

PATRIMONI I CONTEMPORANEÏTAT
FRONTERES I CRUÏLLES

PATRIMONI I CONTEMPORANEÏTAT FRONTERES I CRUÏLLES

SALA ANTONI GARCIA DE L'ANTIC ESCORXADOR DE TORTOSA
DEL 29 DE SETEMBRE AL 2 DE DESEMBRE DE 2007



Ajuntament
de Tortosa

EXPOSICIÓ

L'exposició s'ha presentat a la Sala Antoni Garcia de l'Antic Escorxador de Tortosa, del 29 de setembre al 2 de desembre de 2007

PRODUCCIÓ:

Àrea de cultura

Ajuntament de Tortosa

COMISSARIAT:

Josep Bosch

Leonardo Escoda

ASSESSORAMENT HISTÒRIC:

Josep Bosch

Albert Curto

Pere Izquierdo

Arturo Oliver

Marcel Pujol

Jacobo Vidal

Maria del Mar Villalbí

ARTISTES:

David Curto

Josep Lanau

Pilar Lanau

Alfred Porres

COORDINACIÓ:

Maria Josep Bel

EQUIP TÈCNIC:

Rosalba Carles

Eva Castellanos

Joan Carles Prats

Núria Segarra

DISSENY I MUNTATGE:

Fer Negre

IMATGE :

Leonardo Escoda

RESTAURACIÓ I CONSERVACIÓ:

Escola d'Art i Disseny de la Diputació
a Tortosa

AGRAÏMENTS:

Maria Josep Altadill

Carles Roset

Sergi Molina

Albert Aragonés

Zoraida Burgos

Carne Clemente

Angel Garcia

Raquel Pagà

Ramón Tórnoro

Brigada Municipal

Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya

CATÀLEG

El catàleg **FRONTERES I CRUÏLLES** s'ha presentat a l'Antic Escorxador de Tortosa el 26 d'octubre de 2007

EDICIÓ:

Àrea de Cultura

Ajuntament de Tortosa

DISSENY:

Fer Negre

TEXTOS

Josep Bosch

Albert Curto

David Curto

Leonardo Escoda

Pere Izquierdo

Josep Lanau

Pilar Lanau

Arturo Oliver

Alfred Porres

Marcel Pujol

Jacobo Vidal

Maria del Mar Villalbí

CORRECCIÓ:

Cinta Alcoverro

IMPRESSIÓ:

Impremta Querol, SL

FOTOGRAFIES:

Joan Carles Prats

Jep Colomé

David Curto

Òscar Lanau

© els artistes

© Ajuntament de Tortosa

Pl. Espanya, 1

43500 Tortosa

www.tortosa.cat

© dels autors dels articles i les
imatges

ISBN: 978-84-606-4447-7

D.L.: T-1.879-2007

Reservats tots els drets d'aquesta edició

EXPOSICIÓ PRODUÏDA PER:



AMB EL SUPORT DE:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

AMB LA COL·LABORACIÓ DE:



L'exposició *Fronteres i cruïlles: patrimoni i contemporaneïtat*, com el seu subtítol ens indica, ens proposa una reflexió sobre la capacitat evocadora del patrimoni com a font d'inspiració per a la creació artística i sobre el potencial de l'art en la reinterpretació del patrimoni. A partir d'una selecció de peces del fons patrimonial de l'Ajuntament de Tortosa, historiadors i artistes entrecreuen les seves mirades.

Aquesta mostra, la primera proposta expositiva produïda per l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Tortosa, té com a objectiu recollir la doble línia estratègica que defineix el projecte de futur per a l'Escorxador. D'una banda, aquest nou equipament cultural suposarà un impuls a la creació i difusió artística. D'altra banda, es preveu que el recinte aculli també el futur Centre d'Interpretació del Patrimoni. Tenint en compte la complexitat i ambició del projecte, s'executarà en diferents fases. Actualment s'està portant a terme la primera fase d'actuació amb el suport del *programa d'inversions en equipaments culturals 2005-2007* de la Direcció General de Cooperació Cultural de la Generalitat de Catalunya. Fruit d'aquesta primera fase d'actuació, Tortosa ja disposa d'una sala d'exposicions municipal que ens permet programar anualment diferents exposicions de caràcter patrimonial i artístic.

Els comissaris de l'exposició també representen el doble camí que vol convidar-vos a recórrer la mostra. Josep Bosch, com a arqueòleg que ha centrat la seva recerca en l'estudi del neolític al curs baix de l'Ebre, ha estat el responsable de vetllar per oferir-nos un recorregut històric estimulant a partir de la selecció d'algunes de les peces més emblemàtiques del fons museístic municipal de Tortosa, i amb aquesta finalitat ha comptat amb la col·laboració d'historiadors especialistes en cadascun dels períodes en els quals es contextualitzen les peces exposades. Leonardo Escoda, com a artista amb una trajectòria consolidada i professor de l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació a Tortosa, ha seleccionat i coordinat els artistes, i ha aconseguit un alt nivell de qualitat en les diferents propostes creatives que ens aporten noves mirades al nostre llegat patrimonial.

Voldria agrair, especialment, la col·laboració de l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació a Tortosa. El seu paper ha estat essencial en la selecció dels artistes participants en la mostra, així com en la conservació i restauració de les peces exposades.

La inauguració de l'exposició coincideix amb la Jornada Europea del Patrimoni, que se celebra simultàniament a 47 països, amb la finalitat de convidar els ciutadans europeus a descobrir la riquesa del patrimoni cultural comú. És en aquest context que us convidem a gaudir de *Fronteres i cruïlles: patrimoni i contemporaneïtat*.

Ferran Bel Accensi
Alcalde de Tortosa

PATRIMONI I CONTEMPORANEÏTAT

FRONTERES I CRUÏLLES

Josep Bosch.....	13
------------------	----

CERÀMICA NEOLÍTICA

Josep Bosch.....	18
------------------	----

ESCULTURA D'ANIMAL QUADRÚPEDE

Arturo Oliver.....	22
--------------------	----

THYMATERION O PEVETER

Maria del Mar Villalbí	26
------------------------------	----

ESTELA FUNERÀRIA D'AULUS CAECILIUS CUBICLARUS

Pere Izquierdo i Marcel Pujol.....	30
------------------------------------	----

ESTELA FUNERÀRIA ANDALUSÍ

Albert Curto	34
--------------------	----

FRAGMENT DE RETAULE

Jacobo Vidal	38
--------------------	----

CAPS DE BIGA

Jacobo Vidal.....	42
-------------------	----

PEIRÓ

Jacobo Vidal	46
--------------------	----

PATRIMONI I CONTEMPORANEÏTAT

RE-LLEGIR PATRIMONI

Leonardo Escoda.....	55
----------------------	----

GRAFIT

David Curto	58
-------------------	----

ULL A LA BIGA

David Curto	58
-------------------	----

GUERREJAR LA MÚSICA

Josep Lanau.....	62
------------------	----

ENS QUEDA ENCENDRE LA DEMÈTER (O LA IL·LUSIÓ QUE TOT ANIRÀ MILLOR)

Pilar Lanau	66
-------------------	----

CREU(RE) I CREU(AR)

Alfred Porres.....	70
--------------------	----

CURRÍCULUMS.....

74





FRONTERES I CRUÏLLES



El món està format per una multitud d'ambients diferents més o menys aïllats –planes i muntanyes que estan separades per piemonts o mars i terres entre les quals s'estenen ribes–, divisions naturals a les quals l'home hi ha afegit les seves. El món és un univers de fronteres i cruïlles, que han marcat la història de la humanitat. En aquesta exposició es tracta de les fronteres i les cruïlles durant diferents èpoques i a l'espai geogràfic del curs inferior de l'Ebre.

Cruïlles

La regió de Tortosa ha estat gairebé sempre un encreuament de camins, inscrits en una xarxa de rutes que han vorejat, travessat i ultrapassat la Mediterrània; això ha propiciat que en diferents èpoques els contactes culturals, els intercanvis i el comerç amb d'altres regions hagin estat intensos. Fa 6.000 anys, durant el neolític, a la regió de Tortosa es constituí, com a d'altres i segurament per primer cop, una identitat cultural particular, que es reconeix a partir d'unes ceràmiques determinades i d'una rica ornamentació corporal sobre petxines. Aquesta identitat no suposà un aïllament, sinó que anà acompanyada de relacions culturals i intercanvis amb altres regions. En són prova, per exemple, objectes manufacturats amb elements que estilísticament són propis d'altres àrees geogràfiques, com la decoració en relleu en forma de volutes del vas de ceràmica descobert en un sepulcre del Mas de Xies (Tortosa) ⁽¹⁾. En època ibèrica, llocs com el Castell d'Amposta o com el Pla de les Sitges (Tortosa), amb grans estructures d'emmagatzematge excavades al terra, devien concentrar cereal procedent de zones interiors de la vall de l'Ebre, en espera de ser reexpedit a diferents enclavaments del Mediterrani a través del comerç entre ibers i grecs foceus ⁽²⁾. Són també prova de contactes exteriors en època ibèrica els nombrosos peveters amb representació d'una deessa grega trobats al Bordissal (Camarles) ⁽³⁾, datats als segles IV-III a.C. Aquestes peces, que presenten paral·lels a Cartago, Sicília, Sardenya, les Balears i el llevant ibèric, es relacionen amb el comerç entre ibers, grecs i púnics, i mostren la influència hel·lenística sobre les poblacions ibèriques ⁽⁴⁾. És probable que la introducció de representacions seriades d'una deessa grega entre aquestes poblacions, respongués a l'objectiu de comerciants grecs i púnics d'homogeneïtzar-les culturalment i de promoure afinitats amb elles; d'aquesta forma reforçaven la seva influència i facilitaven els contactes comercials. Tortosa va ser també un centre comercial en època romana. No ens ha d'estranyar, doncs, la representació d'una embarcació mercant sobre l'estela en memòria d'*Aulus Caecilius Cubiclarus*, datada als segles II-III d.C. ⁽⁵⁾. En època islàmica, el paper de Tortosa com a centre econòmic es reconeix en una estructura fiscal i administrativa ben consolidada, o en la construcció d'una de les drassanes més actives del litoral mediterrani del califat cordovès ⁽⁶⁾. Així mateix, després de la conquesta cristiana, en èpoques medieval i moderna, fusta dels boscos de la ciutat de Tortosa o transportada fins a ella des dels Pirineus a través del riu, s'exportava per tota la Corona d'Aragó ⁽⁷⁾.

Les relacions culturals, els intercanvis i el comerç s'han establert a través de les diferents vies de comunicació, que al llarg de la història han confluït al curs inferior de l'Ebre: camins que han seguit la costa per mar o per terra, rutes d'alta mar, camins ramaders o el mateix riu Ebre. Un dels camins més cèlebres que han circulat paral·lels a la costa ha estat la via Augusta, anomenada així perquè es començà a construir a partir d'una via anterior en època d'August, que entre els anys 27 a.C. i 14 d.C. fou el primer emperador romà. La via Augusta enllaçava Roma amb Gades (Cadis) i, procedent de Tàrraco (Tarragona), travessava el curs inferior de l'Ebre, on entrava pel coll de Balaguer i d'on sortia cap al País Valencià per la plana de la Galera. Rutes de navegació que han travessat pel mig la mar Mediterrània, recolzades en illes com Xipre, Creta, Malta, Sicília, Sardenya i les Balears i han pogut arribar fins a les costes del Baix Ebre. És possible que els primers a transitar-les regularment fossin mariners i mercaders fenicis. Els camins per a la transhumància ramadera o lligallos, han comunicat la zona del curs inferior de l'Ebre amb el Baix Aragó; potser estava relacionada amb algun d'aquests lligallos l'escultura en pedra d'un animal quadrúpede conservada al Museu de Tortosa⁽⁹⁾. El riu Iber (Ebre), via de comunicació amb l'interior de la península Ibèrica a la qual donà nom, ha estat navegable per a embarcacions petites i de poc calat. Testimoni de la seva importància a l'antiguitat és la referència del poeta llatí Avià⁽⁹⁾ a la remunta de productes estrangers per l'Ebre, la qual cosa reportava grans riqueses als habitants de la zona de la seva desembocadura.

Fronteres

L'Ebre ha estat, durant gran part de la història, l'eix vertebrador d'un territori; en alguns moments, però, s'ha vist convertit en una barrera. Segons el tractat de l'Ebre de l'any 226 a.C., entre el general cartaginès Hàsdrubal i una ambaixada enviada a Hispània pel govern romà, s'establí un acord que consistia en el fet que Hàsdrubal i els seus exèrcits no creuarien l'Ebre amb intencions bèl·liques. Però quina va ser la causa del tractat i per què s'escollí l'Ebre, si en el moment de la seva signatura era una línia de demarcació llunyana tant per als interessos romans com per als dels cartaginesos? S'ha dit que els romans, abans d'ocupar el sud de les Gàl·lies, haurien volgut establir un acord amb Hàsdrubal a Hispània. Però aquesta ocupació no tingué lloc fins cent anys després, per la qual cosa la causa del tractat de l'Ebre deuria ser una altra. Segons l'arqueòleg Joan Maluquer de Motes, probablement la causa d'aquest tractat estigué vinculada als interessos comercials de Massàlia, ciutat grega competidora de Cartago. En el moment que Cartago decidí conquerir Hispània, Hàsdrubal era el cap dels comerciants, artesans i mariners d'aquesta ciutat. L'any 237 a.C. acompanyà Hamílcar Barca en el seu viatge fins a Gades. A la mort d'Hamílcar, l'hivern entre el 229 i el 228 a.C., Hàsdrubal fou nomenat general per l'exèrcit cartaginès a Hispània. Com a nou general, donà un gir a les activitats dels cartaginesos en aquesta regió, engrandint la seva dominació més per la via diplomàtica que militar: organitzà l'administració dels territoris conquerits, l'explotació dels seus recursos i la de les obligacions de les tribus sotmeses. Davant d'aquesta nova política dels cartaginesos, Massàlia deuria veure amenaçats els seus interessos comercials a Hispània;

llavors i donades les seves bones relacions amb Roma, hauria induït el seu govern a establir en l'Ebre un límit segur al sud dels seus emporis (mercats) a la costa catalana⁽¹⁰⁾.

Durant altres èpoques de la història, la regió del curs inferior de l'Ebre s'ha mantingut unida, però s'han aixecat fronteres entre ella i algunes de les seves regions veïnes. Pels voltants de l'any 800, en l'època de domini islàmic, quan el monarca franc i l'emir al-Hakam I van signar un acord de pau, la frontera entre cristians i musulmans a Catalunya s'establí en els cursos dels rius Segre i Gaià. A partir d'aquest moment, Tortosa i el seu districte es van convertir en una regió de frontera al nord d'Al-Andalus. Aquesta situació es mantingué fins al 1148, any que els exèrcits del comte de Barcelona Ramon Berenguer IV, amb l'ajut dels templers, dels hospitalers i d'un estol genovès, es van apoderar de Tortosa⁽¹¹⁾.

