarien a la figura d'una mirada majestuosa, presentant la imatge d'uns ulls grossos i respectuosos, mirant el poble.

L'únic braç que conserva es presenta estès en forma de creu, lleugerament flexionat a l'altura del colze. La mà està oberta amb el polze separat de la resta dels dits i amb un forat al palmell de la mà, on aniria un clau que clavaria la figura a la creu, però que no s'ha conservat. El cos, nu fins a la cintura, descriu l'anatomia i el costellam de forma convencional: unes línies incises representen les costelles i marquen la part superior del cos, i el ventre és voluminós.

* Grup del mòdul d'Arqueologia de l'Escola Taller "La Foia" d'Ulldecona.

¹ . Segons opinió de Manel Romero, orfebre que ens ha ajudat en l'estudi d'aquesta peça.

El perizoni cobreix les extremitats inferiors, que li arriba fins als genolls a la part anterior i fins el tou de la cama a la posterior. Els genolls es troben lleugerament flexionats. Els peus es recolzen, en rotació externa, damunt un supedani trapezoïdal, o plataforma que surt de la creu per descansar-los, on estan clavats, pels forats que presenten, mitjançant claus, segurament de ferro, deduït per les restes d'aquest material que queden en aquests forats. Els peus són gravats amb el detall dels dits.

Cal destacar la labor d'aquesta figura de Crist. Cadascuna de les tècniques emprades, tant les gravades amb cisell com aquelles altres on l'esmalt hi és aplicat, estan treballades amb gran precisió. Cal observar la delicadesa i la uniformitat de traç que mostren les descripcions dels cabells, de la barba i del bigoti. En general es pot dir que l'autor no ha aconseguit donar a la seva obra unes proporcions gaire encertades. Pel que fa al modelatge, la part més reeixida és el cap, el qual representa una cinquena part del cos. L'interès pel relleu de la figura disminueix progressivament fins arribar als peus. Pren una lleugera forma en "S" per tal de trencar la rigidesa del cos. El procés de corrosió, visible actualment, sembla estar estabilitzat, però s'ha d'iniciar un procés de neteja, per a que pugui aparèixer tota la decoració que es conserva sota².

Estudi comparatiu i tècnic

Hi ha una manca de documentació sobre aquest tipus de peces, tant pel que fa a cada cas en particular com en general. Tot i això, s'ha realitzat un estudi a partir de la comparació d'aquesta figura amb altres de característiques semblants, com són el Crist d'una creu processional que es conserva al Museu Diocesà de Lleida i el Crist trobat a l'antiga església del Sant Sepulcre, a Palma de Mallorca; també hem tingut en compte un grup de diverses figures de Crist de procedència desconeguda, guardades al MNAC.

Aquest tipus de figures es realitzaven tant en fusta, com en marbre, com en metall, i dintre d'aquestes últimes s'utilitzava tant el coure com el bronze, com l'aliatge d'aquests dos. Microscòpicament, s'ha comprovat l'afirmació abans esmentada de que es tracta d'una peça d'aliatge que està xapada amb una capa d'or. Les peces realitzades en fusta eren cobertes per làmines de pa d'or d'una micra de gruix, però les metàl·liques s'havien de xapar amb un gruix superior a aquest. El daurat és la darrera operació, necessària per a les peces que han estat elaborades amb els metalls de coure o d'argent per tal de protegir-los de l'oxidació. El daurat consisteix a aplicar l'or amb una amalgama de mercuri i exposar-lo a la calor. Així el mercuri es desprèn en forma de gas i l'or resta fixat sobre el metall.

En aquest tipus de peces el perizoni presenta decoració d'esmalts champlevés. Aquesta tècnica consisteix en reomplir amb el pols de l'esmalt, els buits que s'excaven a la placa del metall. Després es produeix la fusió d'aquesta pols mitjançant un tipus de coccio que només afecta a l'esmalt, deixant la resta de la peça sense cap modificació ni en la seva forma, ni en la seva consistència, ja que no altera el seu material. L'acabat de l'esmalt és allisat. És molt possible que el champlevé sigui l'evolució de l'esmalt bàrbar, celta (PIJOAN, 1966).

