



**AJUNTAMENT DE LES BORGES DEL CAMP**

**VIII Premi Literari Sant Jordi  
1997**

**PREMI  
ASSAIG, MEMÒRIES I HISTÒRIA  
DE LES BORGES DEL CAMP**

**Aproximació a l'estudi  
de la talla de la  
Mare de Déu de la Riera**

**d'Agustí Pàmies i Freixas**

© Text: Agustí Pàmies i Freixas

© Edició: Ajuntament de les Borges del Camp

## ÍNDIX

Les fonts.	4
La nostra marededéu:	9
Maria:	10
La túnica.	10
El mantell	10
El cap, els braços, les mans i els peus	11
L'esfera	12
Jesús:	12
La túnica.	13
El mantell	13
El cap, els braços, les mans i els peus	13
El llibre	14
L'escambell	14
Corones	15
Pictografia	15
Iconografia	16
La restauració del 1.968	16
Altres restauracions.	17
Similituds.	18
Història?... Tradició?...	19
Bibliografia bàsica	20

## LES FONTS

La imatge de la Mare de Déu de la Riera, una talla en fusta i policromada, és una de les representacions de la transició de l'art romànic al gòtic, a l'alta edat mitjana (s. XIII) de les nomenades "marededéus en majestat".

Els orígens de les marededéus en majestat, en certa manera, i seguint la teoria de l'Antoni Noguera i Massa, els podem anar a cercar en els evangelis apòcrifs, tots plens de fantasia i ingenuïtat popular, que arribaren molt més al cor per la senzillesa que no pas per les narracions verídiques de Lluc i Mateu (pel que fa referència a la infància de Jesús).

Si busquem a l'Evangelí del Pseudo-Mateu (títol donat per Tishendorf, degut a la carta que figura en el seu pròleg, atribuïda a Sant Jeroni, en la que es diu que el seu autor és Sant Mateu. Alguns manuscrits, que no inclouen aquesta carta, l'atribueixen a Sant Jaume) trobem en el capítol XVI allò, que tal volta, podria ser el primer punt de partida per tal de representar la "Maiestas Mariae", on la verge és presentada com a tron del Salvador i Mitjancera entre els homes i Déu.

XVI, 1: "*Transacto vero secundo anno, venerunt magi ab oriente in Hierosolimam, magna deferentes munera...*" (*Passats dos anys vingueren uns mags de l'orient a Jerusalem, portant grans regals...*)

(Nota: Els manuscrits varien en quan el temps en que tingué lloc l'arribada dels mags. El manuscrit C diu: "passats dos

dies"; el D: "EL tercer dia". Sembla però que la lectura millor és "passats dos anys", lectura que va confirmada per la tradició iconogràfica més antiga).

XVI, 2: "*... Videntes autem stellam magi gavisi sunt gaudio magno, et ingressi domum inverenunt infantem Jesum sedentem in sinu matris...*" (*Al veure l'estrella els mags s'alegraren en gran manera, i entrant a la casa trobaren el nen Jesús assegut a la falda de la seva mare...*)

La iconografia antiga sol representar Jesús com un nen ja crescut i assegut sobre els genolls de Maria.

En un començament, les representacions de Maria eren dibuixos o pintures elementals, com són els frescos de les catacumbes. Les catacumbes de Priscila (S.II) i les de Domitila (S.III), a Roma, ens mostren frescos amb escenes de l'adoració dels mags i representen Jesús assegut sobre la falda de la seva mare. En aquestes escenes varia el nombre dels reis, encara que el més freqüent és que siguin tres. Els dons presentats són molt diversos, cosa que sembla ser una al·lusió a "portaren grans regals". Això mateix sembla confirmar la presència de camells.

L'art romà, fins a la reunió del Concili d'Efes; és a dir, anterior al segle V, creà dues fonamentals modalitats iconogràfiques de la verge. Una té un caire descriptiu: Maria, asseguda i amb el nin al pit, amb plena i realista actuació maternal (catacumbes Priscila). L'altre modalitat iconogràfica té una perspectiva més dogmàtica i conceptuosa, com si fos una imatge de culta: és la de Maria representada com si pregués, dreta i amb els braços alts...

En aquests primers passos de l'art cristià, l'escultura era quasi inexistent. Amb tot, es conserva un baix-relleu, atribuït al segle V, guardat a Sant Màxim de Tarascó (Provença).

A l'any 431 tingué lloc a Efes el tercer concili de la cristiandat. En ell es resumí i precisà el conjunt d'aquest culte i aquesta fe vers Maria en declarar que l'Emmanuel és veritablement Déu i que, conseqüentment, la verge Maria és Mare del "Déu-encarnat".

És, doncs a partir del segle V quan la devoció mariana esdevé tota una revifalla; si bé en el sentit artístic solament es veu reflectida en la pintura.

Passada ja la meitat del primer mil·lenni, es cristal·litzaren els elements fonamentals de la iconografia mariana.

Ara és l'art bizantí el que absorbeix i distribueix dita iconografia presentant dos prototipus característics i essencials en la figura de Maria. Els dos deixen la primitiva mobilitat descriptiva i desemboquen en una solemne i augusta simetria, en la qual Maria apareix com a reina o com a emperadriu. Tots dos responen a dos conceptes i a dos matisos d'art: un és aquell en que la verge i el nen encara conserven la indumentària clàssica, llatina, plena de simplicitat i elegància. L'altre és el de la verge sota l'aspecte d'emperadriu bizantina: la indumentària, recarregada de brodats i pedreria, és converteix en una sumptuosa armadura que ofega el cos. Maria cenyeix corona imperial ricament engalanada.