Entre els segles VIII i XII, a Catalunya van coexistir les cultures islàmica i cristiana que, tot i la frontera que les separava, van mantenir contactes, sovint violents però també pacífics. Les ràtzies a una banda i a l'altra de la frontera, encaminades a l'obtenció de botí, van ser freqüents. El territori català no dominat pels musulmans es va veure sovint trasbalsat pels atacs dels sarraïns; i a la inversa, pel costat dels musulmans, els habitants de les zones frontereres van patir en repetides ocasions incursions cristianes. Les hostilitats entre sarraïns i cristians, però, van intercalar-se amb pactes d'amistat i transaccions comercials. A banda i banda de la frontera entre l'Islam i els pobles cristians, es devia constituir un món en certa forma independent, on coexistien realitats diferents que interactuaven socialment, econòmica i cultural. La vida dels homes i les dones d'aquesta frontera es deuria basar en el que l'historiador José Enrique Ruiz-Domènec ha anomenat "ideals de la frontera"⁽¹²⁾. Aquests "ideals" consistien a aprofitar les oportunitats ofertes per la frontera per efectuar expedicions de pillatge, obtenir beneficis mercantils i treure profit de tot allò que es derivés dels contactes amb el que fos diferent. Però en un moment donat, els cristians es van sentir prou forts per ser hegemònics sobre l'Islam i substituir-lo en els seus territoris, que es repoblaren amb l'ajut d'ordes religiosos com l'Hospital, el Temple o el Cister. Una comunitat cistercenca s'establí a la Tinença de Benifassà, en un monestir fundat el 1233 com a filial de Poblet⁽¹³⁾. A partir d'aquest moment, la ruptura entre les cultures islàmica i cristiana es va fer cada cop més gran.

Altres cruïlles i altres fronteres

Per frontera s'entén, generalment, la línia que separa un país d'un altre, mentre que cruïlla és el punt on es creuen o es troben diferents camins. Però aquests termes admeten altres usos, per exemple quan són emprats per designar la separació o la unió entre àmbits abstractes com el terrenal i el celestial o com el món dels vius i el més enllà.

Els peirons o creus de terme han estat relacionats, segons la seva ubicació original, amb llocs de pas i reunió: camins, places, etc. Però també han estat elements on homes i dones han acudit per comunicar-se amb la divinitat, on els sacerdots anaven per beneir el terme i demanar la protecció celestial

sobre les collites⁽¹⁴⁾. Al llarg de la història es troben, d'altra banda, moltes mostres d'esforços que semblen dirigits a mantenir un vincle amb els difunts. En aquesta exposició se'n poden veure tres –una sepultura neolítica, una estela romana i una tomba islàmica– o quatre, si es considera ibèrica l'escultura d'un animal quadrúpede, atribució que no ha estat demostrada. Però la memòria és selectiva i sovint són recordats només els poderosos. Com es pot estar segur que els “oblidats” no mantenen cap vincle amb els seus successors? Potser els observen a través dels ulls d'una deessa grega o d'un animal grotesc des d'un cap de biga?

[1] Estudi de Josep Bosch sobre la ceràmica procedent del Mas de Xies en aquest catàleg.

[2] Els focs eren els habitants de Focea, antiga ciutat de l'Àsia Menor. Van tenir un important protagonisme en la colonització grega de l'arc nord de la Mediterrània occidental, on fundaren les colònies de Massàlia (Marsella), vers l'any 600 a.C., i la d'Empòrion (Empúries), poc temps després.

[3] Els busts hel·lenístics del Bordissal van ser descoberts l'any 1953. Si bé les dues persones que van estar implicades en la troballa –Rogelio Ferrer i Ignasi Cantarell– intuïren el seu gran interès, un assessorament desafortunat va fer que en un primer moment no fos degudament valorada. Per aquest motiu, el jaciment fou abandonat i un gran nombre de peces van ser extretes sense cap control per veïns de Camarles i dispersades. Assabentat dels fets Salvador Vilaseca, llavors comissari provincial d'excavacions arqueològiques, es desplaçà fins aquesta població on, acompanyat de la guàrdia civil, anà casa per casa per tal de recuperar el major nombre possible de peces.

[4] Estudi de Maria del Mar Villalbí sobre un peveter amb representació de deessa grega en aquest catàleg.

[5] Estudi de Pere Izquierdo i Marcel Pujol sobre l'estela d'Aulus Caecilius Cubiclarus en aquest catàleg.

[6] Estudi d'Albert Curto sobre l'estela islàmica de la Suda en aquest catàleg.

[7] Estudi de Jacobo Vidal sobre uns caps de biga en aquest catàleg.

[8] Estudi d'Arturo Oliver sobre l'escultura d'un animal quadrúpede en aquest catàleg.

[9] Rufus Festus Avienus, poeta del segle IV d.C., autor de l'anomenada *Ora Maritima*, obra de tema geogràfic basada en un o més llibres antics, entre els quals es devia trobar un periple grec massaliota escrit 900 o 1000 anys abans. Es pot posar en dubte la fiabilitat documental d'una obra d'aquest tipus, però no se'n pot prescindir, ja que descriu les costes occidentals del Mediterrani, en una època de la qual pràcticament no ens ha arribat cap més notícia escrita i que recull topònims que no figuren a cap altra font.

[10] Joan Maluquer de Motes. *Prehistòria i Edat Antiga (fins al segle III)*. Volum I de la *Història de Catalunya* dirigida per Pierre Vilar. Edicions 62. Barcelona, 1987.

[11] Estudi d'Albert Curto sobre l'estela islàmica de la Suda en aquest catàleg.

[12] José Enrique Ruiz-Domènec. *El Mediterráneo. Historia y Cultura*. Ediciones Península. Barcelona, 2004.

[13] Estudi de Jacobo Vidal sobre el coronament d'un retaule de Santa Maria de Benifassà en aquest catàleg.

[14] Estudi de Jacobo Vidal sobre un peiró de Tortosa en aquest catàleg.

FRONTERES I CRUÏLLES

CERÀMICA NEOLÍTICA

ESCULTURA D'ANIMAL QUADRÚPEDE

THYMATERION O PEVETER

ESTELA FUNERÀRIA *D'AULUS CAECILIUS CUBICULARIS*

ESTELA FUNERÀRIA ANDALUSÍ

FRAGMENT DE RETAULE

CAPS DE BIGA

PEIRÓ



CERÀMICA NEOLÍTICA

Número de registre: 1870

Material i tècnica: ceràmica a mà, amb coccio oxidant i decoració plàstica en relleu

Dimensions: 29 cm X 30,3 cm

Cronologia: neolític antic evolucionat, mitjan del V mil·lenni a.C.

Procedència: Mas de Xies, Tortosa

Funció: ofrena funerària

Aquest vas de ceràmica a mà és de grans dimensions, mesura 30,3 cm d'alçada, 29 de diàmetre màxim, 21,5 de diàmetre en la boca i uns 7 mm de gruix de la paret. Presenta un cos esfèric amb base arrodonida i un coll alt, ample i amb la vora lleugerament oberta. La superfície externa és de color vermellós amb taques fosques, com cremada, i toscament llisa. La superfície interna està recoberta pràcticament en la seva totalitat d'escaiola. En un costat i sobre la meitat superior del cos té una nansa de cinta, de secció plana per la part interna i lleugerament còncaua per l'externa. Dels quatre vèrtexs d'aquesta nansa surten respectivament uns cordons en relleu curvilinis i contraposats, els dos superiors descendents i els inferiors ascendents, que decoren i a la vegada semblen reforçar la fixació de la nansa a la paret.

Procedeix dels voltants del Mas de Xies, prop del veïnat de Vinallop, dins del terme municipal de Tortosa. Fou trobat en el decurs de les excavacions arqueològiques que entre els anys 1955 i 1960 Francesc Esteve Gàlvez efectuà als voltants del Mas de Xies, així com a d'altres jaciments situats a les vores de l'Ebre en el tram final del seu curs inferior⁽¹⁾ (Bosch 2005). Esteve guardà aquest vas a casa seva a Castelló, fins que el mes de maig de 2000 el donà al Museu de Tortosa⁽²⁾.

Amb les excavacions al Mas de Xies van ser localitzades les restes d'una estructura d'habitació (Xies I) i de dues sepultures (Xies II i Xies III). El vas aquí estudiat aparegué dins de la segona sepultura. El sepulcre Xies III estava constituït per una petita balma artificial excavada a l'argila del terreny, semicircular, allargada i baixa; tancada per cinc lloses dretes, disposades en línia recta, falcades per fora amb quatre pedres més petites també dretes, tres d'elles paral·leles a les lloses grans i una de biaix; la part superior de la tomba estava coberta amb diverses pedres que encavalcades entre elles formaven una mena de falsa volta. Dins hi va ser trobat el cadàver d'una persona, ajaguda sobre el costat dret, amb la vista cap al nord-est i les cames i els braços lleugerament flexionats. Al coll duia un collaret disposat en unes quantes voltes, segons Esteve de 267 cm de llarg, format per gairebé 1.000 peces, la major part rodones perforades de valves de *cardium*, 34 cargolins de *Columbella rústica* intercalats i tres peces de pedra més grans situades al centre de la volta més ampla. Aquest collaret es troba avui dia exposat al Museu de Belles Arts i Arqueologia de Castelló. El vas de ceràmica es trobà dret al costat de la paret de la balma i per sobre del cap del difunt; també es localitzà una destrala de pedra polida entre el vas i els ossos (Esteve 2000: 202-206).

La decoració d'aquesta peça, cordons curvilinis en relleu que surten de les extremitats d'una nansa de cinta, pertany a la gran família de les decoracions arciformes anomenades "bigotis", convexes o còncaues, generalment simples o de vegades dobles, que apareixen a banda i banda d'elements de premsió, botons o mamellons perforats, nanses tubulars i, més rarament, nanses de cinta com la d'aquesta peça. Es troben a diferents jaciments de Catalunya a les etapes del neolític antic epicardial i al neolític antic evolucionat, entre el 5200 i el 4100 a.C. Entre les decoracions arciformes conegudes, la del vas de Xies presenta l'originalitat d'estar formada per dues parelles de cordons

curvilinis contraposades formant una mena de volutes als costats de la nansa. La que més s'hi s'assembla, sense ser idèntica, és la d'una ceràmica trobada al jaciment arqueològic de la Cova de Montou, a la Catalunya Nord. Es tracta d'un vas subesfèric, lleugerament tancat i poc profund, més petit que el de Xies; mesura 13 cm d'alt i 19,5 de diàmetre, amb la superfície allisada acuradament. Té un mamelló allargat decorat als costats amb cordons que també formen una mena de volutes o "ales de papallona" en baix relleu; a la part superior més acusat que a la inferior on es fonen amb la paret del vas (Ponsich i Treinen – Claustre 1990: 104; Claustre i Ponsich 2000/2001: 85). Els cordons dels vas de Xies, en canvi, sobresurten una mica més i els superiors i els inferiors són iguals.

La Cova de Montou (Munt tou) s'obre prop del cim de la muntanya d'aquest nom, a la base oriental del massís del Canigó, al llindar de la plana del Rosselló. El seu jaciment arqueològic va ser descobert l'any 1938. Entre el 1943 i el 1948 va ser excavat per Pierre Ponsich⁽³⁾ i entre el 1986 i el 1997 ho va ser de nou, llavors sota la direcció de Françoise Claustre⁽⁴⁾. Les excavacions a la Cova de Montou han lliurat una sèrie de ceràmiques neolítiques, entre les quals es troba el vas amb la decoració comparable amb la del Mas de Xies. Les ceràmiques de Montou corresponen al grup cultural o fàcies anomenat Montboló⁽⁵⁾, les ceràmiques del qual es caracteritzen per unes formes globulars de fons arrodonit, primàries i derivades de l'esfera, algunes amb coll ben diferenciat però curt i tancat, heretades de l'horitzó neolític "montserratià"⁽⁶⁾ anterior, amb la novetat d'incorporar unes superfícies llises i lluent, de coloració generalment fosca amb un fi poliment que dona a determinats vasos un aspecte metàl·lic. Geogràficament el grup Montboló se situa a l'extrem oriental dels Pirineus i als seus vessants nord (al Rosselló) i sud (entre aquesta serralada i la comarca del Penedès, d'on queda exclosa la Catalunya occidental i meridional). La cronologia d'aquest grup cultural va des del 4900 fins al 4200 a.C., i les ceràmiques de la Cova de Montou esmentades en una fase de Montboló pur, a mitjan del V mil·lenni a.C.

Si es considera la ceràmica el millor indicador per identificar diferents grups culturals i possibles relacions entre ells, almenys per a l'etapa prehistòrica del neolític, en la ceràmica del Mas de Xies es poden reconèixer dos fets probablement essencials de les poblacions del curs inferior de l'Ebre en aquesta època, aparentment contraris encara que deuri ser complementaris.

Per un costat hi reconeixem un particularisme cultural ebrenc, identificat en l'originalitat amb què va ser tractat el motiu decoratiu arciforme i en el seu suport, la ceràmica globular amb coll destacat i ample, superfície de coloració vermellosa i toscament allisada, ben diferent de les ceràmiques del grup Montboló, tant per les seves formes com per les seves coloracions fosques i els acabats acuradament polits.

Per un altre costat hi podem apreciar el manteniment d'unes relacions externes. La decoració en relleu arciforme de la ceràmica de Xies, més concretament en forma de volutes, expressa tot i la seva originalitat uns contactes, uns llaços, entre les societats humanes del neolític al curs inferior de l'Ebre i les d'altres regions de Catalunya més o menys pròximes.

Notes:

(1). Francesc Esteve, nascut l'any 1926 a Castelló, estudià a la Universitat de Barcelona, on va ser deixeble de Pere Bosch, i es doctorà a la de Madrid el 1935 amb la tesi "*Estudios a cerca de la cerámica cardial y el origen del vaso campaniforme*". A partir del 1943 exercí de professor, primer a l'Institut d'Ensenyament Mitjà Joaquim Bau de Tortosa i després a l'Institut Laboral Ramon Berenguer IV d'Amposta. Nomenat el 1954 Comissari Local d'Excavacions Arqueològiques de la zona de Tortosa, portà a terme les seves excavacions amb la col·laboració d'un grup d'aficionats d'Amposta, els principals membres del qual eren Agustí Miralles, Salvador Pagà, Joan Sabaté, Rigoberto González, Joan Salvadó, Francesc Chavarria i Josep Gil.

(2). Informació proporcionada per José Martín (llavors regidor de cultura de l'Ajuntament de Tortosa) i Albert Curto (Arxiu Comarcal de les Terres de l'Ebre), que anaren a Castelló per tal de recollir la ceràmica del Mas de Xies, juntament amb d'altres peces també donades per Esteve, i portar-les a Tortosa.