Els artistes d'obra de Llemotges sovint combinen relleus de coure repujat amb els esmalts. Generalment, no introdueixen el relleu repujat més que en determinades parts de les figures; és com una accentuació que dóna èmfasi als més importants detalls de la peça. Però,

² Comentari personal de Carme Clemente, restauradora que ens ha ajudat en l'estudi d'aquesta peça.

de vegades, tota la figura està repujada en alt relleu de coure daurat i els esmalts queden reduïts a decorar un camp de fons. El color preferit és el blau, lo qual pot explicar-se de vegades, pel fet que aquest color pot simbolitzar el Regne dels Cels. Produït per l'òxid de cobalt, que es troba a la proximitat dels jaciments de coure i fou objecte de comerç des de l'antiguitat, als segles XII y XIII, rivalitza amb el color càlid i profund del lapislàtzuli (la matèria prima, de 1210 a 1230, per la seva qualitat). Aquest predomini del color blau no s'utilitza en el cinyell o cinturó que, normalment, és de color blanc. Cal valorar especialment l'impacte visual que devia resultar de la combinació dels camps de color de l'esmalt amb els daurats, ja fos pla o en relleu. L'ús de materials com el coure o el bronze afavoria, a més, la interpretació dels objectes i la seva conservació, a diferència de les peces d'or o d'argent repujats. Després dels anys de decadència de l'esmalt, al final del segle XIII, torna a renàixer amb una magnífica modalitat al segle XIV, amb el nom d'esmalts baixrelleu: aquests es fan gravant i cisellant sobre or i argent el motiu i després s'esmalta. Els esmalts ja no són opacs, ara són transparents, els quals agafen qualitat de pedra preciosa. Aquests esmalts s'executaven de dos formes: la primera i més senzilla, cobrint els fons d'un sol color, generalment blau, deixant les parts reservades en metall, dibuixant-les amb línies en esmalt vermell o verd. L'altra forma, molt més artística i de major mèrit, consistia en gravar i cisellar en baixrelleu el motiu que després es recobria amb esmalt transparent, donant el clarfosc segons la major o menor profunditat de relleu. Amb aquesta classe de treball quedaven relegats a segon lloc els artistes esmaltadors, essent els orfebres qui al fer el treball i la combinació de perles i pedres precioses junt amb els esmalts, van adquirir una major importància.

Pel que fa al gravat dels peus, ens trobem que aquestes figures presenten les dos possibilitats: gravats o en relleu. En aquest tipus de peces, la part més reeixida és sempre el cap, i és freqüent que l'interès pel relleu de la figura disminueixi progressivament fins arribar als peus. I, també és freqüent que, en aquest tipus de representacions del mateix període que la del castell d'Ulldecona, el cos prengui una lleugera forma en "S", per tal de trencar la rigidesa del cos. Fins al segle XII, el tractament del cos, en la seva totalitat, es duu a terme d'acord amb una postura recta i els braços es conformen horitzontals, i s'hi afluixen a partir d'aquesta data a la vegada que s'arquegen les cames, ambdues característiques ja pròpies de les creus de tres claus.

Iconogràficament, i dins del període romànic, totes les imatges d'aquest tipus representen la imatge de Crist triomfant sobre la mort, una imatge repetida en gran quantitat d'ocasions, tant en orfebreria, com en fusta, com en marbre. Aquesta representació, configurada en el pas del segle XII al XIII, cap a 1195-1210, fou difosa internacionalment per les manufactures de Llemotges, a partir del primer quart del segle XIII (TABURET, DELAYE, DRAKE, 1995, pàg. 186-187). Caldria aclarir que el fet de parlar de tallers llemosins no pressuposa la forçosa importació de les obres ni identifica el seu lloc d'execució, per bé que poden ser resultat dels múltiples contactes entre Catalunya i aquesta regió occitana durant l'edat mitjana. Aquest tipus de Crist és una representació molt freqüent en orfebreria a Catalunya al segle XI i va ser imitat a mitjan segle XIII o bé durant el segon terç del mateix segle.