Dins de l'art bizantí, quan apareix realment amb tota propietat la figura de Maria és a partir de mitjans del segle IX,

en el període anomenat "segona edat d'or". Aquestes representacions responen a motivacions teològiques.

Podem classificar per tipus o models tota aquesta profusió d'imatges, tenint en compte la idea teològica que ens volen donar:

A - El model de la verge *Blacherniotissa* (1) o de la *Platytera* (2), anomenada així pel càntic que se li dirigeix; té l'Infant a les entranyes dintre d'una aurèola.

B - La del tipus de la verge *Kyriotissa* (3) dita també *Nikopoia* (4); és a dir, la sobirana que fa o decideix la victòria, perquè Ella és el tron de la Saviesa. Aquesta imatge és entronitzada, coronada, rígida, amb túnica, mantell i vel; el Jesuset no és presentat com un veritable infant sinó com una figura adulta reduïda de grandària, assegut a la falda de la mare i totalment d'esquena a ella.

C - La del tipus de la verge *Theotokos* (5); és a dir, Mare de Déu, que representa l'ofertament de la mare al seu fill d'una fruita -generalment una poma- o d'una flor, com a simbolisme de la nova Eva.

D - La verge *Hodigitria* (6), senyala a Jesús com a camí de salvació.

E - La verge *Glycophilusa* (7), o dolça estimant, juga o amanyaga amorosament el nin.

F - La verge *Galactotrophousa* (8), que alimenta al Noi -les verges de la llet-, signe de fecunditat.

A partir d'aquí, una gran majoria d'imatges de la Mare de Déu, des del romànic fins els nostres dies, apareixen en

la versió occidentalitzada d'aquests models de l'art bizantí.

Si poca cosa es féu abans del Concili d'Efes pel que fa referència a imatges volumètriques de la verge, menys en aquest període del segle V al X aproximadament, ja que entre els anys 726 i 728 s'establiren uns edictes iconoclastes, la qual cosa féu que es produís una sistemàtica destrucció del poc o molt que s'havia fet, durant més de cent anys. Aquest període finí a l'any 843, any que es va refer el culte de les imatges.

Els tallers monàstics ja començaren, en el segle X i XI, a establir certs cànons que influiran a tot l'art romànic. L'escultura mariana reemprendrà el seu camí en els segles XI i XII amb el romànic i el XIII amb un art de transició cap al gòtic, però fins el segle XIV no podem parlar de les imatges pròpiament gòtiques.

La temàtica de la verge amb el nen és vista pel món romànic d'unes maneres molt diverses. El sentit teològic de la representació se sobreposa a l'humà i la serenitat d'ambdues figures les allunya amb deliberació de la terra.

Maria és el tron on el Crist assegut beneix els homes.

El cristianisme encara no havia descobert l'entranyable sentit humà que enclou l'atansament del Déu-Home a la vida quotidiana com a guia i exemple sobre la terra. Encara persistia un cert temor a l'ídol, que portà a recloure les representacions de Déu i la mare en un context merament simbòlic.

La revolució espiritual la realitzà la reforma del Císter, que comportà un

allunyament pausat de l'hieratisme religiós, amb la culminació de les dues imatges més apreciades de l'art cristià: El Crist crucificat (les majestats) i la verge amb el nen (les marededús), on es balafia lliurament l'emoció i la tendresa humana.

Per l'artista del segle XI era difícil d'expressar els sentiments divins i humans de Maria; la manera més fàcil de reproduir-la era en aparença majestàtica, quasi geomètrica, més senzilla d'executar.

Per tal d'obtenir la figura de Maria es va recórrer a l'escena de l'Epifania, suprimint-ne els reis; i a l'escena de l'Anunciació, sense l'arcàngel. També les il·lustracions dels Beatus tingueren la seva importància a l'hora de cercar la figura de Maria. No cal dir que, degut a les peregrinacions, creuades i comerciants, s'aprofità les miniatures, pintures i marfils orientals de les últimes batregades de l'art bizantí.

Els nostres artistes d'aquells temps utilitzaren el model completament simètric i frontal, amb el fill situat en el centre de la falda materna, solució que ja els artistes bizantins posaren en pràctica a la pintura del segle VI. Poc a poc es passà a utilitzar el model asimètric, en el que el fill es atansat sobre el genoll esquerre de la mare, a vegades un xic entregirat cap un costat, que era una derivació d'un model llatí més descriptiu, i que desembocaria en un nou estil al pas dels anys: el gòtic.

El primer model, el simètric, es presenta coronat, generalment els dos: mare i fill. Pot, fins i tot, presentar-se coronat només un dels dos, donant, d'aquesta manera, major importància i

interès a qui porta la corona. El segon model, l'asimètric, ni la verge ni el Jesuset, en general, duen corona.