(3). Pierre Ponsich va ser conservador honorari de les antiguitats i objectes d'art dels Pirineus – Orientals.

(4). Françoise Claustre es dedicà a partir del 1964 a la investigació arqueològica al Txad. L'any 1974, quan es trobava en una campanya d'excavacions al nord d'aquest país, fou rapta per rebels Toubou i retinuda durant tres anys com a ostatge al desert muntanyós del massís del Tibesti, a l'Àfrica sahariana. Alliberada l'any 1977, llavors s'instal·là al Rosselló i, com a Directora de Recerques del CNRS adscrita al Centre d'Antropologia de les Societats Rurals de Tolosa, consagrà l'essencial de les seves activitats arqueològiques al departament dels Pirineus orientals, fins a la seva mort el 3 de setembre de 2006. Montou va ser objecte de les seves darreres recerques. Volem que aquest escrit sobre la ceràmica del mas de Xies amb decoració "d'ales de papallona" sigui un modest record a la memòria de Françoise Claustre, la qual després de patir la incomprensió i la violència, defensà la importància dels intercanvis recíprocs entre diferents societats a l'hora d'explicar l'evolució cultural al llarg de la història, i per a qui les actuals fronteres nacionals no van ser un obstacle en la seva cerca moguda per la pregunta: "*Montbolo où es-Tu?*" (títol del capítol VIII del llibre *La Cauna de Belestà, une tombe collective il y a 6000 ans*, de Françoise Claustre, Jean Zammit i Yves Blaize).

(5). Fàcies del neolític antic evolucionat, transició entre el montserratí cardial / epicardial i el Chasséen / sepulcres de fossa, definida per Jean Guilaine (1974) a partir de les seves excavacions al jaciment epònim del Vallespir, el 1969 i 1970.

(6). Fase del neolític antic mediterrani francoibèric que es caracteritza per una ceràmica impresa amb petxina de *Cardium*, per primer cop identificada per Josep M. Colomines (1925), amb les seves excavacions a diferents coves de les muntanyes de Monserrat.

Bibliografia:

BOSCH, Josep (2005): *El procés de neolitització a la regió del curs inferior de l'Ebre*. Tesi doctoral llegida al Departament de Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia de la Universitat de Barcelona.

CLAUSTRE, Françoise i PONSICH, Pierre (2000-2001): "Compléments à l'étude de la céramique néolithique de la galerie close de Montou en Roussillon", *Études Roussillonnaises*, tome XVIII, pàg. 79-96.

CLAUSTRE, Françoise; ZAMMIT, Jean i BLAIZE, Yves (1993): *La Cauna de Belestà, une tombe collective il y a 6000 ans*, Centre d'Anthropologie de Sociétés Rurales CNRS / EHESS, Toulouse i Château – Musée, Belestà.

COLOMINES, Josep M. (1925): *Prehistòria de Montserrat*. Analecta Montserratina, 6.

ESTEVE, Francesc (2000): *Recerques arqueològiques a la ribera baixa de l'Ebre, I: Prehistòria*, Museu del Montsià – Ajuntament d'Amposta.

GUILAINE, Jean (1974): *La balma de Montbolo et le Néolithique de l'occident méditerranéen*. Institut Pyrénéen d'Études Anthropologiques. Toulouse.

PONSICH, Pierre i TREINEN-CLAUSTRE, Françoise (1990): "Le gisement néolithique de la galerie close de la grotte de Montou en Roussillon", dins GUILAINE, J. i GUTHERZ, X. (dir.), *Autour de Jean Arnal*. Montpellier, pàg. 101-121.



ESCULTURA D'ANIMAL QUADRÚPEDE

Número de registre: 1039

Material i tècnica: pedra calcària pròpia de la zona,
esculpida encara que pareix que no estigui acabada

Dimensions: 44 x 20 x 70 cm

Cronologia: desconeguda

Procedència: dubtosa, punt indeterminat entre Amposta i Alcanar

Es tracta d'una escultura d'un animal quadrúpede dempeus, encara que davall del ventre i del coll no s'ha buidat la pedra, per tant, està massís. L'animal se subjecta sobre un plint rectangular. El cap de tendència triangular no presenta trets de la cara, tan sols dos menuts forats posats un a cada banda. En el coll i en les potes davanteres, es representa el pèl de l'animal. La coa passa entre les dues cames i surt per davall del ventre a la part dreta. La banda del llom està més polida que la resta de la peça, la qual cosa ens indica que possiblement estaria soterrada i tan sols es veuria la part superior de l'animal. Sobre el llom presenta uns signes fets posteriorment a mode de canals i clots. Un d'ells podria ser el típic antropomorf conegut com el del "pastor", molt extens per les terres d'Aragó i València. Uns altres poden correspondre a les marques deixades a l'hora d'afilar ferramentes a la pedra. L'escultura no està acabada.

La seva procedència és dubtosa. Segons F. Carreras Candi, la peça es va trobar entre Alcanar i Sant Carles de la Ràpita. Segons cita T. Gimeno (1979), Bayerri en una foto feta a aquesta peça el 1943, fa referència a dos procedències: d'una banda, la zona d'Alfara de Carles, i de l'altra un punt indeterminat entre Amposta i Sant Carles de la Ràpita.

La peça és difícil de situar cronològicament. Aquest tipus de representació es dona des d'època protohistòrica, d'aquí que sempre s'ha considerat la peça com a ibèrica. Però a causa de la poca qualitat escultòrica i, sobretot, al fet que no estigui acabada, podria situar-se en qualsevol moment des de la cultura ibèrica fins al segle XVIII, abans de les acadèmies, ja que a la baixa edat mitjana es tornen a fer representacions d'animals per als sepulcres, o a utilitzar-se com a base per a columnes de portalada. El fet que siga una peça no acabada indica que el taller estava prop. En el cas de l'edat mitjana, cal recordar la presència al segle XV d'importants escultors a la zona, als voltants de les construccions de les esglésies com la de Sant Mateu, Ulldecona, el monestir de Santa Maria de Benifassà, o la pròpia seu de la diòcesi tortosina.

En època ibèrica aquestes escultures se situaven sobre una columna que marcava un enterrament, però aquest tipus d'escultura es dona principalment al sud-est. El més septentrional és el bou de Sagunt, en aquest cas l'animal està gitat. Per tant, seria una peça fora del seu context geogràfic dins de la Cultura Ibèrica. Els quadrúpedes ibèrics que es representen dempeus segueixen uns canons estrictes en la representació de les potes, prou diferents als de la peça que ens ocupa. La forma del cap també ens allunya de l'escultura ibèrica, ja que presenta unes dimensions desproporcionades en relació al cos. Els dos orificis de la cara poden indicar la posició de les banyes postisses, i si és així, per les seves dimensions serien banyes metàl·liques. Quan els bous ibèrics porten banyes, els orificis són quasi tan amplis com el propi element inserit, i es localitzen al costat del cap. La posició de la coa es dona en algunes representacions ibèriques, com l'esfinx d'Agost (Alacant), o el lleó de Cerro de los Molinillos de Baena (Còrdova). Aquesta última peça també presenta el pèl al costat del coll i en les potes de davant. El que tinga pedra per davall del ventre es troba en els cavalls del Cigarralejo de Mula (Múrcia), però són escultures més menudes, i no en tenen davall el coll.

Dins de la iconografia ibèrica de la zona és habitual la representació de corders, però no tan freqüent la de bous, tot el contrari que al sud-est i al sud, les dues zones ibèriques típiques de l'escultura ibèrica.

A la península Ibèrica i dins de l'antiguitat hi ha també escultures d'animals paregudes, els coneguts "verracos", a la zona vetona. Escultures que es relacionen amb les àrees de pastura, els camins de transhumància i la protecció del ramat. Escultures que formen part del paisatge i l'organització del territori castellà durant l'edat del ferro.

Hem de considerar també, que la zona de les rodalies del sud de l'Ebre són el cap de camins de transhumància que arriben a l'Aragó des de pràcticament l'antiguitat. Per tant, considerant la representació de l'animal, es podria relacionar l'escultura amb aquestes vies ramaderes. El gravat que hi ha al llom de l'animal, l'antropomorf, la tradició el relaciona amb la marca d'un pastor transhumant, però no hi ha res que pugui avalar aquesta relació. Els gravats a la zona d'Aragó i València tenen una cronologia que se situa entre el segle XVIII i XIX.

Des de l'antiguitat la vall de l'Ebre ha estat un espai de frontera i cruïlla de camins, un contacte de la costa cap a l'interior, entre la mar i les terres fermes. L'últim port fluvial per als que venien de Calagurris o de Caesaraugusta, i el primer port fluvial per als que venien de qualsevol punt del Mediterrani. En època ibèrica el riu Ebre marca la frontera entre iler-cavons i cessetans. A l'edat mitjana tant en època islàmica com cristiana la zona serà també lliniar entre les dues cultures. La peça que ens ocupa pot representar en certa manera aquest conflicte de terra de frontera, de cruïlla de camins, ja que és molt difícil situar-la dins d'un context cronològic i cultural, dins d'un estil artístic. Aquestes terres en molts aspectes i períodes històrics no han presentat uns trets culturals ben concrets i definits, sempre s'han mogut dins d'una ambigüitat pròpia d'àrees geogràfiques que podríem definir com a perifèriques, que han rebut influències d'una banda i de l'altra, i no han creat unes característiques artístiques i culturals concretes i definitòries.

Bibliografia:

BAYERRI, Enric (1948): *Historia de Tortosa y su comarca*, Volúm IV, Imprenta Algueró i Baiges, Tortosa.

CARRERAS CANDI, F. (1940): *La navegación en el río Ebro*, La Hormiga de Oro, Barcelona.

CHAPA BRUNET, Teresa (1985): *La escultura ibérica zoomorfa*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.

GIMENO FABREGAT, Tomás (1974): "Acerca del verraco ibérico del Museo de Tortosa", *Miscelánea Arqueológica*. XXV aniversario de los Cursos de Ampurias (1947-1971), 1, Barcelona, Diputació de Barcelona, pàg. 357-360.

IBÁÑEZ, Javier; ORTEGA, Julián; VIDAL, Pilar (1992): "Nuevos conjuntos de grabados esquemáticos en la provincia de Teruel". *Arqueología Aragonesa 1990*, Saragossa, Gobierno de Aragón, pàg. 169-172.

IZQUIERDO PERAILE, Isabel (2000): "Monumentos funerarios ibéricos: los pilares-estela". *Serie de Trabajos Varios*, 98, Valencia, SIP Diputación Valencia.

MAGAÑA CLEMENTE, María José (1999): *Hiberus flumen. El río Ebro y la vida*, Saragossa, Ibercaja y Confederación Hidrogràfica del Ebro, pàg. 331.



THYMATERION O PEVETER

Número de registre: 760

Material i tècnica: argila de color rosat molt depurada amb desgreixant de mica platejada. Grans de sorra i puntets blancs. Peça plàstica realitzada amb un motlle partit (davant i darrere), amb perforació al darrere per evitar el trencament de la peça per l'acumulació de gasos. Acabament policromat en blanc i amb decoració de dents de llop en vermell a la vora del calat

Dimensions: alçada entre 15,50 i 16 cm i el diàmetre del calat entre 10,30 i 10,80 cm

Cronologia: segle IV-III a.C.

Procedència: el Bordissal, Camarles

Funció: element cultural. S'assenyalen tres usos: figura per al culte domèstic, ofrena funerària, i peça votiva on es recollien les primícies de la recol·lecció agrícola en els santuaris

Aquest peveter d'argila representa un rostre femení que presenta un calat, perforat i amb lleugera inclinació, que va guarnit amb representacions d'ocells, fulles, flors i altres motius vegetals. El pentinat es divideix en dues parts simètriques i està recollit enrera amb una cinta de flors i fruites. Les fulles es troben distribuïdes pel cabell emmarcant la cara. Al front porta una diadema, i per sota, una decoració amb dos ocells, els cossos dels quals acaben amb unes espigues afrontades a tres motius circulars. Les arracades estan formades per un raïm de cinc boletes i cobreixen la unió dels dos motlles. Al coll, hi porta els plecs de la túnica, formant línies paral·leles amb un passador circular al centre.

El 24 de juny de 1953 arran de la realització de tasques agrícoles al barranc de Camarles es van localitzar un nombre indeterminat de peces ceràmiques entre les quals destacaven un lot d'estatuetes femenines i diversos fragments de ceràmica de vernís negre.

La notícia va aparèixer, durant el mes de juliol, en diferents diaris d'abast provincial i nacional. La troballa realitzada per un treballador, Rogelio Ferrer, fou donada a conèixer al Dr. Ignasi Cantarell i aquest va informar-ne el director del Museu Municipal de Tortosa, Enrique Bayerri. Assabentat pels diaris, el comissari general d'Excavacions Arqueològiques, Julio Martinez Santa-Olalla, es va posar en contacte amb el comissari provincial, el Dr. Salvador Vilaseca. Al seu torn el Dr. Vilaseca va demanar explicacions sobre la troballa a Enric Bayerri i al Dr. Cantarell, i es presenta al jaciment en diverses ocasions durant aquell any per tal de fer-hi prospeccions. La troballa fou publicada per la seva filla. Els materials, d'indubtable interès científic, van obtenir un important ressò.

Actualment les peces es troben dipositades en diferents museus. Al Museu Arqueològic de Barcelona es conserven deu *thymateria*, al Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus es guarden vuit *thymateria* i dues tanagres, dos peveters van ser dipositats al Museu de Montmeló, al Museu Comarcal del Montsià a Amposta, un i al Museu de Belles Arts de Castelló, un altre. També se'n conserven disset més al fons museístic municipal de Tortosa i tenim notícia de dues peces més conservades en col·leccions particulars.

El jaciment se situa al nord del poble de Camarles, just en la desembocadura de l'anomenat barranc de Camarles, al costat d'uns sequers d'arròs, en una zona que desguassava en una petita badia, avui dia colmatada, coneguda com "Cala dels Antics".

El lloc fou prospectat per Salvador Vilaseca que hi documentà l'existència de dos murs paral·lels en direcció a la línia de costa i una sitja. En un primer moment situà els materials entre aquests murs, però una rectificació més tardana els situà en una fossa de contorn oval d'uns 4,20 m d'alçada per 2,80 m d'amplada ubicada un metre al nord-est del mur de pedra. Segons el mateix Vilaseca es practicaren més sondeigs a la zona i es van documentar altres murs.

Aquestes peces, representació d'un bust femení, es troben disperses des de Cartago a la Sicília púnica, Sardenya i tot el llevant ibèric, des d'Enserune fins a la costa de Malaca. A més de l'àrea ibèrica, d'aquestes estatuetes se n'han localitzat a Cartago. En aquesta darrera ciutat el culte a Demèter i Core fou introduït a principis del segle IV mantenint però la naturalesa i el ritual del culte grec. Els artesans cartaginesos se serviren d'antics models asiàtics que arrel·len en les antigues representacions de la deessa mare. La seva difusió fou obra del comerç púnic i grec.