Pel que fa a la creu, s'han trobat, vora el lloc on es va trobar la figura, petites restes del mateix material que en podrien formar part. En aquestes porcions s'observen restes de que també estiguin cobertes d'or, i una decoració gravada a base de l'estampat d'un motiu floral. És freqüent que aquest tipus de figures de Crist vagin clavades a creus de fusta folrades de coure amb decoració d'esmalt. Al segle XIII, els motius decoratius canvien, el fullatge adquirirà importància mentre els motius radiants, rosetes, quadrilòbuls, etc. desapareixen. Cap

al segle XIII apareix la forma de creu amb els caps ornats de flors de lis. Però també és freqüent que les creus on, originàriament, van clavades aquestes figures, siguin substituïdes per altres. Això comporta que el Crist i la creu no siguin de la mateixa època.

Context històric

Enquadrem aquesta troballa dins del període de conquesta i feudalització de la Catalunya Nova, concretament entre el moment de la conquesta de la ciutat de Tortosa per part del comte Ramon Berenguer IV, el 1148, i la donació de la primera carta pobla d'Ulldecona el 1222. Aquesta conquesta representa l'ocupació cristiana del sud de Catalunya, i s'inscriu en el procés d'expansió del feudalisme català que es va produir durant els segles XII i XIII.

Dintre del procés de repartiment de les noves terres conquerides, l'actual comarca del Montsià es divideix en grans senyories. En aquest repartiment, el castell i l'ampli terme d'Ulldecona, són confiats a l'orde de l'Hospital pel seu caràcter militar, al tractar-se d'un territori de frontera amb els andalusins. Aquesta orde va infeudar Ulldecona a Ramon I de Montcada, essent el principi del domini dels Montcada. Fou un d'aquests Montcada, juntament amb l'orde, qui el 1222, lliurà la primera carta de poblament d'Ulldecona, tot i que ja estava poblada. En aquest moment la vila d'Ulldecona es trobava situada a l'empara de les muralles del castell i estava poblada per un reduït grup de famílies camperoles. Al llarg del segle XIII, l'orde de l'Hospital va aconseguir el domini ple del lloc.

A partir de la campanya de conquesta del llevant valencià, per part de Jaume I, la frontera amb els sarraïns es va traslladar cap al sud. Això va permetre que els habitants de l'antiga vila es traslladessin a la zona de la Foia, més propera dels llocs de conreu per a formar la nova Ulldecona. Aquest fet va permetre que el 1273, el Castellà d'Amposta lliurés la segona carta de poblament als habitants del castell per tal que passessin a la Dominicatura de la Foia o Sant Lluç d'Ulldecona.

Context artístic a Catalunya

A final del segle X i començament del segle XI s'inicia una nova forma artística -el romànic- sota l'impuls del moviment cluniacenc. S'alcen construccions de filiació llombarda amb absis semicirculars orientats a llevant, i finestres de doble esqueixada. Al llarg de tot el segle XI s'edificaren centenars d'esglésies per Catalunya amb aquestes característiques artístiques i arquitectòniques.

En un segon període, que comprèn tot el segle XII i perdura fins el XIII, l'arquitectura romànica es perfecciona amb la utilització de grans carreus escairats, voltes de canó amb arcs torals aguantats amb contraforts a l'exterior, i arquivoltes en portes i finestres. Característica d'aquest període és la incorporació de l'escultura a l'arquitectura, assimilant els models italians i occitans. La iconografia més freqüent representa el Pantocràtor amb el símbol dels evangelistes, diversitat d'escenes de l'Antic i Nou Testament, i temàtica animalista i fitomòrfica.

L'escultura romànica en fusta es difon molt a Catalunya sobretot a partir del segle XII. Les talles policromades, de caràcter rígid i frontal, representen amb molta freqüència el tema de la Mare de Déu amb el Nen i el Crist crucificat o a la creu vestit amb túnica, anomenat

Majestat.