Aquesta fou, resumidament, l'evolució de la imatge de la marededéu fins el romànic. Durant aquest període les imatges de la verge amb el fill experimentaran un procés llarg amb diferents postures per part de Maria i Jesús, que dependrà de la idea que ens vol transmetre el grup escultòric i segons el missatge que ens vol donar a entendre.

La concepció hieràtica, o solemnitat externa, pròpia de romànic, deixà pas en el segle XIII a una altra més humana i xamosa. En aquesta, el nen pren un aspecte infantil i Maria ja acaba d'ésser un tron i comença a prendre el paper de la mare que somriu al seu fill, i que, poc a poc, li oferirà flors i fruits i, ja a les acaballes del gòtic, l'alletarà o jugarà amb ell. Així la imatge de Maria esdevindrà més humana i familiar, com nascuda d'una devoció més afectiva que teològica.

El nou estil de les imatges del segle XIII -i més les de la primera meitat- és patent en la sòbria naturalitat de la vestimenta, la bellesa del rostre i la gràcia d'alguns detalls amb els que l'artista ha mirat de rompre amb la rigidesa del tipus romànic preestablert. El grup escultòric de la Mare de Déu de la Riera és, a més d'això, auster i majestuós, com els seus precedents.

Tot el grup ens mostra una ingènua espontaneïtat, els rostres són dolços i somrients, les formes són suaus i arrodonides i els plecs, clàssics i estilitzats.

En els rostres, les faccions grosses, habituals a les imatges romàniques

primitives, són substituïdes per aquest tipus de fisonomia nous i que nosaltres podem veure a la marededéu: front amplíssim, celles molt primes i arquejades, ulls petits, nas fi i la boca diminuta. Les seves expressions són com d'esbalaiment, però amb un somriure especial.

El tallista que realitzà el grup escultòric de la que després fóra la Mare de Déu de la Riera, ho feu prescindint de les normes establertes en els segles anteriors i quasi sense fer-ne cas dels consells monàstics i teològics.

Ell, com tants altres, s'inspirarien en la dona pobletana i, en trencar els motlles establerts, iniciaren una etapa d'art genuí i, sense proposar-s'ho, humanitzaren la seva obra, que poc a poc donaria naixença al nou art gòtic.

La nostra imatge, com quasi totes les seves coetànies del segle XIII, excepte algunes situades en els pòrtics dels temples, és asseguda en un escambell o tamboret, propi d'aquestes talles tardanes del romànic, i que van prendre lloc als grans i majestàtics trons.

Els plecs dels vestits ja no són convencionals i lineals, sinó que prenen una volada natural. Entre genoll i genoll esdevenen folgats tot prenent unes típiques formes de V.

Un dels trets característics és la disposició del mantell rodejant el braç dret de la mare, deixant-lo amb una volada arrodonida i airosa. Aquest mantell forma unes línies suaus per damunt del genoll dret i es perden per dessota del fill.

La devoció popular, en el pas dels

segles, ha alterat aquestes imatges quasi sempre amb repintades, restauracions - amb major o menor fortuna- i additaments que les desfiguren, encara que se'n conserven alguns exemplars genuïns.

Avui, i contemplant el grup escultòric que ha arribat fins a nosaltres, ens fa sospitar que al llarg de totes les restauracions que se li han practicat, també ha hagut de suportar algunes reformes, tant a la figura de la mare com a la del fill: els dos caps, les dues mans dretes i tota la part inferior de la talla (peus, túnica i mantell de la verge i l'escambell i el sòcol o marxapeu original).

## **LA NOSTRA MAREDEDÉU**

La imatge de la Mare de Déu de la Riera és una escultura exempta tallada en fusta i policromada, que podem enquadrar dins de la imatgeria mariana popular de tradició romànica tardana, que representa una marededéu asseguda sobre un escambell i en posició frontal asimètrica.

Es tracta del que podem anomenar una *Maiestas Mariae*, és a dir, una Maria en majestat, en una postura rígida i hieràtica pròpia de la més pura tradició romànica.

Respon al tipus vertical i d'asimetria de frontalitat absoluta, segons la classificació d'A. Noguera i Massa.

Fa 90 cm. d'alçada i, als peus, presenta una disposició gairebé quadrangular de 30-32 cm. de frontal per 23-24 cm. de fons. Tot sostingut per un sòcol quadrat de 32'5 cm. de costat.

La mare sosté el nen, que ha estat representat assegut per damunt el genoll esquerre i és considerablement separat del volum del cos d'ella i no hi presenta cap contacte en tota l'esquena. L'alçada és de 41 cm.

La figura del nen, en l'art occidental, i d'ençà dels primers temps del cristianisme, apareix assegut a la falda materna i una edat cronològica d'uns dos anys. Contràriament en l'art oriental que és més freqüent la figura del nen acabat de néixer.

Les fonts d'aquesta iconografia els

podem anar a cercar a la Història de la nativitat i infància del Salvador, de l'Evangeli apòcrif del Pseudo-Mateu, cap. XVI, 1-2.

La nostra marededéu correspon al model iconogràfic de la Mare de Déu en Majestat, derivat del model bizantí de la *Theotokos* (Mare de Déu), entesa com a *Sedes Sapientiae*, és a dir, com a Seu o Tron de la Saviesa, que és el Crist, representada especialment en les epifanies o adoracions dels mags. Maria, asseguda, rígida i frontal, apareix com a tron del seu fill diví. La relació afectiva entre la mare, com a dona, i el fill és pràcticament nul·la.