Els peveters representen una deessa, fet clarament diferenciable pel calat que corona el cap, atribut propi de divinitats. Tanmateix l'atribució a la deessa Tanit, fent-la assimilable a Demèter, no és correcta ja que ambdues deesses, segons les fonts clàssiques, tenien una iconografia clarament diferenciable. El sincretisme entre Demèter i Core fa difícil la diferenciació entre mare i filla. Si bé J. Ruiz d'Arbulo pensa que els atributs, calat i vel, d'aquestes terracotes donen el protagonisme a Core com a senyora dels inferns i generadora del cicle agrari, com en els contextos siciliotes i magnogrecs.

Ens trobem davant la representació d'una divinitat protectora de les collites i de la fecunditat, senyora de la mort i de la resurrecció present a tots els cultes de l'antiguitat sota noms molt diferents.

Malgrat que aquests peveters en un primer moment, i de forma general, s'identifiquessin com a cremaperfums, estudis més aprofundits dels diferents dipòsits han descartat aquest ús per a totes les peces. Així la presència de dos tipus de calat superior, un perforat i l'altre sense perforacions, així com el fet que coincideixen les poques evidències de cremació amb els calats sense perforar, dona una sòlida argumentació a l'ús d'aquestes peces com a cremaperfums. Tanmateix les altres peces amb perforació, com les que són objecte del nostre estudi, s'usaven de forma diferent, i, en elles, s'hi col·locaven els primers fruits de les collites, insertant les tiges dels cereals verticalment, en els forats del calat.

L'anàlisi dels contextos on apareixen aquestes peces indica que es tracta d'elements de culte que adopten tres funcions bàsiques. Com a figures de culte domèstic apareixen a l'interior d'hàbitats i sembla que el seu ús seria en els petits altars domèstics. Com a ofrenes funeràries acompanyen el mort, fet que les vincula amb els rituals de culte a Demèter i Core/Persèfone, aquesta darrera com a senyora de l'infern. Finalment, el seu ús com a ofrenes votives en santuari està vinculat a l'ofrena de les primícies de la recol·lecció dins els cultes agraris.

El jaciment del Bordissal de Camarles es troba al costat d'una cala, en un dels pocs punts practicables des del mar entre l'Ampolla i la desembocadura de l'Ebre. Aquest fet, i la quantitat i qualitat de les peces recuperades, fa pensar en la possibilitat que el lloc fos un centre de distribució d'aquest elements

rituals a la població autòctona. Els materials localitzats podrien formar part d'una ocultació de peces votives fora d'ús.

Les peces del Bordissal de Camarles presenten el tipus A de la classificació tipològica d'Anna M^a Muñoz, que és el tipus més freqüent de les peces recuperades a la península Ibèrica. Els seus trets principals responen a un acurat aspecte de gust hel·lenístic.

El culte segurament va arribar a la zona per via marítima, ja que la zona de l'Ebre va mantenir durant el període ibèric un important comerç amb el Mediterrani. L'assimilació de cultes i rituals relacionats amb l'agricultura per part del món indígena fou afavorida per tots aquests contactes comercials i en especial, a finals del període ibèric, per la sortida fluvial i marítima del cereal excedentari de les zones de l'interior. Són testimoni d'aquesta activitat les sitges del castell d'Amposta o les estructures d'emmagatzematge de la Moleta del Remei a Alcanar.

Bibliografia

BOSCH, Josep (1989): "Cremador de perfums ibèric", dins *Informatiu del Museu del Montsià*, 18, Amposta, pàg. 7.

DILOLI, Jordi; MASSÓ, Jaume i OTIÑA, Pedro (1999): "El jaciment arqueològic del Bordissal (Camarles, Baix Ebre)", dins *Nous Col·loquis*, Tortosa, Centre d'Estudis Francesc Martorell, III, pàg. 7-36.

MUÑOZ, Anna M^a (1963): *Pebeteros ibéricos en forma de cabeza femenina*. Instituto de Arqueología de la Universidad de Barcelona, Barcelona.

PALLARÉS, Ramon; GRACIA, Francesc; MUNILLA, Gloria (1987): "Presencia de culto griego en la desembocadura del Ebro. Representaciones de Démeter en el Museo Municipal de Reus", dins *Saguntum*, 20, Universidad de Valencia, pàg. 123-149.

RUIZ DE ARBULO, Joaquín (1994): "Los cernos figurados con cabeza de Core. Nuevas propuestas en torno a su denominación, función y origen", dins *Saguntum*, 27, Universidad de Valencia, pàg. 155-172.

VILASECA, Luisa (1954): "Hallazgos helenísticos en Camarles (Tarragona)", dins *Ampurias*, Barcelona, XV-XVI, pàg. 355-358.

VILASECA, Luisa (1968): "Tortosa", dins *Ampurias*, Barcelona, XXX, pàg. 360-361.

VILASECA, Salvador (1962): "Camarles (Tarragona)", dins *Noticiario Arqueológico Hispano*, V (1956-61), Madrid, pàg. 272.



ESTELA FUNERÀRIA D'AULUS CAECILIUS CUBICLARUS

Núm. de registre: 1849

Material i tècnica: pedra (de Flix?) esculpida, incisa i polida

Dimensions: 186 x 63 x 42 cm

Cronologia: romà (s.II d.C.). Datació pels caràcters epigràfics i la tipologia de la nau

Procedència: Castell de la Suda, Tortosa

Funció: remembrança d'un home mort quan era de viatge

Aquest gran bloc treballat mostra en la part superior un frontó triangular de motllura triple, amb una gran roseta central. Damunt el frontó hi ha motius vegetals bastant desgastats.

A sota hi ha una representació d'una nau navegant a vela, sense tripulants. El vaixell té un buc de forma convexa, pràcticament simètric a causa d'una roda de popa sobreelevada i corbada cap a l'interior (l'anomenada *chenisca*), i presenta dues grans cintes⁽¹⁾. La superior ressegueix el buc de proa a popa, mentre que la inferior acaba a la timonera i en fa l'ala⁽²⁾. Hi ha dues bites⁽³⁾ sobre coberta, aparentment a la banda de popa, on s'emplaça el timoner.

El vaixell és propulsat únicament a vela, amb la presència de dos arbres: el mestre (*arbor o malus*) i un petit arbre inclinat cap a proa al davant (*artemo*). L'arbre mestre disposa d'una gran vela quadrada. Del conjunt de l'eixàrcia⁽⁴⁾ tan sols hi apareix un dels caps de l'eixàrcia ferma, un estai⁽⁵⁾ (*protonos*) i les amantines⁽⁶⁾ (*ceruchi*) de l'eixàrcia mòbil. L'estai fixa l'arbre a la testa de la roda de proa, en lloc de fer-ho a l'arbre de proa com al vaixell del relleu de *Portus* (Basch, 1987:465), i té com a funció ajudar a mantenir l'arbre dret i fixar-ne la posició longitudinal. La sèrie d'amantines parteix del capdamunt de l'arbre i es distribueix sobre l'antena⁽⁷⁾ (*antenna*) en tota la seva llargada. Les amantines són típiques d'època imperial romana i servien per a equilibrar l'antena i inclinar-la si calia. L'arbre de proa té una antena que s'aguanta amb un amantí a cada costat i té la vela desplegada, que s'emprava tan sols en les manobres de canvi de direcció i per a la navegació amb vents de través.

A popa s'observa el sistema de govern, amb dos timons laterals (*gubernaculi*), amb la gran pala o espadella, la timonera on es fixen al buc i, dalt la coberta, l'arjau⁽⁸⁾ (*clavus*) de tots dos timons.

A la part inferior hi ha un text de deu línies (CIL II 4065), amb un solc central vertical causat per l'aigua, abans que la pedra fos encastada als murs de la Suda:

D(iis) M(anibus)
AV(li) CAECILI
CVBICLARI
PERE[G]RE
DEFVNCTO
PORCIA
EVPH[R]OSY
NE M[A]RITO
OPTIMO
POS[V]IT

(Als déus Manes. D'Aulus Caecilius Cubiclarus, mort mentre era de viatge. Pòrcia Eufrosine li posà al marit òptim)

La inscripció està emmarcada per una triple motllura i decorada amb fulles d'heura, símbol de l'eternitat.

Aquesta inscripció es trobava encastada al mur de llevant del castell de la Suda, i és esmentada per primer cop, ja en aquesta ubicació, l'any 1627 per

Francesc Martorell (cap. VII). L'any 1987 fou substituïda sota la direcció de l'arquitecte Josep Bestraten per una reproducció i es traslladà als baixos del Palau Oliver de Boteller, fins que fou finalment dipositada al museu municipal. La substitució formà part d'un programa de protecció del lapidari romà de Tortosa executat el 1987, finançat per la Diputació de Tarragona i dirigit pels arqueòlegs territorials de la Generalitat Margarida Genera i Pere Izquierdo.

Els noms de tots dos personatges corresponen molt probablement a lliberts. Cubiculari volia dir cambrer i cal pensar que aquesta era la seva funció i d'aquí en tragué el nom un esclau que fou alliberat i adoptat pel ciutadà Aulus Caecilius. A la ciutat es coneix també una *Caecilia Quieta*. Eufrosine és un nom grec, corresponent a la deessa de l'alegria i una de les tres gràcies. Significa alegria, goig, plaer. Un nom del tot escaient a una esclava, més que a una ciutadana, alliberada per algun membre de la família Pòrcia. Aquesta família és ben documentada a Tortosa amb *M. Porcius Theopompo*, també llibert, *M. Porcius Terentianus*, *Porcia Placida* i, probablement, *M. Porcius Paludinus* i *M. Porcius Seranus*, també documentat a Mianes.

És probable que el difunt deixés Tortosa per darrera vegada en una nau similar a la representada en aquesta estela, però no podem saber si morí durant els trajectes o en la destinació del viatge. Tampoc és possible determinar quin era el seu paper a bord. Podia haver estat comerciant, armador (*navicularius*), el propietari o un simple viatger. En qualsevol cas, és clar que no era mariner, ja que la vídua tenia prou diners per dedicar-li una de les esteles més boniques d'Occident.

El vaixell correspon al tipus d'embarcació mercant coneguda com a *corbita*, que de fet és un terme utilitzat per denominar qualsevol vaixell mercant de forma arrodonida i simètrica. Així és com es mostra al mosaic d'Althiburus, a Tunísia, del segle III d.C. (Pomey, 1997:83; Duval, 1949:61), en el qual i apareix un catàleg d'embarcacions amb els noms respectius. Al mosaic es representen dos tipus de *corbitae*, el primer amb un arbre i el segon amb dos. La representació de Tortosa correspon a aquest tipus de *corbita* més gran.

El vaixell representat sembla que correspon a un vaixell de comerç de port mitjà, d'entre 70 i 300 tones de desplaçament. Els vaixells més petits disposaven d'un sol arbre, mentre que els que depassaven les 300 tones tenien un segon arbre molt més gran i, en ocasions, fins a tres arbres.

Tots els vaixells mercants romans coneguts a la iconografia amb el mateix tipus de buc i amb els dos arbres que presenta el de Tortosa es daten dels segles II i III d.C.: el relleu funerari de Naevoleia Tyché, de Pompeia, de mitjan segle II d.C. (Pomey, 1997:40); el relleu dels *quinquenales* de la corporació dels *Fabri Nauales d'Òstia*, de les darreries del segle II o les primeries del III d.C. (Pomey, 1997:118); els mosaics de les *stationes* núm. 15, de la dels *navicularii* de Turrís (Sardenya) i de la dels *navicularii* de Syllectum (Tunísia) de la plaça de les Corporacions d'Òstia, de les darreries del segle II (Pomey, 1997:5, 37 i 148 i Basch, 1987:468); un relleu d'un sarcòfag de Sidó, del segle II d.C. (Pomey, 1997:12); un esgrafiats de Sidi Khrebish, Berenice, prop de Bengasi (Líbia), de la segona meitat del segle II o la primera meitat del III d.C. (Basch, 1987:486); un esgrafiats de la Casa de Júpiter i Ganimedes,

d'Òstia, dels segles II o III d.C. (Pomey, 1997:15); el relleu d'un sarcòfag de l'Isola Sacra d'Òstia, del segle III d.C. (Pomey, 1997:13); el relleu votiu del Portus Augusti d'Òstia o Relleu Torlonia, cap al 200 d.C. (Pomey, 1997:82); l'esmentat mosaic d'Althiburus (Tunísia), del segle III d.C. (Pomey, 1997:83) i en un sarcòfag d'Òstia, del segle III d.C. (Pomey, 1997:85).

Es tracta, per tant, d'un tipus de nau freqüent als ports més importants de tota la Mediterrània a la segona meitat del segle II i les primeries del segle III. Es podria especular que el punt de destinació del navegant tortosí fos directament Òstia, el port de Roma.

Bibliografia:

BASCH, Lucien (1987): *Le musée imaginaire de la marine antique*. Institut Hellénique pour la Préservation de la Tradition Nautique, Atenes.

CORPUS INSCRIPTIONEM LATINARUM, II, 4065.

DUVAL, P.M. (1949): "La forme des navires romains d'après la mosaïque d'Althiburus", *Mélanges de l'École Française de Rome*, 61.

POMEY, Patrice (dir.) (1997): *La Navigations Dans l'Antiquité*, Édisud, Aix-en-Provence.

IZQUIERDO, Pere (2007): *La recerca arqueològica sobre la ciutat romana de Dertosa*, en premsa.

MARTORELL, Francesc [1627] (1905): *Historia de la Antigua Hibera*, Tortosa.

ROUGÉ, Jean (1975): *La marine dans l'Antiquité*, PUF, Paris.

Notes:

(1). Cinta: En el folre del buc es tracta de l'andana de taules més gruixudes que la cenyeixen tot al voltant per sobre de la línia de flotació.

(2). Ala: En els vaixells que duen timons laterals, es tracta d'una mena d'extensió del folre que cobreix i protegeix el timó en el punt de la seva fixació al buc.

(3). Bità: Barres de fusta verticals que serveixen per a lligar-hi caps o cordes.

(4). Eixàrcia: Conjunt de caps (o cordes) d'una embarcació. N'hi ha de fixos, els que aguanten drets els arbres –eixàrcia ferma– i de mòbils, els que s'utilitzen en la maniobra de les veles i els de pujar i baixar les antenes –eixàrcia mòbil–.

(5). Estai (*protonos*): Cap de l'eixàrcia ferma, que sosté dret l'arbre d'una embarcació en el sentit proa-popa, mentre els obencs el sostenen lateralment, un cap al costat de babord i l'altra cap al d'estribord.

(6). Amantina (*ceruch*): Cap o corda de l'eixàrcia mòbil que serveix per a maniobrar l'antena.

(7). Antena (*antenna*): Pal horitzontal al qual es lliga la vela.