La pintura romànica, tant la mural com la realitzada sobre fusta, adquireix a Catalunya una gran qualitat i popularitat. L'estil simbolista, antinaturalista i rígid, palesa una vinculació als corrents italià bizantinitzat i lineal francès. El moment culminant de la pintura mural va de final del segle XI fins a la primera meitat del segle XII, i abunda en la representació del Pantocràtor dins la màndorla, que ocupa l'absis de les esglésies i també la representació de la Mare de Déu.

L'art menor del romànic engloba les creacions que es realitzen en orfebreria, esmalts, ceràmica, vidre, o tapissos. El reduït nombre d'objectes conservats és la conseqüència lògica de l'escassa existència d'objectes i atuell, motivada principalment per tres raons: primer, per un continuat consum fins a la destrucció; segon, per la possibilitat de la majoria dels productes metàl·lics de poder ésser fosos de nou i transformats; i, tercer, per la destrucció pròpia dels conflictes socials o polítics al llarg del temps. Quant a objectes litúrgics, ens han pervingut belles mostres de teixits o brodats, i d'esmalts, com la tapa del Missal de la seu de Tortosa i el Crist de Sant Miquel de Cruïlles; i també calzes, lipsanoteques per guardar les relíquies, i creus, com la creu processional de Riells del Fai; són mostres d'una orfebreria religiosa que aconseguí un desenvolupament considerable, però que malauradament les devastacions i els saqueigs han fet, en part, desaparèixer. Dintre de l'orfebreria esmaltada adquireix la major importància es centre de manufactures de Llemotges. Llemotges, a finals del segle XII es va convertir en el major centre de producció o distribució d'objectes metàl·lics esmaltats. La "oeuvre de Llemotges" es va difondre per tot l'Occident, probablement degut a la seva baratura, encara que les avalava la seva qualitat bona i duradora. Les pastes de l'obra de Llemotges eren menys fines i les coloracions més cridaneres que les dels esmalts del Rhin, en les que predominaven els verds grisos, blaus i morats (PIJOAN, 1966).

És singular que encara no coneixem amb precisió els centres de producció de l'anomenada "oeuvre de Llemotges"; aquesta produïa la millor vaixela i servia per enriquir tota classe d'objectes. Es troben mencionats esmalts de Llemotges a la majoria dels inventaris de persones principals de l'Edat Mitjana. Es va continuar fabricant durant l'època gòtica, conservant el caràcter i, fins i tot, les formes de la decoració romànica. Però podria molt bé ser que Llemotges sols fóra el centre monopolitzador del comerç d'objectes produïts en altres parts, inclòs a Espanya. La persistent qualificació d'"obra de Llemotges" que li van donar els antics va ser suficient per a localitzar a la ciutat de Llemotges la seva fabricació. No hi ha contractes d'execució d'obres "llemotgines"; no tenim cap obra firmada, ni amb data d'execució que pugui ser garantitzada sense reserves.

Les "obres de Llemotges" estan executades amb el procediment anomenat de champlevé, arribant a una perfecció de tècnica i una bellesa de color que les fa dignes de codejar-se amb les millors obres de l'esmaltaria bizantina. Repeteixen els temes amb una gran monotonía, ja que els objectes són fets amb motlle. Els tallers tenien un mostrari de plaques que es podien enviar a llunyans països amb poc cost i allí els adherien a altres peces per compondre altars, frontals, baúls, arques de relíquies, trons per a imatges. Això complica la identificació de l'"obra de Llemotges", perquè els artistes locals que adherien aquelles peces sovint afegien elements propis, inclòs possiblement altres esmalts executats al país. Alguns esmalts que s'atribueixen als tallers de Llemotges, podien haver segut executats a la Península. Hi ha unes quantes obres capitals de l'esmaltaria romànica que s'haguessin pogut executar al país. Lo que sí és segur és que es van fer esmalts imitant l'anomenada "obra de Llemotges" per tot el territori. Es revelen per les seves pastes terroses, opaques, sense

brillantor; però en canvi, tenen dissenys forts, vigorosos i colors foscos.