Aquest tipus iconogràfic, conegut com a *Maiestas Mariae* (majestat de Maria) es troba sovint tant en la pintura mural romànica a Catalunya com en la de frontals i taules. La imatgeria mariana romànica també el fa seu i es troba repetit, amb algunes variants, en les figures de la Mare de Déu amb el nen que s'han conservat a Catalunya des del segle XI.

No hem d'oblidar que els iconògrafs de la *Theotokos* es podien haver servit, a més de les històries apòcrifes de Maria, d'altres fonts d'inspiració entre les que cal esmentar els retrats de les emperadrius bizantines pel que fa a la imatge de Maria entronitzada.

El conjunt no ha acabat de perdre la rigidesa i l'estaticitat propis del romànic. Pot pertànyer a una etapa protogòtica però sense abandonar en cap moment la més pura tradició romànica. Ha guanyat en expressió i és testimoni de com es va diluint de mica en mica la majestat i aquell hieratisme propis de models més antics influenciats per un corrent



bizantinista més fort.

Cap de les dues figures no va coronada, actualment, a part de les corones metàl·liques postisses.

La imatge ha estat treballada només per tres de les seves cares. Pel darrera les figures són totalment planes. El seu dors pla podria indicar la seva col·locació a un baldaquí o dosser.

La talla és proporcionada: asseguda com és, resulta que el cap, com unitat de mesura, fa una sisena part del cos, aproximadament. Amb tot, el grup resta allargat, vertical i esvelt. La relació alt/ample és de 3/1, aproximadament.

En aparença, l'exemplar s'acosta més a imatges de conjunts modestos i populars, que no als derivats de centres més importants (monestirs, seus...).

## **MARIA**

Un dels trets que caracteritza una marededéu, i alhora serveix també per a datar-la i agrupar-la en els diferents corrents estilístics, és el vestit que porta.

En el nostre cas vesteix túnica i mantell.

### **La túnica**

Les robes que vesteixen Maria han estat tractades amb naturalisme. Porta

una túnica vermellova amb motius ornamentals florals pintats en or, blau i tons negre-verdosos. D'escot quadrat i ample, és arrapada al tronc i al braç dret fins al canell i cenyida a la cintura per una cinta de color verd d'uns 2-3 cm. d'amplada.

A l'extrem superior (escot), vora de l'avantbraç dret i part inferior, ha estat resseguida per un fistó daurat.

Els plecs, donen volum al seu cos i cauen verticalment per la túnica, cenyida a l'alçada de la cintura. Entre cames, quan el mantell que la cobreix la deixa veure, forma plecs en línies verticals i per dessota, a la part inferior, dona lloc a uns plecs caiguts i curvilinis que deixen veure la punta dels dos peus calçats.

### **El mantell**

Damunt la túnica, el mantell cobreix tota l'esquena i cau per ambdues espatlles cap al davant.

La caiguda dreta envolta el braç dret ocultant-lo fins al colze, deix visible l'avantbraç, pren una volada elegant per sota el colze i es recull sobre la falda i genoll esquerra, on seu el nen, des d'on baixa, obliquament i curvilini, i arriba fins al peu dret, quasi bé sense ensenyar la túnica. A la cama dreta queda marcat l'arrodoniment del genoll i a partir d'aquí forma uns plecs verticals fins al peu.

La caiguda esquerra, cobreix tot el braç esquerra fins al canell, passa per dessota el fill i arriba fins a mitja cama en un balafiament de formes de plecs.

Els plecs que cauen entre cames

accentuen el fet de tenir les cames un xic separades, els plecs de la falda hi cauen entremig i adopten unes formes de V. Aquestes formes són molt més acusades al lateral dret.

Els plecs del mantell, de la cintura en avall, acusen un cert encartonament, però es manté la voluntat de marcar-los, contrastant els verticals i paral·lels de la túnica de la mare a l'altura del pit i cama dreta, amb els curvilinis i caiguts de la part inferior de la túnica, o en ziga-zaga i grossos a les vores del mantell a la cama esquerra.

Obert per la seva part davantera, deix veure la túnica des de l'escot fins al ventre, l'avantbraç dret, de la meitat de la cama esquerra en avall i tot el fistó daurat.

En el tractament general de la roba, els plecs s'aguditzen i cauen d'una manera força naturalista sobre l'anatomia de les figures.

### ***El cap, braços, mans i peus***

A nivell formal segueix també el model bizantí, tenint en compte l'absoluta frontalitat i l'hieratisme. Però els rostres, tant de la mare com del fill, són de trets més dolços, malgrat que mantenen la mirada fixa en un punt de l'infinit. Les carnacions són d'un rosat-blanquinós i un lleu somriure es dibuixa als llavis de Maria.

El cap de la mare (ben possible que originàriament portés corona; en qualsevol cas, avui desapareguda), no porta corona ni vel, de manera que apareix descobert i mostra una llarga

cabellera de color castany, uniforme i sense cap mena de recurs escultòric propis pel pentinat, si exceptuem unes ones laterals; no deixa veure les orelles i s'amaga per dessota el mantell a les espatlles.

Hi ha una manca total de relació entre les dues figures, amb la cara fixa endavant i la mirada vers l'infinit.