(8). Arjau (*clavus*): Barra horitzontal connectada al timó i que movent-lo permet al timoner moure el timó.



ESTELA FUNERÀRIA ANDALUSÍ

Número de registre: 1224

Material i tècnica: pedra calcària de marbre d'una única peça. Tallada i rebaixada tot buidant l'entorn de les figures epigràfiques i ornamentals, de tal forma que aquestes apareguin a primer terme en relleu

Dimensions: 64,5 x 27 x 28 cm

Cronologia: s. XII

Procedència: castell de la Suda, Tortosa

Funció: es tracta d'una estela funerària directament vinculada a una tomba. Les *maqabriyes* en concret es disposaven al capdamunt de les tombes paral·lelepèdes a manera de recobriments superior

Tot i que no es conserva en la seva integritat (li falta la part superior i part d'un costat lateral està desgastada) es manté en força bon estat. Aquesta estela funerària respon clarament al tipus conegut com *maqabriya*, de forma prismàtica i base rectangular, coneguda també com a túmul. En el costat no desgastat s'aprecia una ornamentació epigràfica rica i per les restes conservades s'observa un esquema estructural del camp epigràfic basat en tres línies. A la superior, que correspon a les cares inclinades, els signes cúfics s'allarguen i s'entrellacen uns amb els altres tot formant figures geomètriques que es veuen completades i reomplertes amb estilitzacions vegetals. Les altres dos línies epigràfiques, les inferiors, que corresponen a la base de l'estela, no són tan complexes i malgrat algun que altre motiu floral, l'escriptura cúfica hi és més senzilla. Entre la zona alta i el plint resta separada per una decoració de cercles.

La traducció del text epigràfic al català feta per Pablo Izquierdo segons la transcripció i traducció al castellà feta per Manuel Ocaña és la següent:

- 4en un camí recte
- 5 Revelació del Totpoderós, del Misericordiós,
- 6 per amonestar.....els seus avantpassats, ja que ells varen viure-hi
descuidats
- 7 La Paraula s'ha acomplert contra la majoria d'ells, però ells no hi creuen pas.
- 9davant d'ells una barrera i darrere d'ells una altra. Els hem cobert
perquè no hi vegin res.
- 10 Els és indiferent
- 12als morts i escrivim el que varen fer i les seves conseqüències. Tot ho
enumerem
- 18us lapidarem i us farem patir un càstig dolorós
- 19 Digueren.....si fóssiu instruïts; però vosaltres sou gent impia
- 22 (Perquè) no adoraré jo qui m'ha creat.....
- 23el Clement.....no em servirà per a res. No em salvaran pas
- 24 Jo.....
- 25 Jo hi crec en vostre Senyor. Escolteu-me doncs!
- 26 Fou dit : en(tra).....tan de bo les meves gents sabessin
- 27 com m'ha perdonat el meu Senyor i m'ha col·locat

El fet que al text no s'hagi trobat cap fórmula d'inauguració, designació del difunt o data de la mort ha fet suposar que la *maqabriya* es completava a la tomba originària amb una altra estela rectangular a la seva capçalera en la qual sí que aparegués el nom del difunt. El text conservat és un fragment de l'Alcorà, en concret de la sura 36, versicles 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26 i 27. El contingut d'aquesta sura són, de fet, amonestacions entre les quals hi ha la coneguda com la paràbola dels ciutadans incrèduls. De fet, fa referència a la bondat i onnipotència divines i la proximitat del judici final, un tipus d'epitafi relatiu a la vanitat de la vida terrenal i a la resurrecció força freqüents en els epitafis de l'època. El que destaquen però els estudiosos és la gran extensió del text, una particularitat no massa corrent.

L'estela funerària aparegué durant les obres que van precedir a la construcció del Parador. Es va localitzar el juliol de 1972, entremig de l'enderroc produït per

les excavadores cap a la meitat de la pujada del castell de la Suda. La ubicació descontextualitzada i el fet de trobar-se mutilada i erosionada van fer suposar que es tractava d'una peça reutilitzada com a material de construcció si bé, a causa de la manca de seguiment arqueològic del moment, no es pot afirmar res al respecte. Un cop feta la troballa es va procedir a transportar l'estela al Museu Municipal de Tortosa. Jesús Massip però, recompta en les seves memòries anuals l'ingrés de l'estela el 1973. Va restar a la seu del Museu, l'antiga església de Sant Domènec fins al seu trasllat al dipòsit museístic de l'antic escorxador a finals de 2005.

En practicar-se excavacions arqueològiques al cementiri andalusí de la Suda a partir de 1984 i en successives campanyes fins al 1987 es va descobrir a l'entorn d'una tomba fundacional fragments de tres tombes de forma paral·lelepípeda i recobertes d'estucat roig, la part superior de les quals presentava una disposició pròpia per col·locar un plint esglaonat, estructura sobre la qual se solen assentar les tipologies de maqabriyes conegudes. Aquest fet va fer sospesar la possibilitat que la maqabriya localitzada el 1972 procedís, si no directament sí com a origen, del cementiri de la Suda i en concret d'aquesta tipologia de tombes que es datarien a partir del s. XII. De verificar-se aquesta hipòtesi, més que versemblant, l'estela procediria, doncs, del cementiri que, amb caràcter restringit i en segons quin moment ocasional, està localitzat al sector sud-est del castell just al costat de la porta d'accés del recinte superior. L'actual muralla s'assenta sobre un parell de les tombes esmentades, fet que pot contribuir també a explicar la possible desubicació de la peça.

Tot i el desconeixement concret per manca de fonts documentals respecte a la invasió islàmica a la vall de l'Ebre, aquesta vall deuria ser dominada abans de 714 ja que en aquesta data Musa i Tariq havien sotmès Lleida, Tarragona, Barcelona i Girona. En l'assentament, tot i la mixtura entre diferents tribus, sembla que predominaren les tribus de procedència bereber. La pèrdua el 801 de Barcelona farà que Tortosa i el seu districte esdevingui un dels sectors més allunyats d'al-Andalus, i es converteixi en la frontera nord, davant les escomeses dels comtats francs. La importància doncs estratègica, articulada dins la marca superior d'al-Andalus, juntament amb el fet del control d'importants vies de comunicació i de l'explotació de cobejats recursos naturals van fer de Turtusa i la seva circumscripció un destacat centre comercial. Ja a mitjan del s. IX l'estructura fiscal i administrativa de Tortosa estava ben consolidada. El pes específic de Tortosa durant el califat va augmentar, tant des del punt de vista econòmic, (prova n'és per exemple la construcció de les drassanes), com polític (amb la importància del nomenament dels governadors), o com també cultural, (amb l'eclosió d'un grup significatiu de savis alfaquis). Durant el període subsegüent de les taifes, Tortosa va capitalitzar una de les taifes més dinàmiques d'al-Andalus. Finalment, el 1099 la taifa de Tortosa va ser dominada pels almoràvits vinguts del nord d'Àfrica i s'inicià un període de mig segle durant el qual se situa el context de la làpida funerària estudiada. La tipologia de les maqabriyes prové precisament per influència nord-africana i no apareixen a al-Andalus, en concret a Almeria, fins al 1130. És per això que les maqabriyes es relacionen al període almoràvit i almohade, amb una cronologia que va des del s. XII fins al XIV. El fet que Tortosa fos conquerida per Ramon Berenguer IV el 1148 va impedir que s'experimentés la

influència almohade. Això ens delimita amb més precisió cronològica l'estela funerària, i és l'únic exemple d'aquesta tipologia existent a Catalunya. Aquesta singularitat pot, fins i tot, conduir-nos a pensar en la possibilitat que es tracti d'una peça portada de fora en un període posterior. Això no obstant, el descobriment de la necròpolis islàmica (s. X-XII) del castell de la Suda reforça la idea que sigui realment una peça de factura local per a la funció específica commemorativa d'una tomba del cementiri. La riquesa ornamental de l'estela, tenint en compte l'austeritat pròpia dels enterraments islàmics, ens indica la importància dins l'escala social del difunt.

El cementiri andalusí de la Suda representa una excepció en el plantejament de les necròpolis islàmiques ja que contràriament al costum, es troba intramurs de la ciutat. Només en casos de veneració concreta a la tomba d'un personatge preminent o d'un santó s'accedia a la inclusió de tombes a dins el recinte emmurallat. En aquest cas, la tomba del governador abd al-Salam B. 'abd Allah b. Basil, del 961 sembla ser que representaria aquesta excepció. A l'entorn de la tomba fundacional és on es disposaren d'altres, però sempre amb caràcter restringit. El fet que a la necròpolis es localitzaren d'altres enterraments (més d'una trentena) en fosses simples sense estructures tumulars es deu al fet d'habilitar l'espai com a cementiri en un moment conjuntural bèl·lic, que s'ha datat a mitjan del s. XII; és a dir, un moment coincident amb la conquesta cristiana.

El fet que Tortosa i la seva demarcació passés a formar part gairebé des de l'inici de la seva adscripció a la cultura islàmica com un dels enclavaments de resistència de la marca o frontera superior d'al-Andalus, emmarca qualsevol element d'aquell període en un testimoni, si és vol així, d'aquesta terra de frontera. Per als coetanis, Tortosa era adjectivada com la ciutat "la que és a l'extrem d'al-Andalus"; "la que és a l'extrem de la zona fronterera oriental" o "la que és a l'extrem del poble de l'Islam". Sens dubte però la denominació que exemplifica més aquest sentiment fronterer és el terme que qualifica Tortosa com "el límit de l'oració de la fe". Per tant, frontera, tinguda com a tal en la seva època, del sud vers el nord. Sobre el concepte de cruïlla, qualsevol vestigi de cultures passades, afincades o de trànsit s'hi poden circumscriure.

Bibliografia:

CATALUNYA ROMÀNICA, XXVI (1997): Barcelona, pàg. 155.

CURTO, Albert, et al. (1984): "Excavacions al castell de la Suda de Tortosa", *Sharq al-Andalus*, 1, Alacant, pàg. 141-146.

CURTO, Albert et al. (1985): "El cementiri musulmà del castell de la Suda de Tortosa (Tarragona)", *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, tomo III, Madrid, pàg. 655-665.

IZQUIERDO, Pablo (1998): "68. Esteles funeràries", *L'Islam i Catalunya*, Catàleg, Barcelona, pàg. 89-90.

MASSIP, Jesús (1987): *Un quart de segle del Museu i de l'Arxiu Municipal de Tortosa*, Tortosa, pàg. 77.

OCAÑA, Manuel (1973): *Estudi epigràfic* (treball inèdit), Arxiu Comarcal Terres de l'Ebre.



FRAGMENT DE RETAULE

Número de registre: 961

Autor: entorn del Mestre de Sant Mateu

Material i tècnica: relleu de pedra

Dimensions: 40,8 x 27,5 x 10,5 cm

Cronologia: segle XIV, darrer terç

Procedència: Santa Maria de Benifassà

Funció: coronament d'un retaule

Des que el benemèrit Agustí Duran i Sanpere va donar notícia de l'existència d'aquest fragment de retaule en el primer volum del clàssic *Els retaules de pedra*, l'any 1932, han estat diversos els autors que l'han citat en els seus estudis sobre l'escultura catalana del segle XIV. Tanmateix, el complex i curiós funcionament que al llarg dels anys va tenir el Museu Municipal de Tortosa (tancat el 1998) i el fet que es pensés que la peça formava part dels fons artístics custodiats a la catedral (segurament a causa que –segons explica Duran i Sanpere– havia estat regalada al museu pel canonge Josep Matamoros, autor d'una monografia titulada *La catedral de Tortosa*, també de 1932), n'havien impedit la publicació, la qual, fet i fet, només ha estat possible gràcies al procés d'inventari dels fons artístics de l'Ajuntament de Tortosa (2003-2004) i al muntatge de l'exposició "Fronteres i cruïlles".

Es tracta del coronament triangular d'un carrer d'un retaule de pedra. Malgrat que Duran i Sanpere, l'únic autor que el va veure, simplement afirmava que el relleu representa "un cap femení", és segur que es tracta d'una representació de la Mare de Déu en el moment de l'Anunciació, a causa del gest d'humilitat (*Ecce ancilla Domini*) de la figura esculpida, típic d'aquesta iconografia. A més, en el grup d'obres que hi estan relacionades –de les quals parlarem tot seguit–, n'hi ha una, el retaule de la Trinitat de Sant Mateu, en la qual apareix clarament aquest tema, amb la Mare de Déu (molt propera a l'obra que publiquem) en un dels gablets terminals i, enfront, un altre gablet amb la representació de l'arcàngel Gabriel (Lc 1, 26-38).

Com acabem de dir, aquesta peça forma part d'un grup d'obres prou ampli, fruit de l'activitat i/o les repercussions d'un taller encapçalat per un mestre de gran qualitat, encara anònim malgrat els assenyats intents que s'han fet per buscar-li un nom plausible, que aquí continuarem citant com a Mestre de Sant Mateu (apel·latiu proposat per F. Español el 1991) a causa que, com ha posat de manifest A. Zaragoza (2005), el centre de gravetat de l'àrea de dispersió de totes aquestes peces, que s'estén per les terres del nord valencià (és a dir, del sud del Bisbat de Tortosa), és la capital de l'antic Maestrat de Montesa, Sant Mateu, població en què, a més, es conserva el millor exemple del conjunt, l'abans citat retaule de la Trinitat. A banda d'aquesta obra excepcional, i de diversos fragments com el de Tortosa, cal que destaquem el retaule de Sant Miquel del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), darrerament identificat amb una obra procedent de Canet lo Roig.

Sabem, un altre cop segons les informacions aportades per Agustí Duran i Sanpere, que als anys 30 del segle passat es pensava que el fragment de retaule conservat a Tortosa hi havia arribat des del monestir cistercenc de Santa Maria de Benifassà, malgrat que aquesta "suposada procedència" no es considerava segura. Tot i això, les darreres recerques d'A. Zaragoza (2005) sobre els tallers arquitectònics i escultòrics de l'arxiprestal de Sant Mateu han confirmat aquest origen, ja que han donat a conèixer les relacions existents entre una sèrie de fragments –ja coneguts– conservats al MNAC i al Museu Marès de Barcelona amb un altre de desconegut conservat al Museu

Municipal de Borriana que procedeix, precisament, de Benifassà. Totes aquestes obres concorden clarament, tant des del punt de vista estilístic com des del material, amb la peça conservada a la ciutat de l'Ebre. De fet, no és gens estrany que en aquest important cenobi, íntimament relacionat amb la ciutat i el territori de Tortosa, hi hagués una obra d'aquesta qualitat, si atenem a la gran rellevància que també mostren algunes de les pintures medievals que pensem que en provenen, especialment una taula que representa la Mare de Déu amb Sant Bernat i Sant Benet, avui en els fons del Museo del Prado.