El primer grup d'estudiosos d'esmalts sorgeix a França. Aquest grup d'autors francesos accepten sense discussió que qualsevol esmalt champlévé identificable com de l'Edat Mitjana fou fet sens dubte a Llemotges. Davant aquest panorama francès, el baró De la Vega de la Hoz, creà el 1909 la primera teoria de la possible escola hispànica. Sota l'apel·latiu de "grup de Silos" es va agrupar un conjunt de peces que fan pensar en un taller hispànic. Ens sembla que en les circumstàncies actuals és just pensar que la tècnica d'esmalts a la Península i la Llemosina existiren com a entitats definides però sense excloure les infiltracions i influències que devien provenir d'una colla de circumstàncies religioses, polítiques i econòmiques. Hem de lamentar la ignorància total de les fonts documentals que podrien aportar una mica de claror sobre els possibles tallers d'esfaltadors de Catalunya, València y les Balears.

Segurament, moltes peces procedien de tallers llemosins o de Silos. Tanmateix, hi ha alguns exemples que presenten uns caràcters peculiars en el dibuix, el colorit i en altres detalls que han estat classificats com a esmalts catalans. Hem de deixar constància d'un intent de definició del taller de Tortosa (MATAS, 1987).

També l'art de la forja produí, en l'època romànica, abundants mostres de ferros artístics, que de les valls pirinenques, on s'originà la farga catalana, s'escamparen arreu de Catalunya. Dels escriptors dels monestirs i de les catedrals surten les bíblies, homiliaris i altres còdexs litúrgics amb belles miniatures d'influència mossàrab, carolíngia i italiana. La miniatura romànica tingué com a centre principal Ripoll, on s'il·lustren al voltant de l'any 1000 les dues bíblies més importants d'Europa: la Bíblia de Ripoll y la Bíblia de Sant Pere de Roda.

Context artístic a la comarca

A la comarca del Montsià no es té constància de la troballa de peces inscrites dins d'aquest l'estil artístic. Tan sols, com a element arquitectònic, tenim la façana de l'església de les Ventalles, que és possiblement l'edifici religiós més antic que es conserva a la comarca.

En quant a escultura, no hi ha constància de la conservació de cap obra. Hem de desplaçar-nos a la comarca veïna del Baix Ebre, per trobar restes d'aquest art. Aquestes consisteixen en uns capitells historiat amb el programa iconogràfic basat en el cicle de la passió de Crist, situats actualment a la porta d'entrada al pati interior de la catedral de Tortosa. I, a més d'aquests, en l'antic Palau Episcopal, es conserva un capitell que presenta una decoració derivada del model clàssic corinti.

Referent a la miniatura i arts de l'objecte, les restes més properes també es troben a la comarca veïna del Baix Ebre. Tenen un protagonisme especial un conjunt de manuscrits conservats a la biblioteca de l'Arxiu Capitular junt a un conjunt de peces d'època romànica, conservades al tresor de la catedral tortosina. D'entre els manuscrits, en destaquen dos, per la seva qualitat artística: els manuscrits números 11 i 20. Del primer, un sacramentari gregorià anomenat missal de Sant Ruf, s'han conservat les tapes formades per dues plaques rectangulars d'argent repujat i esmaltades seguint la tècnica del champlévé; pel que fa a la seva rica decoració, cal esmentar dos folis miniats amb les escenes de la Crucifixió i la Maiestas Domini, respectivament. El segon manuscrit destacat correspon a "La Ciutat de Déu"

de Sant Agustí, el qual conserva, a més de vint-i-una inicials o caplletres acolorides, cinc folis totalment il·lustrats. La resta de peces són: una arqueta àrab, de planta rectangular i tapa trapezoïdal, treballada en marqueteria de fusta i incrustacions d'ivori; i el conjunt de peces - dues volutes de bàcul, un anell i uns guants- pertanyents als aixovars funeraris dels bisbes Gaufred d'Avinyó i Arnau de Jardí, procedents de sengles arquetes funeràries.