La cara ovalada trenca, extremadament, amb els prototipus de cares arrodonides o excessivament allargades, i segueix uns canons independents, propis del segle XIII (primers decennis).

Els ulls són ametllats i les ninetes fetes de color marró i l'iris negre, amb una mirada perduda mantenint una actitud absent.

Les celles en la línia que segueix al nas. Els llavis amb un semisomriure. Galtes plenes i rosades i la barbata sortida.

Uns puntets vermells assenyalen, respectivament, els llagrimers i els forats del nas.

Sembla que entre els executors d'aquestes imatges, a partir del començament del segle XII, hom prengué el costum, a l'hora de modelar els llavis, de donar-los-hi una lleugera curvatura còncava cap al nas, la qual cosa, juntament amb els ulls ametllats i una mirada vers l'infinit, les hi feia conferir un lleuger somriure, que s'accentuà durant tot el període gòtic.

El seu avantbraç dret, cobert per la màniga llisa i molt arrapada de la túnica, és estès obliquament i amb la mà

aixecada i semi-tancada aguanta una esfera en una posició molt forçada.

El braç esquerra és cobert pel mantell i no deix veure la túnica. Amb la mà, estesa, amb el palmell mirant cap amunt, quasi bé recolzada sobre la seva cuixa esquerra, sosté i presenta el fill assegut. D'aquesta mà només han estat ben definits el dit gros i l'índex.

Contrasta un xic la desproporció de les seves mans, i a més d'això, dona la impressió que el tallista no ha sabut resoldre prou bé la ubicació d'aquesta mà, tan mateix sembla que li faci nosa.

La posició dels avantbraços, prenent com a referència el cos, tenim que el dret forma un angle d'uns 55°. Pel contrari, l'esquerra apunta un angle d'uns 130° sexagesimals.

Per dessota de la túnica, a la qual provoquen una lleugera ondulació, sobresurten les puntes dels dos peus calçats i separats, una mica arrodonits i de color fosc quasi negre, deuriem reposar sobre un marxapeu, avui sobre un sòcol llis, prim i quadrat que actua de tarima. Aquest sòcol és envoltat per una protecció metàl·lica perimetral.

La mare, a diferència del fill, i a l'art romànic, sempre apareix calçada, tret que alguns tractadistes recalquen com una nota de pudor (Manuel Trens a "*Maria. Iconografia de la Virgen en el arte español*", Madrid 1.946, pàg 639)

## **L'esfera**

L'atribut que aguanta amb la mà dreta aixecada i semi-tancada, el podem

interpretar des d'una doble vessant.

Des del primer punt de vista s'interpreta com la bola del món, tema que sovinteja des del traspàs del segle XII al XIII, signe majestàtic de la sobirania sobre tota cosa creada, per demostrar la seva grandesa i poder i també com a símbol dels personatges entronitzats.

Des del segon, com una fruita, una poma, amb la qual cosa s'establiria la contraposició Eva-Maria i pecat original-redempció, en una clara al·lusió al fet de que si el pecat i la destrucció van venir al món per una dona, Eva; per una altra dona vindrà la salvació, Maria. Aquesta contraposició EVA-AVE serà pròpia de la iconografia gòtica.

Si ho interpretem des d'aquest segon punt de vista, la poma, com a signe del pecat original, es contraposa simètricament a la figura de Jesús, gràcia vivent per als homes. Mentre que Maria, tron de la gràcia, corregeix l'error d'Eva pecadora tot oferint la redempció. Reflecteix una de les idees teològiques bàsiques dels tractats marians medievals.

L'esfera presenta en la seva part superior un orifici quasi bé circular on hom hi col·locava un ramet de flors, tal volta un ciri i, actualment, una petita creueta.

## **JESÚS**

Els imatgers, ja a partir del segle XII, volgueren treure la rigidesa i severitat de les seves talles i iniciaren un desplaçament del nen cap al genoll esquerra de la mare tot trencant la

simetria de la imatge. Ja en el segle XIII l'infant pren el seu lloc definitivament sobre el genoll de Maria.

A la nostra marededéu, l'infant pren unes dimensions força considerables en proporció a la mare, queda desplaçat per damunt del genoll esquerra d'ella i una mica enlairat. Tan mateix inicia un pas cap a la verticalitat de l'art gòtic on Maria restarà dempeus i l'infant assegut al seu braç esquerre.

Vesteix túnica i mantell.

### **La túnica**

Es remarcable el tipus de vestit del nen per la gran semblança amb el de la mare, en especial la túnica. Aquesta, vermellova, duu ornaments florals pintats en tons daurats, blavosos i negre-verdosos. L'escot, a diferència del de Maria, rodó i amb fistó daurat, és proporcionalment més gruixut que el d'ella.

La túnica la podem veure en la seva part pectoral, al l'avantbraç dret i un xic a la cama esquerra, per damunt del peu. En aquesta darrera zona hi ha una manca d'ornamentació excepte el fistó daurat que reseguix la vora per on surt la punta del peu nu.

### **El mantell**

Ha estat dissenyat amb un esquema diferent al de la mare i, seguint a A. Noguera, més arcaïtzant.