Totes aquestes obres, a més, estan en el centre –també geogràfic– d'una de les discussions més intenses i interessants sobre l'escultura catalana i valenciana dels segles del gòtic (l'italianisme, les relacions amb el món septentrional, el paper dels tallers reials en època del Cerimoniós...), inclosa la laberíntica recerca sobre la personalitat artística de dos dels grans protagonistes d'aquesta tècnica artística al segle XIV, Jaume Cascalls i Aloi de Montbrai. Evidentment, aquí no resoldrem aquesta complexa i lliscadissa qüestió. I és que, de fet, malgrat que hi ha un encàrrec del mestre Aloi documentat a Tortosa (Almuni, 2003) i, per tant, els documents ens indiquen aquesta direcció per a la recerca, l'únic que resulta indubtable, d'una banda, és que aquestes obres mostren una gran qualitat artística i unes característiques relacionables amb els tallers reials d'època de Pere el Cerimoniós, i, de l'altra, que, com darrerament ha escrit Zaragoza (2005), si tenim en consideració la complexitat del panorama de l'escultura medieval de la Corona d'Aragó, “habrá que esperar a la catalogación de todas las piezas citadas, así como a otros fragmentos escultóricos no mencionados, al análisis material y métrico de los materiales y a una nueva búsqueda documental”.

Bibliografia:

ALCOY, Rosa i BESERAN, Pere (1990): “Cascalls i les escoles de la Itàlia meridional a Catalunya: l'escultura del tres-cents”, dins *Analecta Sacra Tarraconensis*, 63-64, pàg. 153-197.

ALCOY, Rosa (1991): “Mestre del retaule de Sant Miquel. Sant Domènec. Compartiment del bancal del retaule de Sant Miquel”, dins *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Museu Frederic Marès/1*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pàg. 345-346.

ALMUNI, Victòria (2003): *Una fàbrica baixmedieval de gran envergadura. La catedral de Tortosa als segles XIV i XV. Estudi documental*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona.

BESERAN, Pere (1996): *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana de la segona meitat del segle XIV*, 2 vol., tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996, I, pàg. 393-422.

BESERAN, Pere (en premsa): “Aloi de Montbrai”, dins *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, I, Barcelona.

- DALMASES, Núria de i JOSÉ PITARCH, Antoni (1984): *L'art gòtic. s. XIV-XV. Història de l'art català*, III, Edicions 62, Barcelona, pàg. 134.
- DURAN I SANPERE, Agustí (1932): *Els retaules de pedra, I. Els retaules del segle XIV. Monumenta cataloniae*, I, Alpha, Barcelona, pàg. 120, 137.
- DURAN I SANPERE, Agustí i AINAUD DE LASARTE, Joan (1956): *Escultura gòtica. Ars hispaniae*, VIII, Plus Ultra, Madrid, pàg. 294.
- ESPAÑOL, Francesca (1991): "Atribuïble al Mestre de Sant Mateu. Imago Pietatis. Compartiment d'un bancal de retaule", dins *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Museu Frederic Marès/1*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, pàg. 415-416.
- ESPAÑOL, Francesca (1996): "Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras", dins *Locus Amoenus*, 2, pàg. 65-84.
- FUMANAL, Miquel Àngel i MONTOLIO, David (2003a): "Figuras de San Pedro y San Pablo", dins *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l'exposició), Fundació Blasco de Alagón, Morella, pàg. 242-247.
- FUMANAL, Miquel Àngel i MONTOLIO, David (2003b): "Figura del Salvador y figura de león", dins *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l'exposició), Fundació Blasco de Alagón, Morella, pàg. 248-252.
- FUMANAL, Miquel Àngel i MONTOLIO, David (2003c): "L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el Baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola", dins *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIX/I-II, pàg. 75-108.
- JOSÉ PITARCH, Antoni (1986): "Les arts plàstiques. La pintura i l'escultura als segles XIV i XV", dins *Història de l'art al país valencià*, I, 3 i 4, València, pàg. 165-182.
- JOSÉ PITARCH, Antoni i OLUCHA, Ferran (2003): "Secuencia de contexto de la escultura en Morella. Siglos XIII-XVI", dins *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l'exposició), Fundació Blasco de Alagón, Morella, pàg. 94-115.
- LIAÑO, Emma (2000): "Profetes, Sant Gabriel Arcàngel i Mare de Déu Anunciada", dins *Fidei Speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa* (catàleg de l'exposició), Barcelona, 2000, pàg. 46-47.
- M IQUEL JUAN, Matilde (2005): "El Salvador", dins *La llum de les imatges, Sant Mateu, 2005. Paisatges sagrats* (catàleg de l'exposició), València, pàg. 292-295.
- ZARAGOZÁ, Arturo (2005): "La Iglesia Arciprestal de Sant Mateu", dins *La llum de les imatges, Sant Mateu, 2005. Paisatges sagrats* (catàleg de l'exposició), València, pàg. 95-123.



CAPS DE BIGA

Número de registre: 231 i 232

Autor: anònim

Material i tècnica: talla de fusta

Dimensions: 25 x 17,5 x 26 cm (231)

Cronologia: segle XV?

Procedència: palau dels Purroy, Tortosa

Funció: caps de biga d'una coberta (probablement plana)



El paper de la fusta en el món de la construcció, fins que els nous materials –el ferro i l'acer, el formigó i el ciment, etcètera– van prendre el protagonisme absolut durant el segle XIX, va ser de primer ordre, ja que servia tant per a fer les bastides i les cintres (o cindries) per a construir els edificis de pedra i rajola, com de material constructiu pròpiament dit, sobretot pel que fa a les llindes de les portes i a les cobertes dels immobles.

En aquest punt, cal dir que els boscos pertanyents a la universitat tortosina van ser un dels punts bàsics de “producció” i exportació de fusta per a la construcció de l'antiga Corona d'Aragó, tant en època medieval com en època moderna, fins al punt que a Ciutat de Mallorca, durant l'edat mitjana, l'adjectiu “tortosí” no era tant un gentilici com una paraula que feia referència a un tipus determinat de fusta (veg. “tortosí-ina” del DCVB). L'ús de la fusta del Port, que també era fonamental per al manteniment del Pont de Barques, estava clarament regulat i era vigilat pel Consell tortosí.

Malauradament, i inversament a allò que succeeix amb l'art del tall de la pedra, la historiografia que s'ha dedicat a estudiar els treballs arquitectònics relacionats amb la fusta podríem dir que encara està a les beceroles (raó per la qual és l'objectiu d'un projecte de recerca interuniversitari anomenat “Les charpentés méditerranéennes”). Si a això li sumem el fet que la historiografia dedicada a la ciutat de Tortosa i el seu territori tot just està començant a caminar (amb notables excepcions, evidentment), és normal que fins avui no s'hagués donat notícia de l'existència d'aquests interessants caps de biga, de l'origen dels quals, però, no tenim cap notícia concreta.

És un grup de 6 peces, amb formes animals, grotesques i vegetals, que va passar al museu de la ciutat el 1975, cedit per l'Escola d'Art de la Diputació i procedent del palau dels Purroy, un vell casalot d'origen medieval situat al carrer dels Mercaders de Tortosa. Aquest immoble va ser enderrocat durant la primera meitat de la dècada de 1970 i, a banda d'aquests vestigis d'una interessant coberta de fusta, es van “recuperar” algunes restes pètries del mateix edifici, que van passar a formar part del Parador Nacional del Castell de la Suda, llavors en construcció.

La referència de l'origen topogràfic d'aquests caps de biga, però, no és útil a l'hora de proposar-ne una cronologia, ja que el títol de baró de Purroy va ser creat per Felip III el 1609 i només es relaciona amb la ciutat de Tortosa a partir del segle XIX, mitjançant les figures de Cirilo Franquet Bertran (baró consort) i el seu fill José Franquet Dara. És a dir, que la casa “gòtica” relacionada amb els barons de Purroy no va pertànyer a aquesta família fins al segle XIX i, en aquests moments, es desconeix qui en va ser el propietari durant la baixa edat mitjana.

Les anàlisis realitzades a les peces per Núria Oriols, analista del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, han demostrat que bona part dels pigments respon al segle XVIII i sobretot al XIX, però no al XX (el blanc de

plom, per exemple, no s'utilitza al XX], per la qual cosa podríem pensar que es tracta d'obres neogòtiques integrades a l'edifici en l'època en què hi habitaren els barons de Purroy. Tot i això, un repintament al segle XIX és lògic i natural i el cert és que des d'un punt de vista estilístic es podria proposar una datació dintre d'una cronologia àmplia dels volts del segle XV.

Des d'un altre punt de vista, ens cal dir que la funció i la tipologia d'aquestes peces poden ser comparades, per posar només un exemple important, a les dels caps de biga (o mènsules) de la magnífica Sala Daurada de la Casa de la Ciutat de València, construïda durant la primera meitat del segle XV amb la participació, entre altres, d'un membre de la nissaga dels Santalínia, oriünda de Morella i, és clar, relacionada amb Tortosa durant la baixa edat mitjana. Com el seu nom indica, servien per recolzar les bigues que, al seu torn, aguantaven l'estructura de fusta d'un sostre. Pel que fa al seu vessant estrictament escultòric, poden ser comparats a les mènsules de pedra de l'època, de les quals el museu de la ciutat també posseeix interessants exemples que cal datar al segle XV.

Bibliografia:

No hi ha bibliografia específica sobre aquestes peces. Per a una contextualització poden consultar-se, entre altres:

ALMUNI, Victòria (2003): "La intervenció de Bernat Santalínea a l'escultura arquitectònica de l'absis de la Catedral de Tortosa", dins *BSCC*, LXXIX/I-II, 109-135.

CARRERAS CANDI, Francesc (1924): "Ordinacions urbanes de bon govern a Catalunya (segles XIII a XVIII). Ordinacions o establiments de Tortosa", dins *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 84, 365-431.

COMPANYS, Isabel (1987): *Embigats gòtico-mudèjars catalans. Problemes generals*. El Barcelonès, Bellaterra.

CURTO, Albert (2001): "La gestió dels ports durant la baixa Edat Mitjana", dins *Recerca*, 5, 21-52.

MASSIP, Jesús (1987): *Un quart de segle de Museu i Arxiu municipal de Tortosa*, Tortosa.

TRAMOYERES BLASCO, Luís (1917): "Los artesanos de la antigua casa municipal de Valencia", dins *Archivo de Arte Valenciano*.

VIDAL, Jacobo (2006): *Les obres de la ciutat. L'activitat constructiva i urbanística de la universitat de Tortosa a la Baixa Edat Mitjana* (Tesi doctoral inèdita, UB), 2 vol., Barcelona.



PEIRÓ

Número de registre: 1052

Autor: anònim

Material i tècnica: pedra calcària esculpida en relleu

Dimensions: 151 x 39 x 26 cm

Cronologia: segle XV, segon quart?

Procedència: Tortosa

Funció: creu de terme

Durant els darrers segles de l'edat mitjana i els primers de l'època moderna s'erigiren en el nostre país moltes "creus de terme", també anomenades "pedrons", "prigons" o, en el nostre territori, "peirons". Segons la definició que en dóna el *Diccionari de la llengua catalana*, es tractava de creus de ferro o de pedra posades sobre un pilar o una petita taula pètria on els sacerdots anaven a beneir el terme per a demanar la protecció celestial sobre les collites. Abundaven –i encara es conserven– en places d'esglésies, portes d'ermites i, sobretot, en camins i vora les portes de les antigues muralles.

A Tortosa la documentació dels segles XIV, XV i XVI registra, més o menys clarament, l'existència de diverses d'aquestes creus, d'entre les quals destaca –potser– la que hi havia davant del pont de barques al marge dret de l'Ebre, la part de la ciutat *dellà lo riu*, actualment coneguda amb el nom de Ferreries però abans anomenada, precisament, raval de la Creu. Estava al camí de València i va ser pagada l'any 1548 a en Joan Cotxí, a qui cal no confondre amb el pedrapiquer de Flix Domingo Cotxí. L'obra, a més, està documentada gràficament gràcies a una de les vistes que Anton van den Wyngaerde, pintor de Felip II, va fer de la ciutat el 1563.

Malauradament, la notícia segura més antiga que coneixem del peiró que avui ens ocupa data del 1905: "Al derribar ayer la mazmorra que servía de cuartelillo a los detenidos por los agentes de autoridad, entre los escombros se descubrió una hermosa cruz de piedra de las llamadas de término con dos imágenes, la cual, juntamente con el jambaje y frontón de la puerta de la calavera, por orden del Sr. Alcalde, ha sido depositada en el Museo Municipal" (Los Debates, n. 3538, 8-3-1905). L'obra, però, pot ser plausiblement dataada al segle XV i relacionada amb l'escultura que en aquell moment es produïa a la zona, la qual estava marcada per la importància dels obradors de la catedral i per alguns destacats escultors provinents d'Ulldecona (relacionats, també, amb l'obra de la Seu).

Una altra obra important conservada a Tortosa que mostra aquestes mateixes relacions és la font de l'Àngel, la qual, d'altra banda, està millor documentada, malgrat que tampoc coneixem el nom de l'autor o autors de l'escultura que decorava el monument. Sabem, tot i això, que va ser construïda entre el 1440 i el 1442 (amb la intenció explícita de decorar i ennobrir la ciutat) sota la direcció tècnica del "lapicida" Guillem Çaera (documentat entre el 1412 i el 1459/60), oriünd, precisament, d'Ulldecona, i pare d'un mercader homònim que va desenvolupar importants càrrecs en el govern municipal tortosí al terç central del segle XV.

Val a dir que els mestres piquers d'Ulldecona tingueren una gran reputació dintre del marc territorial del bisbat aproximadament des de l'inici d'aquesta centúria, com demostren, per exemple, les obres de la desapareguda Cort del Veguer de Tortosa, per a les quals primer es va anar a buscar un "bon mestre" de Barcelona i després es va decidir contractar un mestre d'Ulldecona. És cert que en aquest cas sembla que els documents es refe-

reixen únicament a l'arquitectura. Però el fet és que diverses obres de gran qualitat que es troben repartides per la part valenciana de la diòcesi apareixen vinculades inequívocament a mestres d'aquesta procedència. A més a més del citat Çuera, que va ser mestre major de l'església d'Ulldecona i home de confiança de Joan de Xulbi mentre aquest va ser mestre de la Seu, la figura més remarcable del centre és Antoni Arbó. Les darreres recerques han plantejat la possibilitat que aquest imaginaire s'hagués format "en el entorno escultórico de las fábricas de la iglesia parroquial de Ulldecona y de la catedral de Tortosa" (Bartolomé, 2003) i que s'hagués especialitzat en la realització de les creus i els capitells dels peirons que omplen part del territori del bisbat.