Pel que fa a les peces desaparegudes, cal destacar-ne dues en concret: una arqueta andalusina, de característiques semblants a l'esmentada, i un crucifix de bronze, esmaltat, del qual es conserva documentació fotogràfica.

A partir de tot això, podem observar que el Crist d'Uldecona és una peça extraordinària en totes les terres de l'Ebre, i sobretot a la comarca del Montsià. A part de la documentació fotogràfica de l'esmentat crucifix de bronze desaparegut, aquesta figura apareguda al castell és única, encara que les dos pertanyerien a la mateixa època, ja que tenen unes característiques molt semblants. Per poder trobar peces semblants ens hem d'anar a Lleida i a Barcelona.

Valoració final

Convé donar aquí un paral·lel des del punt de vista simbòlic, potser significatiu, encara que la seva validesa és qüestionable. Aquesta figura és del mateix tipus que el "Cristo de las Batallas", de la catedral de Salamanca. Aquest fet ens permet dir que, probablement, el nostre Crist hagués estat també un Crist estandard de les tropes que van conquerir el territori; Constantí, després de la seva conversió al Cristianisme, adoptà la creu com a senyera, utilitzant-lo en la guerra contra els infidels. Però generalment, les figures de Crist muntades sobre creus, eren utilitzades en processons o bé eren damunt els altars, i d'altres contenien relíquies dels sants, en aquest cas creus-reliquiaris. A excepció d'aquestes últimes, les d'altar i les processonals es confonen molt sovint, ja que, en general, una mateixa creu servia per a ambdues finalitats.

Part integrant de quasi totes les creus, excepte en les reliquiari, fou el crucifix que fins el segle XIII acostumava a estar fixat amb quatre claus, dos a les mans i un a cada peu, i no s'adoptà el tipus iconogràfic de tres claus, en el qual els peus cavalquen un sobre l'altre i estan travessats per una sola peça fins a finals del mateix segle, i realitzat segons els procediments de l'esmaltaria llemosina. La seva existència sembla venir de molt antic, com ho demostren documents de l'època de la conquesta, gràcies als quals també s'ha considerat com una de les donacions preferides pels fundadors o els restauradors dels temples.

A partir del segle XI, la progressiva estabilitat del país, que es manifestà en la formació de les corts comtals i reials i en l'esplendor creixent del culte cristià en les catedrals i grans monestirs, promou la creació de nombrosos objectes d'art, que, apart de la seva bellesa formal i qualitat material, són, pels íntims lligams establerts entre la motivació i funció amb el poder i l'església, autèntics símbols sociològics i culturals.

El doble corrent comercial devers l'Orient i els països musulmans i devers els països cristians del migdia de França i del nord d'Itàlia, aporta nous elements a la tradició artística.

D'aquestes peces d'orfebreria religiosa i civil que aconseguiren un desenvolupament considerable, tan sols coneixem petites manifestacions d'aquelles obres magistrals que es

produïren, comparables a les que encara avui es poden admirar a Itàlia o Alemanya. Malauradament, els saqueigs i les devastacions que sofriren les esglésies catalanes han fet desaparèixer les mostres principals de l'orfebreria romànica i les que es conserven són, en gran majoria, de materials no preuats com l'aram o el bronze, cisellat o daurat, rèpliques no tan costoses d'aquelles obres de magnitud que no han arribat fins als nostres dies. És per aquests motius la magnificència d'aquesta troballa; i si més a més, afegim que és l'única peça de l'estil romànic a les nostres terres, tenim prou arguments per a que es al llarg del temps el Crist del Castell d'Uldecona es converteixi en tot un símbol per a Uldecona i per la comarca.