### **El cap, braços, mans i peus**

Els trets facials del fill segueixen quasi bé el mateix esquema que en el cas de la mare: oval força més arrodonit, nas llarg, llavis carnosos ulls ametllats i celles arquejades. Ambdues cares deixen de ser inexpressives en iniciar un lleuger somriure.

Els cabells són llisos, curts, deriven en un serrell que li emmarca la part superior del front, acaben a la part posterior a l'altura del clatell i li cobreixen les orelles, per bé que queden insinuades sota els cabells. No porta corona.

Beneeix amb la mà dreta aixecada, a la manera llatina i quasi bé ensenyant el palmell. Té el polze, l'índex i el dit del mig estirats. El primer separat dels dos darrers i tots tres en un mateix pla. Els altres romanen tancats

Amb la mà l'esquerra sosté un llibre. D'aquesta mà identifiquem bé els dits gros i índex.

Igual que la mare, té les cames força separades. La cama i peu drets més aixecats que no pas l'esquerre, cosa que trenca en part la rigidesa i l'encarcament convencionals que comporta l'habitual frontalitat de les imatges plenament romàniques.

Les puntes dels peus li sobresurten per sota la túnica. Té els peus nus, separats i poc visibles.

Del peu dret, el més elevat, resten ben marcats tots els dits menys el petit, malgrat els dos primers, començant pel més gros, queda a la vista de l'observador la fusta de talla.

Pel que fa al peu esquerra, els tres primers dits es troben en bon estat, no tant els altres dos més petits.

## **El llibre**

Amb la mà esquerra sosté per sota, una mica inclinat cap a l'esquerra, tancat i estrenyent-lo contra el cos, un llibre de color vermellós que resulta un xic petit i amb un tipus de decoració molt pobre a base d'unes esquemàtiques pinzellades groguenques.

El volum del llibre, els fulls, és d'un to grisós.

Aquest llibre ha estat interpretat diferentment: llibre de la Vida, de l'Evangeli, de la Llei, de la Saviesa...

Les dues primeres interpretacions les podem considerar com a equivalents. Creiem més encertada la tercera, és a dir, el llibre de la Llei.

Jesús no vingué a destruir la Llei sinó a donar-li una forma nova i definitiva per tal que es realitzi plenament allò vers on conduïa la Llei (veieu Mt,5,17).

## **L'ESCAMBELL**

L'escambell és senzill, sense respatller, desproveït d'ornaments i motllurat als costats amb tres registres a la dreta i quatre a l'esquerra, el superior del quals pot ser la transformació d'un coixí que hom col·locava damunt l'escambell tant a la imatgeria de les marededéus com a la pintura sobre taula (en especial els frontals d'altars) i pintura mural (absis i murs). Forma part del mateix bloc escultòric de la mare.

Es d'un tipus que s'utilitza ja en els primers decennis del segle XIII en substitució de la cadira curul.

Si mirem la imatge pel darrere, veurem que gairebé és plana i no presenta buits, de manera que el seient no sobresurt, com caldria suposar, de la resta de la figura, cosa que fa que ressalti l'hieratisme de la imatge. En aquesta part posterior, Maria és separada de l'escambell pictòricament, sense cap mena de diferenciació volumètrica.

Cal remarcar la no presència de marxapeu. Marxapeu que ben bé podia ser la representació d'un coixí. De fet, les talles aixoplugades dins d'un baldaquí, els peus de la mare descansaven directament sobre la fusta del baldaquí i en exemplars protogòtics no es constata la presència de marxapeu.

La modalitat de fusta que empraren indistintament en l'execució de les talles romàniques és la de roure i àlber, i, excepcionalment, també fou utilitzada la de boix.

## CORONES

Cap de les dues figures no porta corona, cosa estranya, sobretot en Maria, la qual acostuma a portar-la dins la tipologia de les marededéus romàniques catalanes; no tant la figura del nen.

Si acceptem el fet de no portar corona, hem de fer una lectura de la representació de Maria, de la mateixa manera que a la pintura sobre taula, com a corredeptora de la humanitat.

Si la coronem, Crist apareix com a rei de l'univers i Maria com a reina de la creació per la seva divina maternitat unida hipostàticament al fill. Es aleshores quan l'esfera que duu la mare a la mà dreta ha d'adoptar la funció de bola del món i signe de poder.

Així, doncs, quan actualment els hi mantenim les corones de metall, el que fem és insistir en aquest segon aspecte.

Carme Farré i Sanpera a Palium considera la possibilitat que inicialment les dues figures fossin coronades.

No podem deixar de banda el fet que poc a poc l'interès d'aquestes talles es desplaça de la figura del fill a la de la mare, centre d'una devoció que arriba a la seva culminació els darrers anys del segle XIII, època en la qual la mariologia franciscana adquirí una gran importància dintre el conjunt de les doctrines teològiques.

## PICTOGRAFIA

La fusta era preparada amb tires de pergamí o tela, generalment arpillera, que hom encolava als llocs on podia aparèixer esquerdes. Després s'enguixava del tot, amb guix fluid a pinzellades en diverses capes, i es deixava de manera que restés com a les pintures sobre taules de fusta, per a policromar-les tot seguit. Per tal de fer ressaltar la decoració, també foren emprats els relleus de pasta guixenca. Juntament amb una capa de cola, constituïa la base sobre on es disposava la pintura.