De fet, s'ha arribat a plantejar la possibilitat que existís un taller, sorgit de la fàbrica de la catedral de Tortosa, que es va especialitzar en la realització de creus de terme i que va tenir una àmplia repercussió en terres valencianes. Malgrat que, per ara, no hi hagi documentació que corrobore clarament aquesta consideració, i que Arbó estigui documentat realitzant altra mena de treballs, la hipòtesi resulta assenyada a la llum de les obres i de la lògica interna del territori diocesà. Potser cal sumar al grup de peirons relacionats amb els obradors de la catedral aquest que es conserva als fons museístics de l'Ajuntament de Tortosa, que ja va ser publicat per J. Matamoros i que una referència documental sembla que relaciona amb el pedrapiquer Guillem Ferrer, actiu a les obres de la Seu per part de la ciutat des del 1406, aproximadament.

En aquest cas, però, cal tenir en compte que la informació que aporten els documents no es pot vincular sense dubte a l'escultura conservada i que, a més, sembla probable que es tracti d'una obra un poc anterior (segon quart del segle XV?) al grup "valencià", en el qual hi ha obra documentada de l'esmentat Antoni Arbó. Pel que fa a Arbó, consta inequívocament que va treballar a Catí i a Morella i que estava present a Tortosa pels volts del 1450. La vinculació entre Tortosa i Ulldecona, doncs, sembla clara, i les seves repercussions en un marc territorial ampli durant bona part del segle XV són lògiques i semblen evidents.

Resten a dir dues coses –com a mínim–, d'aquesta obra d'art. En primer lloc, que presenta una iconografia molt rica, relacionada bàsicament amb la Passió de Crist, ja que hi apareixen la Crucifixió, el Descendiment, un pelicà (relacionat, a partir del *Fisiòleg*, text grec del s. III-IV, amb la Passió), una de les santes dones que anaren a perfumar el cos sense vida de Jesucrist i diversos àngels amb els *arma christi*. A banda, també hi apareixen una Mare de Déu amb el Nen de bella factura i una santa Bàrbara molt malmesa, identificable per la palma de martiri i la torre que porta a les mans, ja que aquests són els seus atributs. Aquesta torre, però, resulta estranya, a causa que no té les tres finestres que acostuma a tenir (símbol de la Trinitat) i perquè, a més, recorda vivament l'escut de la municipalitat tortosina, el qual, justament, és la representació d'una torre de dues finestres. De ben segur que l'imaginaire

estava acostumat a veure'l i, potser, també, a esculpir-lo. D'altra banda, i per acabar, cal dir que aquesta creu de terme, poc temps després de ser descoberta, va ser la protagonista d'una il·lustració d'Antoni Cerveto, potser una de les tasques menys conegudes, però sens dubte una de les més importants i reeixides, d'aquesta nissaga d'artistes genuïnament tortosins.

Bibliografia:

ALMUNI, Victòria (2002): "La catedral de Tortosa", dins *L'art gòtic a Catalunya, I. Arquitectura, I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, 1, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pàg. 325-345.

BARTOLOMÉ, Laura (2003): "Peiró «de les canals»", dins *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l'exposició), Fundació Blasco de Alagón, Morella, pàg. 410-413.

BARTOLOMÉ, Laura (2003): "Peiró «de Vallivana»", dins *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l'exposició), Fundació Blasco de Alagón, Morella, pàg. 414-417.

JOSÉ I PITARCH, Antoni i OLUCHA, Ferran (2003): "Secuencia de contexto de la escultura en Morella. Siglos XIII-XVI", dins *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l'exposició), Fundació Blasco de Alagón, Morella, pàg. 94-115.

JOVER, Mariano (1978): *La Santa Cinta de Tortosa: VIII Centenario 1178-1978*, L'autor, Tortosa, 1978.

MATAMOROS, Josep (1914): *La Cruz. Sus diversas manifestaciones y aplicaciones, religión, arte, arqueología, historia y apologética*, Impremta Querol, Tortosa.

PASTOR I LLUÍS, Federico (1920): "La cruz del arrabal de Ferrerías", dins *La Zuda*, 74, pàg. 58.

VIDAL, Jacobo (2004): "Documents medievals sobre la font de l'Àngel de Tortosa", dins *Recerca*, 8, pàg. 143-175.

VIDAL, Jacobo (2005): "Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement", dins QUEROL, Enric i VIDAL, Jacobo, *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*, Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, Tortosa, pàg. 125-269.

VIDAL, Jacobo (2006): *Les obres de la ciutat. L'activitat constructiva i urbanística de la universitat de Tortosa a la Baixa Edat Mitjana* (Tesi doctoral inèdita, UB), 2 vol., Barcelona.





FRONTERES I CRUÏLLES

PATRIMONI I CONTEMPORANEÏTAT



Patrimoni i contemporaneïtat respon a la necessitat d'interaccionar l'art contemporani amb el patrimoni cultural. **Fronteres i cruïlles** és el primer projecte d'aquesta aposta ideològica entre art i història.

El projecte s'ha desenvolupat en dues fases: la primera ha estat documentar la selecció dels objectes patrimonials que obeïen d'una manera directa o transversal al concepte de frontera i cruïlla; en la segona fase els artistes escollien les peces a intervindre.

Documentar és necessari per a dimensionar i acotar tot allò que és real. La possibilitat però d'intervindre artísticament afegeix un component enriquidor el de situar l'objecte en el nostre context, en el temps i l'espai de la nostra quotidianitat i ens obre les portes a noves lectures formals i iconogràfiques des de l'imaginari. L'art ens apropa al nostre llegat.

La condició humana tendeix a reflexionar amb la mirada tot allò que és tradició i ha de permetre's ser contemporània del seu propi temps.

Hom tendeix a fer una lectura esbiaixada de tot allò que l'envolta, una lectura epidèrmica. Secciona alguns dels conceptes que conformen allò que està observant, però en la mirada d'un objecte que ens precedeix hi ha la màgia d'allò efímer que el temps aporta. La revisió i informació externa afegeix un nou discurs que ens atrapa en poètica i contingut.

La mirada contemporània dels artistes d'aquesta exposició està presa des de la subjectivitat de cadascun d'ells per a desenvolupar amb els seus llenguatges la creativitat idònia en les peces a intervindre, i crear una obra coherent amb el seu propi discurs. La pluralitat d'actituds s'interacciona amb llenguatges i procediments multidisciplinars: audiovisual, imatge, música i dibuix. L'artista rellegeix el seu discurs. L'emotivitat sensitiva del referent i la seva activitat perceptiva esdevenen fruïció estètica envers el seu llenguatge, i obeeixen a una reflexió individual condicionada per l'actitud cultural i intel·lectual amb la finalitat d'aportar nous discursos a debat.

L'exposició s'enriqueix des del moment que l'artista s'apropia dels objectes patrimonials. D'una banda hi ha la recreació de l'autor amb les obres, de l'altra la suma dels quatre artistes que d'aquesta manera també formen un nou discurs col·lectiu; i finalment hi ha la disposició de tot el conjunt per a articular aquesta exposició en un únic cos: les peces patrimonials i les accions artístiques conformen una obra contemporània única, obra del present.

Aquest resultat està provocat per la tria d'aquests autors, per les motivacions personals i per les diferències individuals que arriben en un moment a la veritable cruïlla del sentit de l'art.

L'artista utilitza estratègies per a crear situacions: l'apropiació, la descontextualització, la ironia, l'àlter ego, la política, la poesia, el collage o el mateix debat sobre l'art es veuen reflectides en les obres.

Les propostes realitzades s'ajusten quan s'interaccionen amb la història. L'obra es consolida; obra d'art i objecte patrimonial estan junts. Tot i això, les peces són autònomes.

El recorregut de la mostra està concebut com a discurs itinerant on l'espectador es troba amb unes pautes de contemplació que faciliten la lectura final d'aquesta exposició.

FRONTERES I CRUÏLLES

GRAFIT

ULL A LA BIGA

GUERREJAR LA MÚSICA

ENS QUEDA ENCENDRE LA DEMÈTER

(O LA IL·LUSIÓ QUE TOT ANIRÀ A MILLOR)

CREU(RE) I CREU(AR)

Grafit és un intent va de *re-situar* una troballa arqueològica vinculada al traspàs i, com a tal, a l'oblit i a la transcendència. El vertigen de l'esdevenir històric, l'arbitrarietat de la memòria, es fan paleses en les evolucions bretolaires d'un *dark-clown* d'anar per casa, un personatge fosc armat amb l'estri del memorial contemporani per excel·lència: un *spray* de pintura.

Un petit canvi d'escala i el brètol esdevé closca carnal lliurada a la fúria d'una tronada històrica, d'una tempesta memorial. El pes esfereïdor d'una pedra gegantina, el hieratisme atronador d'un monòlit petri, engrandit per segles d'oblit i barbàrie humana, projecta una presència amenaçadora sobre el petit homínid, l'única defensa del qual radica en la irreductible fal·lera de l'espècie humana per lluitar contra l'oblit i, per tant, en la incessant batalla contra la mort, lliurada aquest cop amb les armes romes de la plebs: la sàtira, el sarcasme i la ironia.

El grafit, l'escriptura furtiva, la veu efímera, una pràctica tan antiga com el llenguatge, resulta el catalitzador d'aquesta ímproba empresa; enfront de la permanència, la futilitat; davant de l'abisme, un *tagger* que escriu en llatí, fuma cigarretes (analogia per excel·lència de la consumació, del desgast i, gràcies a la contumància de les campanyes de la Organització Mundial de la Salut, també de la mort) i que propicia, durant les seves successives desaparicions, la introducció d'uns sons d'aigüera, o de cisterna; una mena de *soundtrack* que fa referència tant al caràcter traspassador dels corrents d'aigua en totes les cosmogonies ancestrals com a la pròpia geomorfologia de la pedra que dona cos a l'estela funerària, marcada en vertical per un corrent d'aigua camí del riu, del mar, del no-res.

Els *tags* sobre la pedra conformen una mena de relat alternatiu, parasitari i efímer, un imaginari simbòlic contra la desaparició i l'oblit, conformat per tot un seguit de sentències llatines.

Projecció vídeo monocanal en bucle
Format DVD PAL 4:3
Any de producció: 2007

ULL A LA BIGA

Ull a la biga és un emmirallament o un miratge, una paràfrasi de la situació privilegiada d'un bestiar observador o *voyeur*, testimoni d'infinitud d'incidents de tota mena, dipositori del pes de la Història.

L'alçada d'aquests monstres es torna envejable, la insolent perennitat d'aquest bestiar espieta esdevé utopia d'immortals. Quantes voltes no hem desitjat fondre'ns en una quietud estanca, des de la qual assistir a l'espectacle de les debilitats humanes, estancs, muts, des d'un refugi inabastable.

El misteri que suscita el seu origen, la indefinició de la seva datació propicien la fabulació i el vici de la fantasia. Personalment tinc predilecció pels segles foscos i ferotges, com el XIII, temps de pestilències, fes inquebrantables i danses macabres.

La calidesa del treball en fusta es torna en fredor industrial de la impressió serigràfica. Al segle XXI ultra-connectat difícilment els testimonis seran muts, o cecs...

Serigrafia damunt metacrilat
2 peces de 45 x 45 cm
Any de producció: 2007



GRAFIT_ CIRCULUM CAPE, EUM PERMULCE, ET IN VITOSUM CIRCULUM SE VERTET_ STILL FRAMES







Les quatre peces que conformen l'acció artística responen a èpoques històriques distanciades; el seu comportament visual i iconogràfic és molt dissemblant.

Amb aquesta proposta es confronten petjades i reminiscències dels orígens, llengües, costums, terres, fites, lluita i diàleg, amb la finalitat de recrear i crear una estructura musical contemporània que revisa i s'apropia d'aquest llegat.

La composició musical resultant dóna veu a cadascun dels objectes i alhora és veu de les veus.

Hom se situa al centre per escoltar el seu discurs.

Comença el batec de l'objecte -so percutit- a l'espera de ser cridat.

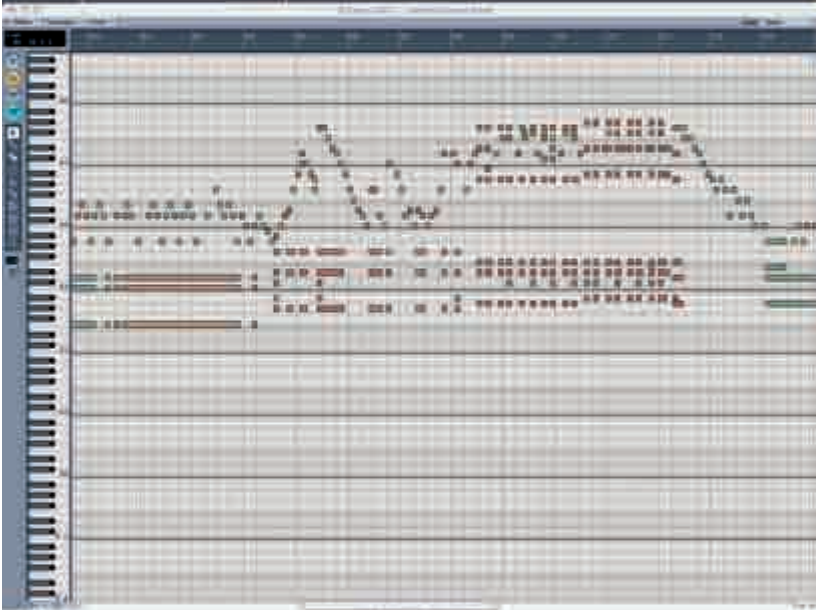
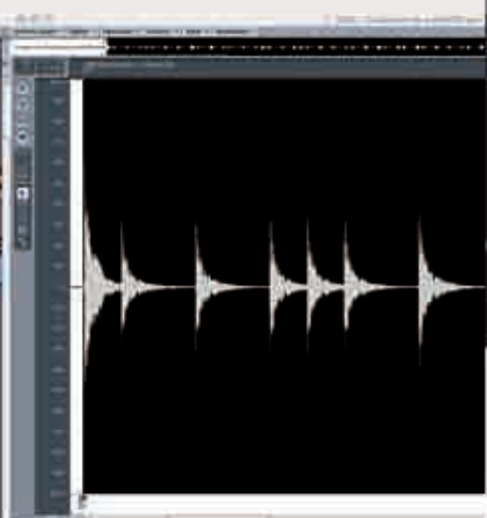
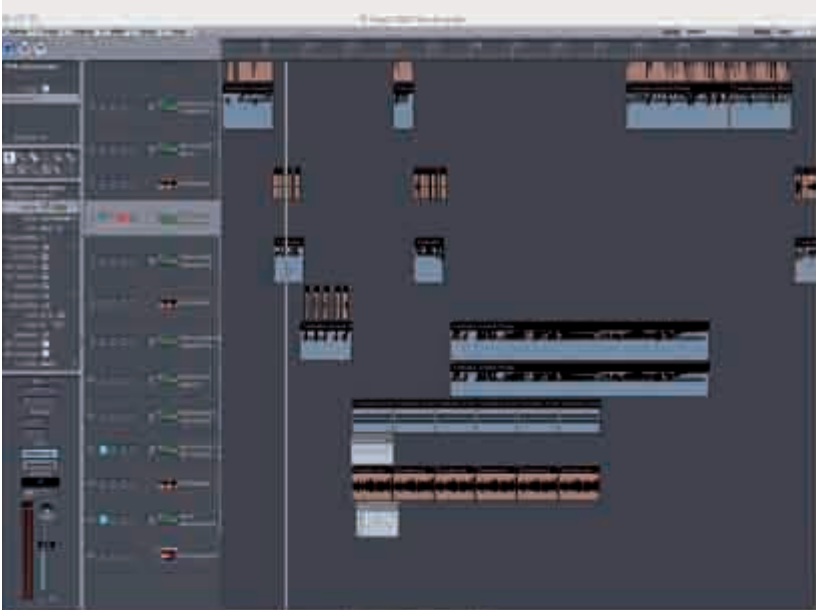
So vivencial, mestís, amagat, robat, trobat, guardat...