Per altra banda, aquesta troballa permet la possibilitat de situar l'existència d'una capella en el lloc on va ésser localitzada. Hi ha constància de que, al Castell d'Uldecona, anterior a l'Església de Sta. Maria dels Àngels, existia una altra capella que encara no ha estat situada. El lloc de la troballa no té explicació, i ens dóna la possibilitat de pensar que l'antiga capella estigués construïda sobre el bastió. Aquesta opinió es recolza, també, en la troballa, al darrera del bastió, d'una pedra que sembla correspondre a l'ara d'un altar. El bastió, de cronologia andalusina, sembla que va ser ampliat als inicis del primer moment Cristià, ampliant-se o unint-se a les estances contigües.

Segons consta en un escrit datat el juliol de 1801 (ALMUNI; BONET;0 CURTO 1995:83) l'antiga capella estava situada dins la Torre del castell, i als voltants del segle XV encara hi existia. Aquest document també comenta que l'Església de Sta. Maria dels Àngels es troba fora dels murs de la fortalesa. Un altre document del 1281 (ALMUNI; BONET; CURTO 1995:89) confirma que existien en aquest moment dues esglésies parroquials, Santa Maria dels Àngels al castell i la de Sant Lluç a la vila. D'aquests dos documents podem extreure que en els primers anys de poblament de la zona – finals del segle XII i inicis del XIII - va ser edificada una església pels nous colons i no per l'orde, ja que aquest disposava d'una capella particular, situada al bastió. Al traslladar-se la població cap a la vall també es va traslladar la parròquia amb la construcció d'una nova església, la de Sant Lluç. Al llarg del temps, l'església de Santa Maria es transforma en una mena d'ermita³, rebent diversos arranjaments. Per la qual cosa podem dir que el funcionament de la primera capella del castell tindria una continuïtat paral·lela – fins al seu enderrocament cap el segle XVI- a la de l'Església de Sta. Maria dels Àngels. Mentre aquesta última tindria la funcionalitat de lloc de culte per als feligresos, la capella tindria un caràcter privat per als monjos del castell. La troballa del Crist en aquest lloc fa que aquesta idea prengui més força i es pugui formular amb més seguretat.

BIBLIOGRAFIA

ALMUNI, Victòria; BONET, Maria; CURTO, Albert. (1995). De l'edat mitjana al Montsià. Els castells. Museu del Montsià. Amposta.

CATALUNYA ROMÀNICA. Volum 1 i volum 26. Enciclopèdia Catalana Barcelona. 1994-96.

BONET, María. (1994). La Orden del Hospital en la corona de Aragón. CSIC. Madrid.

FORCADELL, Toni (2001) "El castell d'Uldecona. Resultats de la campanya 1999-00".

³ A les visites pastorals de 1718 consta com a ermita. Axiu Capítular de Tortosa.

Rails, 2001. Uldecona.(en premsa).

JOVER FLIX, Mariano. Tortosa. Testimonio histórico-gráfico. 1973. M. Jover Flix. Tortosa.

GOMEZ R., Francisco. Los esmaltes sobre metales. Artes del tiempo y del espacio. 1984. Madrid.

DALMASES, Núria. Conèixer Catalunya. L'orfebreria. Ed. Dopesa. 1979. Barcelona.

MATAS BLANXART, M^a Teresa. Els esmalts romànics a Catalunya. 1. Arquetes. Art estudi edicions. 1987. Barcelona.

CARBONELL i ESTELLER, Eduard. Guia Art Romànic. Ed. MNAC. 1997. Barcelona.

MARTIN A., M^a Luisa. Esmaltes en España. Artes del tiempo i del espacio. Ed. Nacional. 1984. Madrid.

GUDIOL i CUNILL, J. Les creus d'orfebreria a Catalunya. Anuari de l'IEC. 1970. Barcelona.

PIJOAN, José. Summa Artis. Historia General del Arte. Volum IX. Espasa-Calpe, S.A. 1966. Madrid.

VVAA (1989) MILLENUM. Història y Art de l'Església Catalana. Catàleg exposició Catalunya 1000 anys. Generalitat de Catalunya. Barcelona.

W. A., Christian. "De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días". *Temas de antropología española*. Akal. 1976. Madrid.