Per pintar sobre les capes de guix, malgrat conèixer la pintura a l'oli de llinosa, aplicaren gairebé sempre els tremps a l'ou en diverses capes, servint-se de tonalitats simples i vives. L'or i altres metalls hi foren aplicats en full i/o polvoritzat, tècnica, aquesta darrera, que ja apareix en els exemplars més antics.

Frederic Portal, a "*Des couleurs symboliques dans l'antiquité le moyen-âge et les temps modernes*" (pàg 181-182), senyala que, segons els profetes, emanen de Déu tres esferes que omplen els tres cels: la primera, vermella, és l'esfera de l'amor; la segona, blava, és la de la saviesa; i la tercera, verda, la de la creació. I aquests són precisament els colors que han arribat fins els nostres dies: dues túniques vermelloses i els dos mantells: blau el de la mare i verd el del fill.

## ICONOGRAFIA

Des del punt de vista iconogràfic, comporta una certa evolució, molt tímida per cert, del model romànic tradicional.

Si bé els trets de Maria com a *Sedes Sapientae* encara hi són presents, i assistim a una rígida formulació, cal descobrir-hi dos aspectes que en aquella època, i en imatges coetànies, ja eren habituals: Maria com a Mare de Déu i Maria Reina.

Per tal de remarcar l'aspecte de mare, el tallista ja ha intentat subratllar els trets maternals de Maria, com el modelatge dels pits, els quals, tot i que som molt lluny de la iconografia de les marededéus de la llet, anuncien el pas cap a una nova tipologia.

No hem d'oblidar tampoc la possibilitat que, inicialment, anés coronada, ressaltant així la condició de reina. Element, la corona, que passarà després a formar part de les marededéus gòtiques com a expressió d'una nova teologia mariana de la reialesa de Maria, impulsada, sens dubte, des de les diverses cases regnants.

Presenta una lleu inclinació cap a l'esquerra i una altra més pronunciada cap enrera. Aquesta li confereix a la imatge un major aspecte majestàtic i, junt amb la mirada vers l'infinit, un allunyament terrenal.

## RESTAURACIÓ - 1968

L'any 1.968 s'inicia una restauració de la imatge, el seu mal estat de conservació així ho recomanava, al Museu d'art de Catalunya.

Se li practicà una completa desinfecció de paràsits, neteja, consolidació i policromia. Li fou injectada 5.180 gr. de Mowilit-50, 850 gr. d'Araldit SV-426 i 50 gr. d'Araldit N(C-213), segons informacions que ens va donar en Marc Vergés i Galera, un dels restauradors per les mans del qual va passar la talla.

Es pot parlar de quatre fases en aquest procés:

Una primera d'observació i preparació de la imatge.

Una segona de consolidació. (de l'11 al 23 de juliol de 1.968).

Una tercera de consolidació (del 3 al 14 de març de 1.969).

La darrera fase, de policromia de les parts restaurades (fins el 27 de maig de 1.969, data en que es dona per enllestida la restauració).

Comparant amb fotografies, abans de ser restaurada, es comprova l'existència de diversos problemes:

Una destrucció important per paràsits de la fusta (corcs).

Sembla haver sofert una mutilació intencionada, el que ens porta pensar que això fos un dels efectes de la reutilització

de l'obra en un context estilístic diferent.

Un craquelat de les capes pictòriques motivat per contraccions diferents entre aquestes i el seu suport que permeten veure el guix utilitzat en les diverses capes de preparació per a la decoració de la peça.

La restauració ha consolidat aquestes capes i li ha retornat la bellesa original.

Els avantbraços drets han estat fixats de nou mitjançant un cabiró de fusta a cadascun.

Els peus i tota la part inferior de la talla era molt corcada i gairebé no es distingeixen les formes amb exactitud. Amb tot, el peu esquerra aportà bastant elements de criteri per a la seva restauració.

Cal remarcar que l'actual part inferior de la túnica és producte d'aquesta restauració, hom el completà i, per tant, la policromia no és l'original.

Hom pot imaginar i veure-hi indicis que també se li esculpí un vel que en la seva caiguda es confondria amb el mantell.

## **ALTRES RESTAURACIONS**

Tot sembla indicar que els cabells del nen foren retocats en una època posterior a la seva execució.

Al dors de la mare, deixa veure, a les fotografies d'abans de la restauració del 68, l'arpillera que li fou aplicada en ser feta o en altres restauracions, així com a la falda, si bé aquí es troba més malmesa.

A la part dreta de l'escambell, encara podem observar, a mitja altura, els vestigis d'una decoració, tal volta floral, que ornava el seient.



## **SIMILITUDS**

Es quasi bé impossible parlar de tallers i d'època, sobretot en la imatgeria rural de Catalunya. Es pot parlar de trets romànics característics i de similituds, en un o alguns aspectes, amb altres talles, que no tenen perquè ser coetànies.

Guarda moltes similituds amb la marededéu d'Ancs, provinent de Santa Cecília d'Ancs (Pallars Sobirà). Amb la marededéu d'Oliola, provinent de Sant Tirs d'Oliola (Noguera). Ambdues guardades al Museu diocesà d'Urgell.

Amb una talla inventariada amb el núm. 671 (catalogació 1.979, núm. 719) i la núm. 808 (catàleg 1.979, núm. 1.000) del Museu Frederic Marès.