So que esdevé veu d'una composició per a viure, amagar-se, robar-se, trobar-se, guardar-se amb les altres veus.

So que esdevé música per a parlar.

Lo piano ho diu.

Composició musical
Durada: 6' 18"
Any de producció: 2007







Vull pensar que tenim a mans una divinitat, una figura humana que presenta i re-presenta la mare natura: per a mi és Demèter. Un peveter per a agrair la riquesa de la mediterrània, per a agrair la vida i una bona mort.

L'objecte no és únic; es reproduïx mitjançant un motlle i es distribueix entre la població autòctona. Després cadascú farà el ritual acuradament.

La localització i la posició de les deesses trobades fa suposar que l'objecte ha deixat de tenir utilitat i per tant s'oculta.

Ens queda encendre la Demèter (o la il·lusió que tot anirà a millor) és una proposta que planteja situar-nos de nou en el context històric d'aquest objecte i ens aboca a revisar i comparar les nostres actituds socials, culturals i polítiques.

Produeixo ~deesses del segle XXI~ i les distribueixo, són de cera i es ritualitzen amb l'encesa.

Faig el ritual acuradament, per a agrair la riquesa de la mediterrània, per a agrair la vida i una bona mort...

Sèrie de 39 peces
de cera verge i motlle partit
Mesures: 16,5 x 11 x 11 cm
Any de producció: 2007

Sèrie de 5 dibuixos
Tècnica: grafit i carbó
Mides: 50 x 70 cm
Any de producció: 2007







Les creus de terme eren creus de ferro o de pedra posades sobre un pilar o una petita taula pètria on els sacerdots anaven a beneir el terme per a demanar la protecció celestial sobre les collites. La seva ubicació, sobretot en camins i vora les portes de les antigues muralles, marcava una cruïlla territorial: els límits d'un terme. La seva funció ritual traçava una cruïlla espiritual: el cel i la terra. La seva pròpia morfologia i significació resumeix aquesta doble cruïlla que també sembla continguda en el seu nom (*creu*: creuar, cruïlla; *creu*: creure, creença).

«**Creu(re) i Creu(ar)**» és una proposta artística que intenta dialogar amb aquest pòsit cultural des d'una perspectiva contemporània. Les estratègies d'acostament al tema han estat diverses: deconstrucció, doble codificació, apropiació, reciclatge, collage... El resultat s'articula al voltant de dues peces.

Creu(ar) Segons la versió neta i asèptica de la globalització que sovint ens ofereixen els mitjans, vivim una època d'intercanvis suposadament universals. Però el somni d'un món interconnectat és la realitat d'uns pocs. De l'altra banda del somni, milers de persones es veuen abocades al malson d'haver de creuar il·legalment fronteres per motius econòmics o polítics. Aquesta mobilitat asimètrica s'evidencia per la cultura visual que genera. Els dispositius visuals que cartografien amb precisió el planeta serveixen tant per garantir-ne la mobilitat com per a detectar, monitoritzar i denegar-ne l'accés. La seva doble natura (cruïlla per a uns, frontera per a uns altres) queda al descobert.

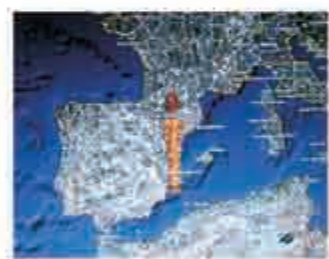
Creu(re) Les tecnologies de la visió cartografien el món en més d'un sentit: geogràfic, polític, econòmic, social i cultural. Configuren noves formes de coneixement i noves narratives sobre el món, nous sistemes de creences i nous mecanismes de poder. Són tecnologies que, cada cop més, es miren la terra des del cel (satèl·lits meteorològics, sistemes GPS...) per conquerir el darrer reducte de la fe, fins i tot per sobre dels propis dominis de la natura.

CREU(AR)

Vídeo monocal
Format: DVD PAL 4:3
Mesures aproximades: 7 polzades
Durada: 1' 45"
Any de producció: 2007

CREU(RE)

Vídeo multicanal (2 projeccions)
Format: DVD PAL 16:9
Mesures aproximades:
115 x 200 cm i 400 x 225 cm
Durada: 1' (loop)
Any de producció: 2007







Josep Bosch Argilagós

Llicenciat en Geografia i Història, Màster en Gestió del Patrimoni Arqueològic i Doctor per la Universitat de Barcelona amb la tesi *El procés de neolitització a la regió del curs inferior de l'Ebre*. Conservador del Museu de Gavà des del 1992. Anteriorment exercí lliurement l'arqueologia, dirigint excavacions d'urgència a diferents llocs de Catalunya, fins que el 1988 fou nomenat conservador del Museu del Montsià. Ha realitzat estudis sobre el període neolític a Catalunya, especialment a les comarques de Barcelona i al curs inferior de l'Ebre, on ha col·laborat en les excavacions al jaciment del Barranc de Fabra (Amposta) i n'ha dirigit els del Molló de la Torre (Amposta) i de la Cova del Vidre (Roquetes). Ha redactat les notes al llibre de F. Esteve *Recerques arqueològiques a la ribera baixa de l'Ebre. Prehistòria*, i ha publicat diversos articles i comunicacions en congressos sobre les investigacions dedicades al curs inferior de l'Ebre.

Albert Curto Homedes

Llicenciat en Geografia i Història, especialitzat en Història Medieval per la Universitat de Barcelona. Director d'excavacions arqueològiques sobre el període andalusí. Professor al departament d'Història Medieval de la Universitat de Barcelona i director de l'Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre des de 1992. Investigador de la Tortosa medieval amb un estudi sobre l'abastament de blat al segle XIV. Autor de llibres i articles sobre arqueologia, sobre diferents aspectes de l'època medieval (així com darrerament també d'altres moments històrics) sobre patrimoni històric i sobre qüestions arxivístiques. Director de la publicació *Recerca* i del centre d'Estudis Històrics Comarcals del Baix Ebre i vocal de publicacions de l'Associació d'Arxivers de Catalunya.

Pere Izquierdo Tugas

Començà a col·laborar en les excavacions arqueològiques de les mines de Can Tintorer i de la cova de Can Sadurní i el Museu de Gavà l'any 1978, als 15 anys. El 1983 començà a col·laborar en excavacions arqueològiques subaquàtiques. Llicenciat en l'especialitat de Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia l'any 1986. Del 1986 al 1987 treballà al Museo Nacional de Arqueología Marítima y Centro Nacional de Investigaciones Arqueológicas Submarinas. Del 1987 al 1989, fou arqueòleg territorial de les Terres de l'Ebre. Del 1989 al 1992, fou conservador de patrimoni cultural del Museu de Gavà, del qual redactà el projecte museològic i museogràfic. Entre el 1992 i el 1994 dirigí el patronat dels museus municipals de Sabadell. Entre el 1998 i el 2007 treballà a l'Oficina de Patrimoni Cultural de la Diputació de Barcelona. Des del 20 de febrer del 2007 és director del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Ha publicat una cinquantena d'articles i llibres col·lectius sobre arqueologia i museologia, a més d'un centenar d'articles de divulgació.

Arturo Oliver Foix

Llicenciat en Geografia i Història per la Universitat de València. Doctor en Prehistòria i Arqueologia per la Universitat de Barcelona. Màster en Museologia i Museografia per la Universitat de Barcelona. Actualment és arqueòleg del Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques de la Diputació de Castelló (1986-2001) i conservador d'arqueologia del Museo de Bellas Artes de Castelló. Ha estat director de les excavacions del Puig de la Nau de Benicarló, Puig de la Misericòrdia de Vinaròs, la Parreta a Vinaròs, i el Castellet de Castelló, entre altres. El seu treball d'investigació se centra en l'estudi de la

protohistòria peninsular, especialment el món ibèric i la seua relació amb les diverses cultures del Mediterrani. Els treballs d'investigació han estat exposats en diversos llibres i articles nacionals i internacionals, així com en conferències i cursos impartits en universitats i centres d'investigació, tant d'Espanya com d'altres països.

Marcel Pujol Hamelink

Llicenciat en Història, especialitat d'Història Antiga, per la Universitat Autònoma de Barcelona. Diplôme d'Études Aprofondies (D.E.A.) en Arqueologia Medieval, 3r cicle, per la Universitat París I – La Sorbonne, i diversos postgraus i masteratges per les universitats de Girona i de Barcelona. En el treball de camp va iniciar l'activitat en l'arqueologia a partir de l'any 1979 i en l'arqueologia subaquàtica a partir del 1984, àmbit en el qual es va acabar especialitzant en l'arqueologia naval. Des de l'any 1994, és professor d'arqueologia a l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya. Actualment col·labora en diversos projectes de les institucions següents: Institute of Nautical Archaeology de la Universitat Texas A&M, de la delegació catalana del Colegio de Ingenieros Navales y Oceánicos, del Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya, del Museu Marítim de Barcelona i de l'Institut Europeu de la Mediterrània.

Jacobo Vidal Franquet

És doctor per la Universitat de Barcelona (2006), institució en la qual es va llicenciar en Història de l'Art el curs 1999-2000. Ha estat becari predoctoral del Departament d'Història de l'Art de la UB, membre de diversos equips de recerca sobre art medieval de la Corona d'Aragó i col·laborador habitual de l'Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre. Ha estudiat diversos aspectes relacionats amb l'arquitectura i l'urbanisme, les arts plàstiques i les arts de l'objecte de l'edat mitjana i el Renaixement, i algunes qüestions d'iconografia d'època medieval, moderna i contemporània. Tanmateix, ha centrat el seu interès, especialment, en l'obra pública empresa per les nostres viles i ciutats medievals, matèria en què se centra la seva tesi, titulada *Les obres de la ciutat. L'activitat constructiva i urbanística de la universitat de Tortosa a la Baixa Edat Mitjana*.

Maria del Mar Villalbí Prades

Llicenciada en Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia per la Universitat de Barcelona. Màster en Patrimoni Històric i Arqueològic per la Universitat de Barcelona. Des de l'any 1992 és conservadora d'arqueologia del Museu del Montsià. Principalment, el seu àmbit d'estudi ha estat la cultura ibèrica, encara que també ha participat en recerques del període medieval andalusí i sobre la industrialització a l'Ebre, en especial la indústria arrossera i la indústria del moble. Ha dirigit i participat en diverses excavacions com la del Castell d'Amposta, la Carrova i la Moleta del Remei, entre d'altres, sobre les quals ha publicat nombrosos articles. Així mateix ha realitzat la revisió de la Carta arqueològica del Montsià, el Catàleg del patrimoni arqueològic d'Amposta per al Pla general d'ordenació urbanística d'Amposta i l'inventari del patrimoni Arquitectònic del Montsià. Ha redactat el Pla director del poblat ibèric de la Moleta del Remei (Alcanar), el Pla director del conjunt de la Carrova (Amposta), i el Projecte de musealització del Castell d'Amposta. Ha comissariat diverses exposicions arqueològiques. Actualment està treballant en el projecte museogràfic del Centre d'Interpretació dels Ibers a la Casa O'Connor, d'Alcanar, i de la Sala Permanent d'Arqueologia del Museu del Montsià.

David Curto (Tortosa, 1973)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. Gravador i serígraf, ha exposat la seva obra a diferents galeries i museus nacionals i de l'estranger. Entre les seves últimes aportacions cal destacar la seva participació en diferents edicions de fires d'art com ARCO (Madrid), FIAC (París) i ART CHICAGO (Chicago), així com les exposicions individuals Lo Fundamental-La Funda mental (Fundació Caixa Vinaròs, 2007), Friend-Sheep (Galeria Ferran Cano, 2004) o Desguaces negros (Galeria Ferran Cano, 2002), o la participació en mostres col·lectives com Cimentiments (Monestir de La Real, Palma de Mallorca, 2007), Nord del Sud/Sud del Nord (itinerant, 2007), Fototrash y los Superheroínas (La Fàbrica de Licors Arts Visuals, Palma de mallorca, 2006), 13L Llibres d'Artista (Galeria Ferran Cano, 2005), Rodalies/Trans Art (Museu d'Art d'Imatra, Finlàndia, 2004), Prints (Museu d'Art d'Aoya-Tottori, Japó, 2004), Intromissions (Museu d'Art Modern de Tarragona, 2003), Pasión (Akademie der Künste, Berlín, 2002) o Contemporary Art from Barcelona (London Print Studio, Londres, 2002).

Josep Lanau Franch (Tortosa, 1970)

Músic, compositor i tècnic de so.

La seva intervenció artística més recent ha estat la creació musical de la proposta *Fer negre*, de l'artista Leonardo Escoda, presentada al Festival EntreCultures de Tortosa (2004).

Pilar Lanau Franch (Tortosa, 1967)

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, en l'especialitat de dibuix. Dels seus treballs artístics en destaca la proposta Torna (exposició individual) a l'AA de Tarragona (2002) i exposicions col·lectives com la XIII Biennal Mostra d'Art Contemporani Català (itinerant, 2002), Primavera fotogràfica (Escola d'Art, Cafè del Tupí, 2002), Biennal Guasch Coranty de Valls (2003), 48è Salon Européen des Jeunes Créateurs Montrouge (2003), Intromissions (Museu d'Art Modern de Tarragona, 2003), Cadàvers exquisits... un pretext (Museu d'Art Modern de Tarragona, 2004), Nord del Sud/Sud del Nord (itinerant, 2007).

Alfred Porres Pla (Amposta, 1967)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. Actualment combina la seva trajectòria artística amb la investigació en educació de les arts visuals per a la seva tesi doctoral i amb la docència a l'educació secundària. De les intervencions més recents destaquem: FEM 7: "Poetic Terrorism", Madrid (2007); ARCO 07, Madrid (2007); I Fiera del Video d'Arte, Venècia (2006); ARTE.06: "Il Fòrum Social Mundial de les Migracions", Rivas Vaciamadrid (2006); Es mou, et mou, Castelló, Galeria Cànem (2006); To have a voice (exposició individual), Kaunas (Lituània), M. Zilinsko Dailes Galerija (2006).