Pel tipus de vestimenta de la mare, sobretot pel mantell, connecta directament amb la talla de Santa Maria de Gresolet, conservada a l'església de Sant Martí de Saldes (Berguedà) i la desapareguda Santa Maria del Castell de Saldes.

Per trets estilístics amb una talla inventariada amb el núm. 1.608 del Museu Episcopal de Vic i la inventariada amb el núm. 274 (antic: 204) del Museu diocesà i comarcal de Solsona.

Per la forma del cap (vel que avui no porta), s'assembla amb una marededéu procedent de l'església de Sant Feliu de Parlavà (Baix Empordà) i que Antoni Noguera classifica com a pertanyent al grup mediterrani o marítim.

Amb tot no són definibles com a paral·lel estilístic. Són imatges que

correspondria a un grup de marededéus, especialment les darreres, realitzades a la segona meitat del segle XIII, però que no necessàriament han d'ésser obra d'un mateix taller.

Estilísticament, Carme Ferré, la adjudica a les àrees d'influència que sorgiren a l'entorn dels grans escultors catalans Pere Oller i Pere Moragues. I remarca la poca influència italo-francesa que hi ha en la marededéu. Fins i tot afirma la possible existència d'un taller tarragoní al voltant de la seu episcopal.

## **HISTÒRIA?...** **TRADICIÓ?...**

Aquestes imatges no són tan antigues com ho vol la tradició, que les vol fer venir de temps prerromànics i haver estat amagades per a alliberar-les de les invasions musulmanes. Posteriorment es feia relació del retrobament de les talles, durant el repoblament de la Catalunya Nova, en el nostre cas, amb meravelloses aparicions.

Les llegendes és en totes molt semblant. Una gran majoria dels casos, el culte a la Mare de Déu va embolcallat per la d'una troballa miraculosa, feta generalment per una pastora o pastor i l'animal que cuida (ovella, bou, boc...). Però les imatges no remunten més enllà del segle XII, excepte en comptades ocasions, encara que alguns exemplars semblin més antics per la seva tosca configuració.

La troballa de la marededéu, de fet, i tal com ens en fa narració els goigs, no revesteix en sí cap fet miraculós, exceptuant, és clar, el sòl fet d'haver-la trobat:

*Fou vostra imatge sagrada  
buscant un pastor l'ovella  
per fortuna i meravella  
en la riera trobada.*

Amb tot, les llegendes, amb les seves fantasies i exageracions, sempre tenen un residu d'història. Concretament, aquí, el fet inicial és que les marededéus, i/o altres talles, foren amagades i retrobades més tard en circumstàncies que la llegenda ha envoltat de fets meravellosos. Cal, doncs, cercar el fet que condicionà l'amagament.

Des d'antic és creença popular que les marededéus foren amagades durant l'ocupació morisca. Però si l'allau sarraïna tingué lloc durant el segle VIII, i documentalment sabem que la iconografia escultòrica mariana s'inicià amb tot el seu esplendor a mitjans del segle XII, resta descartada la possibilitat que fossin amagades per aquest motiu. Sempre es pot pensar en la possibilitat que alguna de molt arcaica fos amagada, però en el cas que ens ocupa queda descartat tal hipòtesi, per ser una imatge tallada posteriorment.

Pel mateix motiu no es pot atribuir el seu amagament a l'heretgia oriental del segle VIII motivada pels iconoclastes. Com tampoc cal atribuir-ho a la incursió hongaresa del segle X que destruï temples i monestirs.

L'heretgia albigesa-occitana és de cabdal importància per a trobar l'origen d'alguns amagaments. Durant els anys 1.198 i 1.199 s'esdevingué un avalot albigès comandat pel vescomte de Castellbò, Arnau, a la Cerdanya. De fet, però, mentre a un llocs el fet iconoclasta fou molt marcat, a altres fou minúscul o pràcticament inexistent. I a les comarques camptarragonines es compten en aquest últim apartat.

A la zona costanera, ben bé el fet d'amagar aquestes talles es podria atribuir a les incursions via marítima de lladregots que en un tres i no res tocaven costa i s'endinsaven terra endins per expoliar el que trobessin al seu pas i emprendre la retirada en poc temps.

En els darrers dos-cents anys tenim constància de la retirada del culte a l'ermita de la talla en varies ocasions:

A la guerra del francès, la talla va romandre a l'església parroquial.

Durant la guerra del 1.936-39 va ser amagada per tal de salvaguardar-la d'una probable destrucció.

I a cavall dels anys 1.978/79 també fou retirada en motiu dels espolis de Siurana, i fou quan s'efectuà el facsímil.

## **BIBLIOGRAFIA BÀSICA**

Delcor, M.: *Les Verges romàniques de la Cerdanya i del Conflent*. Barcelona - 1.970

Noguera, A.: *Les marededéus romàniques de les terres gironines*. Barcelona - 1.977

Ainaud de Lasarte, J.: *Museu d'Art de Catalunya. Guia 39*. Barcelona - 1973

Blasco, A.M.: *La pintura romànica sobre fusta*. Barcelona - 1984

Ros, E.: *Iconografia mariana bizantino-rusa*. Barcelona - 1.984

Ferré, C. *Mare de Déu de la Riera. Núm. 49*. A Pallium. Tarragona - 1.991